2,5 cm – Espaço reservado

Fermín Vañó Ivorra Filho	LUIZ FRANCISCO REBELLO E ALFONSO SASTRE: O TEATRO DE RESISTÊNCIA SOB OS REGIMES FASCISTAS IBÉRICOS		DOUTORADO FFLCH/USP 2011
-----------------------------	--	--	--------------------------------

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

FERMÍN VAÑÓ IVORRA FILHO

**LUIZ FRANCISCO REBELLO E ALFONSO
SASTRE:
O TEATRO DE RESISTÊNCIA SOB OS REGIMES
FASCISTAS IBÉRICOS**

(versão corrigida)

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

(versão corrigida)

**LUIZ FRANCISCO REBELLO E ALFONSO
SASTRE:
O TEATRO DE RESISTÊNCIA SOB OS REGIMES
FASCISTAS IBÉRICOS**

Fermín Vañó Ivorra Filho

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura
Portuguesa do Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculos da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, para a obtenção do
título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa
São Paulo

2011

AGRADECIMENTOS

Ao professor Horácio Costa, pela dedicada e esmerada orientação.

Ao professor Francisco Maciel Silveira, pelos conhecimentos e paixões teatrais transmitidas desde a graduação.

À professora Renata Pallottini, pela generosidade em acolher esse humilde trabalho.

À professora Valeria De Marco, por ter me apresentado com tamanho ideal a literatura do exílio espanhol.

Ao professor José Maria Rodrigues, que me acompanha fidedignamente em minhas pesquisas pelo teatro português.

Ao professor Nedilson César Rodrigues dos Santos, que tanto contribuiu, questionou, dividiu e revisou camaradamente este trabalho durante o seu longo caminho.

Aos professores da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, meus mestres incentivadores.

Aos meus pais Emília e Fermín que juntos aos familiares torceram.

À Helayne, por seu amor, estímulo e paciência nesta difícil jornada.

Ao meu filho Rodrigo, pela ajuda informatizada e por ser ele motivo de mais outra conquista.

Ao Silvio José Pilon, por continuar a iluminar-me nas trevas.

Ao Mario García Guillén, que me abriu as portas do teatro espanhol e hoje escreve sua dramaturgia no céu.

E, por fim, agradeço a todos os colaboradores e demais incentivadores, impossíveis de serem aqui nomeados, mas que de alguma maneira foram importantes para a realização deste trabalho.

RESUMO

Luiz Francisco Rebello e Alfonso Sastre: o teatro de resistência sob os regimes fascistas ibéricos tem como objetivo pesquisar e analisar a literatura dramática desses dois artistas e escritores contemporâneos, representantes de suas gerações literárias, que produziram peças originais, perturbadoras, mordazes, engajadas ideologicamente contra os regimes autoritários da península ibérica e, por esse fato, foram sistematicamente censurados. O trabalho tem como objeto a produção dramática de Francisco Rebello e Alfonso Sastre entre os anos de 1944 e 1974, anos marcados pela repressão e censura do fascismo ibérico, assim como, pelo fim da segunda grande guerra, pela iminência da Guerra Fria, pela ameaça nuclear e pelo drástico cerceamento à liberdade durante os governos totalitários de Portugal e Espanha. Faremos observar alguns aspectos históricos, sociais e políticos da contínua decadência peninsular deste período, questões que aproximam ambos escritores ainda mais, e que enfaticamente influenciaram na formação dos temas, nas concepções artísticas e nas literárias dos dramas desses dois autores de povos vizinhos. Um panorama da vida e obra de cada autor, em seu respectivo contexto histórico, fez-se aqui necessário para vislumbrar o percurso realizado por cada um deles e o desenvolvimento de suas respectivas produções literárias. Testemunhas comprometidas com esse período fascista ibérico, Francisco Rebello e Alfonso Sastre, ao término da II Guerra Mundial, no prelúdio literário de suas vidas, decidiram criar uma dramaturgia de vanguarda e resistência. Peças teatrais, frutos do inconformismo de uma época conturbada e repressora; obras características de um teatro que apostava em mudanças e, sobretudo, buscava alguma reação sinestésica de suas respectivas sociedades.

Palavras-Chave: Alfonso Sastre, Francisco Rebello, Teatro, Dramaturgia, Península Ibérica, Sociedade, História, Fascismo, Portugal, Espanha.

ABSTRACT

Luiz Francisco Rebello and Alfonso Sastre: the theater of opposition under Iberian fascist regimes aims to research and analyze the dramatic literature of these two contemporary artists and writers, representatives of their literary generations, which produced original pieces, disturbing, spicy, ideologically engaged against the authoritarian regimes of the Iberian Peninsula, and this fact, systematically censored. The work is focused on the dramatic production of Francisco Rebello and Alfonso Sastre between the years 1944 and 1974, years marked by the collective Iberian fascism, by the end of the Second World War, the imminence of the Cold War, the nuclear threat and the drastic curtailment of freedom during the totalitarian governments of Portugal and Spain. We will look at some historical, social and political decay of the continuous period of peninsular issues that bring both further and strongly influenced the formation of the themes of artistic and literary conceptions of the tragedies of these two authors of their neighbours. A wide panel of life and work of each author in their respective historical context, it was necessary to glimpse here the route taken by each of them and develop their literary productions. Witnesses committed to this Iberian fascist period, Francisco Rebello and Alfonso Sastre, at the end of World War II, in the prelude of their literary lives, decided to create a vanguard and opposition theater. Plays, result of the nonconformity of a tumultuous and repressive time; works features a drama, which believed on changes and, especially, tried some synaesthetic reaction of their respective companies.

Key Words: Alfonso Sastre, Francisco Rebello, Theater, Dramaturgy, Iberian Peninsula, Society, History, Fascism, Portugal, Spain.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. A Península ante o Fascismo.....	12
1.1. Precedentes portugueses.....	16
1.2. Precedentes espanhóis.....	27
2. Antecedentes Estéticos: a cena europeia.....	32
2.1. A evolução teatral em Portugal e o salazarismo.....	37
2.2. A evolução teatral na Espanha e o franquismo.....	43
3. Francisco Rebello: síntese biográfica.....	49
3.1. O teatro experimental (1944-1951).....	56
– <i>A invenção do guarda-chuva</i>	56
3.2. O fim da Guerra e o Estúdio de Salitre.....	65
– O Teatro-Estúdio e suas influências.....	67
– <i>O mundo começou às 5 e 47</i>	72
3.3. Sob a influência do Teatro Essencialista.....	80
– <i>O dia seguinte</i>	81
– <i>O fim na última página</i>	86
3.4. O teatro profissional (1954-1974).....	91
– <i>Alguém terá de morrer</i>	95
3.5. Configuração do núcleo burguês.....	101
– <i>É urgente o amor</i>	103
– <i>Os pássaros de asas cortadas</i>	106
– <i>Condenados à vida</i>	109

3.6. Expressão estética frente ao fascismo: <i>A visita de sua Excelência</i>	112
4. Alfonso Sastre: síntese biográfica.....	131
4.1. O teatro experimental (1945-1948).....	142
– <i>Uranio 235</i>	142
– <i>Cargamento de sueños</i>	147
4.2. As tragédias puras (1949-1959).....	152
4.2.1. A descoberta da função social do teatro.....	154
– <i>El cubo de la basura</i>	157
4.2.2. O teatro de cunho político das tragédias puras.....	163
– <i>Escuadra hacia la muerte</i>	165
– <i>Prólogo patético</i>	171
– <i>El pan de todos</i>	176
– <i>Tierra roja</i>	181
– <i>Muerte en el barrio</i>	188
– <i>En la red</i>	193
4.2.3 Outras conformidades das tragédias puras: os temas subliminares.....	198
– <i>La mordaza</i>	201
– <i>Ana Kleiber</i>	209
– A reatualização do mito: <i>La sangre de Dios, La cornada, Guillermo Tell tiene los ojos tristes</i>	218
4.2.4 Ensaios de passagem: <i>El cuervo</i> e <i>Asalto nocturno</i>	233
4.3. As tragédias complexas (1965-1974).....	245
– <i>M. S. V. o La sangre y la ceniza</i>	249
5. Conclusão.....	261
Bibliografia.....	268

INTRODUÇÃO

O contato com a cultura espanhola decorrente de minha ascendência familiar paterna somado à minha formação e experiência teatrais sempre orientaram, em certo sentido, minha carreira docente, assim como meus objetivos na pesquisa acadêmica desde a graduação. A partir de algumas leituras e reflexões sobre o teatro nos dois países ibéricos no início do século XX, foi possível perceber o quanto de sintonia e similaridade havia entre eles, embora essas características não desmentissem o fato de que Portugal e Espanha viviam realidades políticas, sociais, econômicas e culturais bem distintas. Daí surgiu-me o interesse de estudar, comparativamente, alguns autores significativos da produção teatral dessas duas nações no início do século XX, confrontando-a com algumas das várias diretrizes da dramaturgia europeia do momento imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial.

Em minha dissertação de mestrado, *O teatro trans-ibérico: Raul Brandão e Valle-Inclán*, estudei as obras de autores que perceberam o quanto a cena teatral de seus países permanecera atrasada e à margem da onda de renovação artística, em geral, e dramática, em particular, que alguns países europeus empreenderam a partir do Expressionismo e de outros movimentos estéticos de vanguarda nas primeiras décadas do século passado. Brandão e Valle-Inclán, censurados pelos sistemas sob os quais viviam e sem a possibilidade de montagem dos espetáculos em seus meios culturais, elaboravam uma dramaturgia claramente distinta do teatro de caracteres realistas, ao modo do século XIX, que ainda dava a tônica no gosto médio das burguesias de Espanha e Portugal: um teatro fácil, superficial, destinado ao entretenimento e, essencialmente, pautado nos interesses econômicos de classe.

Dando prosseguimento à minha investigação sobre a dramaturgia ibérica no século XX, pretendo, neste trabalho, analisar o período posterior às mortes de Brandão e Valle-Inclán, um momento marcado também por outro conflito armado de proporções mundiais com as consequentes, e quase sempre contundentes, mudanças nas estruturas político-econômicas, artísticas e sociais. O foco do trabalho é a produção teatral entre os anos de 1944 e 1974, anos combativos e indelevelmente marcados pelas fraturas da segunda grande guerra, pela tensão crescente da Guerra Fria, pela corrida armamentista nuclear, pela falência das estruturas coloniais, pela subjugação da liberdade em várias nações através de governos totalitários de direita e de esquerda espalhados por todos os cantos do mundo, como os casos de Portugal e Espanha.

Para esse estudo selecionei dois escritores que iniciaram no teatro em meados da década de 1940, ou seja, com o conflito mundial já praticamente definido. São eles o português Luiz Francisco Rebello (1924) e o espanhol Alfonso Sastre (1926). Dada a ligação profunda entre os regimes ditatoriais ibéricos com as ideologias fascistas em crise, após a derrota do Eixo pelas forças aliadas, os países da península, sintomaticamente, passam por certo afrouxamento da ostensiva máquina política de Franco e de Salazar, e é nesse cenário que surgem as obras dos dois autores citados, dramaturgos contestadores numa época de intensa ebulição, que produziram peças criativas, perturbadoras, mordazes, às vezes comprometidas ideologicamente e, nesses casos, pagando caro pela fatura de uma expressão artística engajada, mas sempre procurando manter uma atualização formal com o que melhor se produzia no teatro mundial a fim de atualizar o compasso de uma evolução estética em Espanha e Portugal.

A parte inicial do trabalho consta de uma exposição, dividida em subcapítulos, das condições históricas do teatro nos dois países, enfocando principalmente a

situação dessa dramaturgia e sua postura diante da crescente voga fascista em toda a península ibérica na década de 1930 e início da seguinte. Nessa parte serão desenvolvidas algumas comparações introdutórias entre as obras assim como entre as situações políticas e sociais dos dois países a fim de realçar o crescente diálogo entre os dois regimes e, por consequência, a afinidade com que os estados de exceção relacionavam-se, através do aparelho de censura, com os artistas e criadores de teatro.

Na segunda parte do trabalho serão apresentadas sínteses das produções dramáticas dos autores, sob um recorte temporal de trinta anos a partir da peça de estreia de Rebello em 1944, embora essa peça seja considerada pelo próprio autor apenas como um exercício experimental dos tempos de estudante. Nesse recorte temporal é possível perceber o processo de transformação que vai de um teatro de influências existencialistas, imediatamente posterior ao pós-guerra, ao teatro neorrealista de temática social em decorrência da permanência dos regimes fascistas nos países ibéricos. As notações nessas sínteses são norteadas por informações tais como a reação da classe teatral no período, quais eram as mensagens e como as peças veiculavam essas mensagens, quais foram os obstáculos frente aos regimes ditatoriais, como era o teatro produzido comercialmente na península, etc.

A terceira parte do trabalho, talvez a mais importante, é aquela na qual serão desenvolvidas as linhas de reflexão mais analíticas e interpretativas sobre as obras, buscando apontar as evoluções temáticas e formais conquistadas dentro de cada contexto por esses dramaturgos. Exceção feita à tese de Livre-Docência *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*, do Professor Fernando Mendonça, publicada em 1971 pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis; não há publicações que tratam o teatro de Francisco Rebello e de Alfonso Sastre, o interesse pelo tema vem de

certa maneira reforçar a necessidade de construção, no Brasil, de um pensamento crítico sobre esses autores já estabelecidos como nomes importantes da literatura ibérica nos últimos cinquenta anos. É esse, principalmente, o motivo que justifica e que dá relevância ao assunto como uma tese de doutorado.

1. A PENÍNSULA ANTE O FASCISMO

Nós brasileiros desacostumados a uma democracia continuada na nossa política, nos espantamos quando observamos que países centenários, durante o século XX, possuíram ditaduras muito mais longas e prejudiciais à formação de suas culturas do que aquelas que nós enfrentamos. Dois destes países em que a liberdade foi cerceada durante um longo período passam hoje por grandes dificuldades sociais e econômicas.

Se a crise grega que se arrasta a mais de um ano teve seu lugar de destaque na crise europeia, parece que hoje, em 2011, o colapso se direcionou para a Península Ibérica. Quando abrimos os jornais lemos as manifestações nas vésperas do pleito eleitoral contra o governo socialista de José Luiz Zapatero que não consegue solucionar o aumento do desemprego e o déficit da dívida pública espanhola forçando cortes nas áreas sociais e arrocho orçamentário. Há alguns meses, também em meio a protestos sociais e impotente à crise econômica, renunciou ao cargo o primeiro ministro português José Sócrates.

As ditaduras de Franco e Salazar foram tão prejudiciais a esses países que hoje eles se ressentem de maneira muito profunda daquela experiência traumática, sendo inclusive nomeados como “a bola da vez” a caminho da bancarrota econômica. Portugal e Espanha endividados e com o crescimento econômico negativo puxam a balança comercial da Europa para baixo, forçando intervenções financeiras até por parte do FMI. É, no mínimo, irônico o fato de que hoje o Brasil seja credor do Fundo Econômico enquanto os colonizadores de grande parte das Américas, devedores e integrantes do grupo dos PIGS, anglicismo grosseiro usado no meio financeiro para se referir à

fragilidade de certos países historicamente pobres da Europa que na década de 90 tiveram certo protagonismo econômico com a formação do Mercado Comum Europeu.

Não seria nenhum exagero dizer que Portugal e Espanha que já estiveram no centro da economia mundial sofrem hoje, além de um processo histórico de decomposição, os efeitos de ditaduras fascistas de muito fôlego que os dominaram durante quase todo século XX. A ausência de liberdade nesses dois países foi tão longa que é quase como se o século XX apenas tivesse existido pela metade. Se considerarmos o que disse Eric Hobsbawn¹, que o século XX foi um século breve, iniciando-se na primeira catástrofe global (1914) até o desmoronamento do comunismo na Europa (1989), poderíamos subentender que estes povos ibéricos tiveram praticamente meio século a menos de evolução cultural, política, tecnológica e financeira. O cerceamento das liberdades individuais e sociais determinado pelos dois ditadores obviamente acarretaria consequências negativas no futuro.

Ambas as ditaduras caminharam de mãos dadas, pois, de maneira ambiciosa, a relação facínora luso-espanhola foi repleta de mutualismo e cooperação; desde os primeiros dias da Guerra Civil, Oliveira Salazar apoiou as forças militares rebeldes contra a II República espanhola. Entre 1936 e 1939 a política externa portuguesa deu todo apoio logístico aos sublevados espanhóis, do uso do território como retaguarda e meio de transporte de material de guerra até ao fornecimento de gêneros, apoio diplomático e financeiro.

Foram as preocupações e os interesses envolvidos na consolidação de duas nações fascistas, receosas de um ressurgimento republicano, que uniram Salazar e Franco. Essa relação foi tão importante que o estudioso César Oliveira conclui que se

¹ HOBSBAW, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX*. 2ªed. Companhia das Letras: São Paulo, 1995.

caso não houvesse “o empenho de Salazar e das autoridades portuguesas num apoio decidido à sublevação contra a República, o Estado Novo não poderia sobreviver se outro fosse o desfecho na Guerra Civil”². A morte de centenas de milhares de pessoas atendia reciprocamente aos dois fascistas, pois a um o levava ao poder e ao outro o mantinha.

Outra nova carnificina uniria os dois vizinhos que “cordialmente” haviam assinado o Tratado de Amizade e Não-Agressão, um título tão fraterno que após a eclosão da II Guerra Mundial teve de ser aprofundado, dadas as suspeitas entre seus ditadores, num contexto de clara instabilidade nacional e internacional. Portugal vinha mantendo alianças com a Inglaterra para não perder suas colônias na África, enquanto isso, em Espanha, pelo poder conquistado pela Falange e pela influência de setores pró-alemães, temia-se uma mudança de sua situação de neutralidade. Qualquer uma das hipóteses poderia por em risco a situação de Francisco Franco ou de Antônio Oliveira Salazar, que indiscutivelmente unidos no objetivo de garantir a sobrevivência de suas ditaduras em seus espaços territoriais assinam o *Pacto Ibérico*, uma maneira estratégica de “pacificar” a península ao mesmo tempo blindando o fascismo ibérico com a neutralidade.

O avanço do fascismo ibérico trouxe um duro cerceamento às liberdades políticas, sociais e culturais, pois para a manutenção do poder substituíram energicamente qualquer política cultural de signo avançado por outra notadamente repressiva, conservadora e autoritária. Comungados com a Igreja Católica contra o comunismo ateu que assombrava o mundo, tanto Salazar como Franco restringiriam os

² OLIVEIRA, César. *Salazar e a Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: O Jornal, 1987, p.372.

meios de comunicações, a liberdade de expressão, e dentre outras ações coercitivas instalariam a férrea e prévia censura.

Dessa maneira, tanto nos palcos espanhóis como nos portugueses, não irá existir, de maneira regular, encenações de obras de cunho social, revolucionário ou político até inícios da década de 70. Ambas ditaduras proibiam qualquer nova intenção e impediam as manifestações de tendência inovadora que vinham do teatro europeu. Dentro deste contexto repressivo e sufocante seria de esperar que se produzisse, tanto em Portugal como na Espanha, uma reação que conduzisse a um desdobramento nos níveis social e cultural. Contrários ao teatro oficial e superficial que era autorizado pelo Estado surgem jovens dramaturgos que, preocupados em renovar a cena ibérica, se empenham em criar um teatro de oposição e resistência. No intuito de investigar como essa arte se originou, reagiu e se revelou na cena ibérica, destacaremos, dentre os que foram perseguidos e proibidos até a queda dos Regimes, Francisco Rebello e Alfonso Sastre.

1.1. PRECEDENTES PORTUGUESES

Em 27 de maio de 1871, no Casino Lisboa, Antero de Quental proferiu a segunda das cinco conferências que ficariam nas letras portuguesas como um divisor de águas entre a estética romântica e a estética realista. Nessa conferência, intitulada “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”, o poeta estabeleceu alguns pontos de partida para sua reflexão e apontou aquelas que, em sua opinião, seriam as causas do declínio ibérico nesse período de aproximadamente trezentos anos: o Catolicismo contra-reformista e inquisitorial, estabelecido a partir do Concílio de Trento (1545-1563), o Absolutismo, referido como a “ruína das liberdades sociais” e que levou as populações ibéricas a uma insensata submissão frente aos detentores do poder, e, por último, o desenvolvimento das conquistas ultramarinas, responsável por um profundo desgaste de energia dos povos ibéricos e responsável também por alimentar hábitos não condizentes com o momento histórico e a então nova ordem econômica que alterava as relações sociais e políticas no mundo. A substituição da disciplina do trabalho agrícola pelo risco da incerta procura de riquezas, a substituição de um pensamento republicano de grupos autônomos regulando a vida municipal por uma monarquia de decisões arbitrárias e, principalmente, a substituição de um pensamento individual libertador, crente no progresso científico e social, por um Cristianismo desvirtuado que conduziu o homem a uma atrofia da consciência individual, esses fatos constituíram-se, segundo Antero, em hábitos que prejudicaram de maneira contundente a evolução das nações portuguesa e espanhola.

Infelizmente, os problemas identificados pelo poeta nesse texto de 1871 continuarão a fazer sentido por muitos anos no que se refere, principalmente, às

questões de ideologia, política e economia dos dois países. No caso específico de Portugal, o final do século XIX e o início do XX constituíram-se em anos de profunda agitação social, o que colocou em xeque o sistema constitucionalista já bastante degradado graças a uma contínua e frustrante alternância de poder com tentativas malogradas de uma estabilização que parecia estar muito longe de se concretizar. As últimas décadas dos Oitocentos foram sacudidas por acontecimentos que convulsionaram a consciência nacional e agitaram a população, incentivada cada vez mais pelas propagandas de diversos matizes ideológicos. O cansaço das instituições monárquicas era evidente e o *Ultimatum* inglês de 1890 apagou o sonho lusitano de expansão ultramarina, o que provocou significativo abatimento nos ânimos da política portuguesa.

Em 1901, foi apresentado à Câmara Legislativa um texto que declarava a necessidade de a nação lusitana “substituir sem demora as atuais instituições políticas por outras diversas, de feição republicana”³. O início do século XX seria marcado por crescentes agitações sociais, ecoava as greves de 1903, 1906 e 1907 que foram reprimidas pelo governo tirânico de João Franco, o presidente do conselho de ministros da fase final da monarquia constitucional, que se demitiu após ser responsabilizado por outro golpe pátrio: o regicídio de D. Carlos e do príncipe herdeiro Luís Filipe ao chegarem a Lisboa em primeiro de fevereiro de 1908. No ano seguinte, o Partido Republicano encarregou o Directório de apressar o movimento revolucionário para a instauração do novo regime, e somente em cinco de outubro de 1910, já sem qualquer oposição, a República Portuguesa foi, de fato, proclamada e o primeiro presidente, Manuel de Arriaga, eleito agosto de 1911. Apesar da falta de oposição no ato da

³ REBELLO, Luiz F. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, pp. 11-12.

proclamação republicana, Arriaga em pouco tempo já começaria a enfrentar manifestações expressando forte descontentamento, principalmente dos defensores da monarquia, como era natural.

Assim, em 1914, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, Portugal optou por uma postura ativa no conflito ao enviar tropas para o campo de batalha, atitude politicamente compreensível, pois dessa maneira o estado português atuava em duas frentes: ganhava legitimidade e prestígio internamente, além de angariar alguma notoriedade e influência diplomática entre as potências europeias. Apesar das tentativas, o governo de Arriaga não consegue chegar ao fim e em meados de 1915, faltando alguns meses para o término de seu mandato, o presidente demitiu-se do cargo.

A instabilidade política não foi, porém, privilégio deste primeiro presidente, pois todo o período da chamada “Primeira República” (1910-1926) foi um período de difícil governabilidade devido às divergências internas entre os próprios republicanos do Partido Democrático, do Partido Evolucionista e da União Republicana. A inconsistência política, as dificuldades econômicas, a agitação social, agravados pela participação portuguesa na guerra, foram alguns dos ingredientes que prepararam a queda da Primeira República em Portugal, processo do qual podemos destacar dois momentos de importância capital no desenvolvimento dos fatos.

O primeiro momento diz respeito ao aproveitamento político da profunda religiosidade do povo português, com a ocorrência da *aparição* da Virgem Maria aos três pastorinhos em Fátima. O evento ocorrido em treze de maio de 1917, que se repetiu até outubro, provocou grande comoção nacional e acabou por confraternizar milhares de católicos em todo o país. Esse acontecimento deu grande força à Igreja que havia antes sido vítima do anticlericalismo militante dos republicanos, estes que agora, por sua vez,

passavam por um dos vários momentos de governabilidade precária à frente do país. O apoio da Igreja às forças contrárias à República foi um trunfo determinante para a vitória do pensamento mais conservador e autoritário que estaria por vir.

O outro aspecto que minou qualquer possibilidade de sustentação do governo republicano democrático foi a falta de um programa social e sindical que procurasse minimizar a ausência de representatividade e atuação dos trabalhadores. A República, além de não solucionar os problemas de grande parte da população, apresentou-se, para os trabalhadores, mais instável que as antigas monarquias: o desabastecimento, o desemprego e o alto custo de vida foram desencadeadores de reações sociais contrárias à frágil democracia republicana e em cinco de dezembro de 1917, Bernardino Machado, presidente eleito, é impedido de concluir seu mandato devido o golpe militar de Sidônio Pais, que impõe uma nova república de caráter presidencialista.

Responsável pelo primeiro marco do processo de desenvolvimento dos regimes ditatoriais radicais de direita na Europa, Sidônio Pais foi eleito em abril de 1918 e assassinado em dezembro do mesmo ano. Para o estudioso César de Oliveira, os dois eventos ocorridos nos meses finais de 1917, a insurreição russa no extremo leste europeu e o golpe de Sidônio no extremo oeste do velho continente “prefiguravam, como por antecipação, os dois polos que, nas décadas seguintes, haveriam de constituir centros fulcrais de sedimentação das alternativas à crise das democracias europeias: o autoritarismo radical de direita e o comunismo.”⁴

Na década de 20, a crise das democracias europeias, na península ibérica, teve o rosto do autoritarismo de tendência fascista. Na Espanha, em 1923, o general Primo de Rivera inaugurou a ditadura militar após um pronunciamento entre generais. Em

⁴ OLIVEIRA, César. *Salazar e a Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: O Jornal, 1987, p.18.

Portugal, a Primeira República foi encerrada em 1926, com o golpe militar de maio, que, diga-se de passagem, não possuía projeto nem programa e concentrou oficiais de diversas posições políticas, os quais, respaldados pelo setor econômico e por dirigentes mais conservadores do partido republicano, tinham como objetivo retomar a ordem institucional do Estado e garantir, segundo suas concepções, a tranquilidade pública.

Nessa ocasião, António de Oliveira Salazar, professor de economia da Universidade de Coimbra, foi convidado pelos militares a assumir o cargo de Ministro das Finanças: convite aceito num primeiro momento, o acadêmico, no entanto, logo renunciou, se recusando a continuar num governo ditatorial conjugado por forças e opiniões que teriam dificuldade em manter a unidade necessária como base de apoio à sua administração: “essa instabilidade e confusão significam também que a ditadura dificilmente poderia sobreviver às suas próprias contradições internas se não encontrasse um pólo congregador e inteligente que obrigasse, simultaneamente, à depuração dos seus apoios e a um rumo que lhe desse sentido político”⁵.

Apesar desse primeiro contato infrutífero, Salazar não permaneceu longe da esfera dos mandatários políticos. Em abril de 1928, retornaria ao Ministério das Finanças exigindo certas condições para o exercício de seu mandato. Essencialmente o que ele buscava era maior poder como ministro para que pudesse reorganizar a economia do país. Desse momento em diante terá início o reinado salazarista. A partir daí, Portugal passaria quase cinquenta anos às escuras, observado e submetido a uma censura preventiva e a um serviço de propaganda vigilante.

A década de vinte na Europa foi um período de profundo ressentimento traumático provocado pelas feridas da primeira grande guerra. O velho continente

⁵ OLIVEIRA, César. *Op. cit.*, p.57.

apresentava zonas devastadas, problemas étnicos, questões fronteiriças, além de outros problemas que alimentavam as ideologias ultranacionalistas dos regimes autoritários fazendo com que eles proliferassem ganhando cada vez mais força. Nesse sentido, Salazar parecia estar, para infelicidade dos portugueses, no local certo e na hora exata: a fim de sanar a péssima situação econômica portuguesa em franca bancarrota, o então ministro criou um grande arrocho sobre os gastos nacionais, impôs novas contribuições, vetou despesas públicas e alcançou o equilíbrio do orçamento estabilizando a moeda. Assim, depois de ganhar sustentação política como Ministro das Finanças, em 1930, Salazar passou a Presidente do Conselho de Ministros e criou a União Nacional, agremiação política da qual era presidente vitalício e que seria um dos suportes de seu regime.

Salazar repudiava qualquer comparação da sua administração com outros regimes e afirmava que a sua ditadura estava evidentemente próxima à ditadura fascista no que diz respeito ao esforço da autoridade e à guerra declarada, por seu caráter nacionalista, a certos princípios da democracia; contudo, a ditadura salazarista afastava-se do fascismo através dos métodos de renovação. A diferença da ditadura salazarista é que o autoritarismo dela não estava centrado numa ditadura de partido ou de movimento, mas numa ditadura de governo e de seu chefe. Tratava-se de um poder limitado pela moral e o direito estabelecido na nação.

Segundo o salazarismo, Portugal deveria ser reerguido privilegiando a religião, a família, o trabalho e a pátria; e destes valores fundamentais derivariam as normas utilizadas como regras de comportamento pelos indivíduos sujeitos ao Estado. A virtude moral e a disciplina deveriam igualmente ser aplicadas nas esferas fundamentais do governo, da corporação e da família. Alguns historiadores, inclusive, consideram

Oliveira Salazar como o criador do “fascismo clerical”⁶, tal a influência da Igreja e da moral cristã no salazarismo.

Francisco Rebello, no livro dedicado ao teatro português naturalista, lamenta o fato negativo da coincidência histórica entre as precárias condições de liberdade em Portugal no início do século XX e o surgimento da geração de escritores modernistas, como os da *Orpheo* e *Presença* que começavam, com grande talento, a descobrir o teatro: “Infelizmente, começaria também, com a ditadura instaurada em 1926, o regime da censura prévia aos espetáculos que, durante quase meio século, esterilizou as fontes criativas do nosso teatro, travando a evolução que vinha a desenhar-se”⁷. Em certo sentido, pode-se afirmar que Salazar tinha temores das representações dramáticas; detestava a multidão e também por isso desconfiava do teatro, potencialmente capaz de reunir pessoas. Um dos pontos fundamentais para a longevidade de sua política foi a censura, que se tornou uma verdadeira instituição e que vitimou profundamente o teatro. Porém, o que pode parecer contraditório à primeira vista, o regime se utilizou enfaticamente dos artifícios teatrais para disfarçar, propagandear, promover-se e reforçar sua influência sobre as pessoas e as mentalidades de seus cidadãos. Dessa maneira, o teatro português *evoluiu* submetido ao gosto das disposições da censura salazarista.

No que diz respeito ao uso do teatro o regime obteve grande sucesso graças à figura do escritor, jornalista e publicitário precoce António Ferro (1895-1956), simpatizante do fascismo, admirador de Mussolini e fascinado pelos regimes autoritários da época; aliado à causa, foi ele o idealizador de um organismo que tinha como função propagandear as realizações do Estado. Em 1933, já intuindo que a

⁶ Historiadores como Henri Michel ou Enzo Collotti. In: SANTOS, Graça dos. *O espetáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 47.

⁷ REBELLO, Luiz F. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, p. 106.

propaganda seria a *arma* do negócio, Salazar, logo após tomar o poder, cria sua própria agência publicitária, favorecendo a si através do pretexto de favorecimento do Estado.

Se a lembrança de um Portugal glorioso, descobridor e expansionista do século XVI persistiu, ou persiste na memória até hoje, foi graças à doutrinação implantada pela ideologia salazarista entre crianças e jovens nas instituições educacionais. A disciplina de História, durante o Estado Novo, era a responsável por condecorar o regime além de relembrar e enaltecer os passados grandes feitos lusitanos, promovendo-os à categoria de mito. Em eventos oficiais o país expunha objetos preciosos, testemunho dessa época dourada; tal apologia limitava as lembranças portuguesas no passado imponente e engrandecendo a raça, desviando o foco do período conturbado. O ensino de História, durante o Estado Novo, não ultrapassaria o século XVII, o início da decadência ibérica; e no estudo do século XX, era a cadeira responsável por enaltecer o regime e aliciar a simpatia da população a Salazar.⁸

Vários políticos portugueses se exilaram no país vizinho.⁹ A Espanha havia regressado à normalidade constitucional e tal estabilidade democrática incendiava discussões e polêmicas políticas no interior da ditadura portuguesa. Marcada como uma novidade no panorama político europeu, no caminho inverso dos regimes autoritários, a Espanha proclamava uma república, baseada na democracia parlamentar e no regime de partido, de forte caráter anticlerical, reunindo em si aquele conjunto de valores que Salazar pretendia afastar para sempre do território português. O período da implantação do Estado Novo português coincide com o início da implantação da II República espanhola, em abril de 1931. Os anos iniciais da ditadura somados à crise econômica generalizada e a propaganda negativa vinda da Espanha, constituíram os pontos

⁸ SANTOS, Graça dos. *Op. cit.*, p. 33.

⁹ OLIVEIRA, César. *Op. cit.*, p.77.

principais das preocupações fascistas portuguesas. Nesse momento, Salazar e o Estado Novo tentariam se adaptar aos eventos internacionais e ao estado de coisas de tal cenário. Na metade da década de trinta, Salazar dominava totalmente o curso dos acontecimentos internos, exercendo um controle minucioso e ostensivo.

Resolvidas as divergências com os nacional-sindicalistas, concluído o afastamento de alguns militares incômodos, acertadas as contas públicas e com os orçamentos do Estado apresentando saldos favoráveis, todos esses fatores apontavam para uma rápida consolidação do regime. Mas a vitória, em 16 de fevereiro de 1936, da Frente Popular espanhola, coligação criada em janeiro do mesmo ano pelos principais partidos de centro-esquerda da Espanha, incluindo os nacionalistas, geraram uma nova fonte de instabilidade para a ditadura portuguesa.

Salazar sabia que a continuidade da república espanhola para ele e seu regime seria uma questão de morte, por isso, sem muito alardear, não poupou esforços para apoiar a consolidação da subversão militar contra a República. Dentre muitas das ações de colaboração de Salazar sabemos que Portugal constituiu, por influência direta do Estado Novo, uma retaguarda de apoio logístico indispensável para o êxito da sublevação militar no momento em que não se havia produzido a união dos exércitos do sul e do norte, que buscavam fechar o cerco a Madri. As práticas contra a República espanhola levaram a formação de um grupo de voluntários portugueses em apoio a Franco; os denominados *viriatos* participaram na Guerra Civil de Espanha integrando as forças nacionalistas. Direta ou indiretamente, o Estado Novo forneceu armas, munições e apoio material diversificado aos insurgentes, num momento em que suas carências eram particularmente graves. Portugal facilitou o trânsito livre da organização “nacional” de apoio à sublevação espanhola em todo seu território, além da permissão

de uso das suas empresas e instituições bancárias. Em fim, o desenvolvimento da Guerra Civil espanhola seguramente seria diferente caso não houvesse a intervenção salazarista.¹⁰

Tanto Salazar como Manuel Azaña, presidente republicano espanhol, tinham consciência da óbvia impossibilidade de coexistência na península de ambos os governos, diametralmente opostos e antagônicos em seus princípios e práticas políticas. Daí o porquê de Salazar e todas as estruturas e entidades do Estado Novo terem decididamente apoiado, desde o primeiro momento, a subversão militar que levaria ao poder o mais jovem dos generais, Francisco Franco y Bahamonte (1892-1975). Numa Europa em crise, que tentava amenizar a agressividade da Alemanha nacional-socialista, foi de certa maneira incompreensível que o governo de Franco tivesse o reconhecimento das democracias europeias de França e Inglaterra, e posteriormente a dos Estados Unidos; no entanto foi isso o que ocorreu.

No entanto, a vitória nos seus intentos não deixou Salazar livre de preocupações quase imediatas, pois além de recear uma guerra generalizada na Europa em 1939, como de fato ocorreu, começou também a temer uma identificação total entre seu regime político e o regime que acabara de implantar-se no país vizinho, na eventualidade da Espanha aliar-se à Alemanha e à Itália. Tal assimilação poderia arrastar o regime português para uma corrente político-militar incompatível às pretensões salazaristas e ao acordo de cooperação bélica, assinado em agosto deste ano, com a Inglaterra que aceitou apoiar diretamente o rearmamento e modernização das forças armadas portuguesas. Astutamente, Salazar adiantou-se à adesão espanhola ao Eixo e assinou, a 17 de março de 1939, com Nicolau Franco, embaixador espanhol em

¹⁰ OLIVEIRA, César. *Op. cit.*, p.153-54.

Lisboa, o *Tratado de Amizade e Não-Agressão entre Portugal e Espanha*, conhecido como *Pacto Ibérico*.

Deflagrada a 2ª Guerra Mundial, Salazar tentou a todo custo preservar a neutralidade de Portugal no conflito. Próximo ideologicamente do Eixo, o regime português soube criar uma rede de ligações que se transformou em escudo contra possíveis acusações de ambos os lados. O país se declara como neutro no conflito ao assinar, em 1943, um acordo Luso-Britânico, que concedeu a Inglaterra, e depois em 1944 aos Estados Unidos, instalações militares no Açores. Esse apoio aos Aliados contribuiria para a sobrevivência do Estado Novo em Portugal no pós-guerra, reforçando a idéia de que Salazar se utilizou de todos os artifícios para preservar seu poder e a tão desejada política de neutralidade. Com a vitória da Frente Aliada em 1945, os regimes democráticos propagaram-se e a democratização da Europa Ocidental passou a ser foco de atuação dos Aliados, pondo seriamente o Estado Novo em perigo. Dessa maneira, Salazar teve de se empenhar de maneira árdua, tanto externa como internamente, afrouxando algumas restrições e abrindo, de forma alternada, algumas portas ao exterior. Tal enfraquecimento do regime refletiu-se num abrandamento da vigilância restritiva, possibilitando uma breve abertura e o ressurgimento dos movimentos artísticos. Em particular, o movimento teatral terá uma grande reviravolta com o aparecimento de novas correntes que, entre grupos amadores e teatro experimental, serão os primeiros elementos de renovação no teatro português após 1945. Nessa conjuntura, surgirá o grupo *Teatro Estúdio de Salitre*, tendo como co-fundador o jovem dramaturgo Luiz Francisco Rebello.

1.2. PRECEDENTES ESPANHÓIS

A I República na Espanha proclamada em 1873 teve vida curta e foi caracterizada pela violência e pela profunda instabilidade política e social; acumulou um histórico com quatro presidentes diferentes, um golpe de Estado e não suportou dois anos de constantes revoluções e guerras internas. Verdadeiramente, no último quarto do século XIX, Espanha viveu sob um regime monárquico estável conhecido como a era Cánovas, o Presidente do Conselho de Ministros e braço direito do rei Alfonso XII, filho de Isabel II que vivia exilado em Paris junto à mãe que abdicara ao trono do reinado constituinte em favor de Cánovas.

Em 14 de janeiro de 1875, dando início a “*restauración borbónica*”, o rei Alfonso XII entrou triunfante em Madri; todavia, não resistindo a problemas de saúde, acabou falecendo no final de 1885. A monarquia em Espanha passaria, a partir daí, pela regência de María Cristina de Áustria, que durou até 1902, seguida pelo reinado de seu filho, Alfonso XIII, cujo domínio perduraria até 1931, data da instauração da II República.¹¹

Fato paralelo e próximo ao ocorrido em Portugal em 1890 com o *Ultimatum* inglês foi “*el desastre del 98*”, a guerra em que os Estado Unidos obrigou a Espanha a assinar o *Tratado de Paris*, por meio do qual abriu mão de suas últimas colônias: Cuba e Porto Rico, no Caribe, e os arquipélagos Filipinas, Carolinas, Marianas e Palaos, no Pacífico, pondo fim ao que outrora fora o seu vasto império colonial. Este fato histórico determinou profundamente a vida do povo espanhol. O balanço da guerra foi trágico, considerada o “desastre nacional” e inspirou múltiplas ideias que influenciaram as obras

¹¹ FERRANDIS, Manuel. & BEIRÃO, Caetano. *Historia contemporánea de España y Portugal*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1966, p. 208-230.

artísticas do futuro século. Nesse período conturbado, apelidado de “*novecientos*”, surgiram várias correntes ideológicas, literárias e estéticas, conscientes de que o país deveria encontrar saídas, estabelecer metas e objetivos, buscando novas soluções para superar o conformismo imposto pela “*restauración*” monárquica de Alfonso XII.

O cenário espanhol não poderia ser mais desolador que no início do século XX; o retorno dos Bourbon ao trono de Espanha depois do breve período republicano (fevereiro de 1873 a dezembro de 1874), fez com que se instaurasse a ditadura provisória que preparou a restauração monárquica em favor do filho de Isabel II, Alfonso XII. Com o novo monarca, a parte mais conservadora da burguesia, aliada à velha oligarquia agrária, instala-se no poder, favorecendo a alternância amistosa entre o Partido Conservador e o Partido Liberal no parlamento, garantindo a farsa democrática. Foi neste período de luta de classes, organização do proletariado urbano e rural (época de reivindicações, greves e violentas repressões), que surgiram os escritores da “*generación del 98*”, a fim de modificar este cenário finissecular decadente.

Quando estoura, em 1914, a 1ª Grande Guerra; Espanha vinha amargando crises políticas e acumulando déficits econômicos e sociais; perdidas as colônias, seus rendimentos e sua armada. O país de característica praticamente agrícola e com um precário desenvolvimento industrial optou pela neutralidade diante do conflito mundial. Mas, não por isso, deixou de arcar com as consequências provocadas pelo colapso que passou a Europa, que de certo modo, agravou-lhe ainda mais a já complicada situação nacional: “*los sucesivos y violentos cámbios políticos y tensiones sociales iban*

conduciendo el pueblo español a la Guerra Civil, no menos cruel y trágica que las dos guerras europeas”¹².

Os fatos e as tensões internas da história conduziram o rei Alfonso XIII, em 13 de setembro de 1923, a abolir a Constituição e outorgar plenos poderes ao “*Directorio*”, instaurando a ditadura militar, presidida pelo general Primo de Rivera. Durante os anos de 1927 e 1928, aumentaram os movimentos políticos contra a Ditadura, os distúrbios nas ruas, as passeatas estudantis e as greves operárias não deram tréguas. O desprestígio monárquico foi crescendo, e a incapacidade do sistema para fazer frente a tal situação, obrigou-lhes ao aumento da repressão. A censura prévia foi imposta com o golpe militar; posteriormente, Primo de Rivera cria a “*Oficina de Información y Censura*”¹³. Essa tirania durou até 28 de janeiro de 1930, quando o ditador foi demitido do cargo, pois o paulatino crescimento do republicanismo — favorecido pelas alianças com socialistas e anarco-sindicalistas contra a Monarquia — desembocou numa crise, obrigando Alfonso XIII a convocar o general Dámaso Berenguer para constituir um novo Governo.¹⁴

Começava assim a chamada “*dictablanda*”¹⁵, uma etapa de notáveis manifestações políticas e sociais, início de um período marcado por aceleradas mudanças que desembocariam na proclamação da República. Com a esperança de novos

¹² ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 1995, p.21.

¹³ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Valle-Inclán - La fiebre del estilo*. Madrid: Espasa Calpe, 2002, p. 212-213.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 203-206.

¹⁵ O último período do reinado de Alfonso XIII coincide com a crise mundial provocada pela quebra da bolsa americana em 1929 e as contínuas revoltas sociais espanholas, esse período de regresso à normalidade constitucional que o rei e seus generais pretendiam controlar, duraria quase treze meses e assim fora apelidado por “*dictablanda*”. Pois, o general Dámaso Berenguer teve que abolir regras da antiga ditadura para facilitar sua governança e tranquilizar os ânimos da sociedade espanhola; no entanto, paradoxalmente, houve nesta ditadura mais sentenças de morte por motivos políticos que na anterior. In: ALBERCA, Manuel & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 219-220.

rumos, a Espanha queria recuperar seu tempo perdido, contudo distante dos caminhos democráticos de outras nações europeias. Miguel de Unamuno (1864-1936), aclamado pela multidão, regressou do exílio na França, Ortega y Gasset (1883-1955) difundiu seu ideal de país moderno. Escritores e pensadores uniram-se às manifestações contra a monarquia e a favor da chegada da República.

Em 14 de abril de 1931, o escritor Manuel Azaña foi escolhido como o chefe do governo republicano presidido por Alcalá Zamora, de dezembro de 1931 a novembro de 1933. Nas novas eleições desse ano triunfou a direita, mas todas as forças de esquerda migraram à “Frente Popular”, que ganhou as eleições em 16 de fevereiro de 1936. Presidido agora pelo antigo primeiro ministro e líder republicano Manuel Azaña, o novo governo ao recém se empossar, enfrenta o levante militar fascista de 18 de julho do mesmo ano.¹⁶

Com a vinda da II República bons ares fluíram na Espanha; floresceu um período em que a liberdade política desencadeou a liberdade de pensamento e expressão. No entanto, esse momento de privilegiada situação de desenvolvimento intelectual, político, social, cultural e educacional não agradou a outras forças políticas internacionais, que permitiram e apoiaram o golpe militar de Francisco Franco e a terrível Guerra Civil espanhola, que além de assassinar artistas, pensadores e opositores, provocou o exílio de muitos e expulsou a inteligência do país. Tal tragédia interrompeu fatidicamente o fomento sociocultural da República: *“los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil fueron un período caracterizado por una represión*

¹⁶ IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998, p. 78-79.

política y una censura artística que ahogaba todo intento de actividad creadora y artística”¹⁷.

Há de se perceber que o trágico caminho histórico percorrido pela sociedade espanhola foi sensivelmente diferente ao também conflituoso curso português, pois Espanha chegou esfacelada visceralmente à década de 40, a Guerra Civil deixou um povo dividido, uma fratura exposta, uma cicatriz que cotidianamente será lembrada, o que certamente provocou reações sociais e políticas diversas às ocorridas em Portugal. Nesse sentido, se denotará uma reação de maior grau de agressividade e exposição nos artistas e intelectuais espanhóis, dado o confronto direto e intenso dos vencedores nacionalistas com os vencidos republicanos.

Artistas e intelectuais viveram a era da mordaza durante o regime franquista, pois os censores proibiam qualquer tipo de manifestação artística que: “*manifestara la menor discrepancia con la doctrina de la iglesia, que criticara “a la ideología o práctica del régimen”, que chocara con los “supuestos de la historiografía nacionalista”, que hiciera apología de “ideologías no autoritarias o marxistas”* o que, “*en opinión del censor, atentara contra la moral pública*”¹⁸; e foi nesse ambiente coercitivo que Alfonso Sastre, um exilado interior, criou os dramas que neste trabalho apresentamos.

¹⁷ EDWARDS, Gwynne. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo xx*. Madrid: Editorial Gredos, 1989, p. 32.

¹⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos e ensayistas*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1995, p.611.

2. ANTECEDENTES ESTÉTICOS: A CENA EUROPEIA

Embora não se queira ser redundante nas informações preliminares ao objeto de estudo desse trabalho, algumas referências parecem ser necessárias para uma maior ênfase a todo o contexto que iria dar o tom nas composições dos dramaturgos ibéricos em questão. Aqui o que nos interessa é relemburar algumas das principais linhas de ação no teatro do final do século XIX e, principalmente, início do XX em território europeu, a fim de entender essa herança e *suas influências em Rebello e Sastre*.

Sem querer se estender num panorama histórico que, para ser fiel ao retrato pretendido, deveria contar, tanto com nomes como os de Gógol, Tchékov e Górkí, na Rússia pré-revolucionária, quanto com os de Shaw e Wilde, além de tantas outras determinantes figuras responsáveis pela renovação do teatro inglês em fins dos Novecentos, é necessário atentar para algumas linhas teóricas que farão eco na obra dos autores ibéricos.

Após um período de primazia do realismo na cena teatral em fins do século XIX, a Europa começa a sentir os ares inovadores no palco já em 1896, com a tumultuada estreia de *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, que levou à cena, de maneira insólita, os mais grotescos traços humanos, inspirando o surrealismo e o teatro do absurdo. Mais inovação para o teatro traria o arquiteto e encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928), tido por muitos como o inventor da cenografia moderna e que revolucionaria a concepção de espaço cênico. Contrário às teorias da estética realista, ajudou, a concretizar encenações fortemente marcadas pelo aspecto onírico de ares simbolistas, principalmente no que diz respeito ao uso da luz como elemento de significação e interpretação da obra.

Outro nome de destaque que surge engrossando a fileira dos contrários ao realismo foi o anti-ator Gordon Craig (1872-1966), defendia que a marionete retrataria melhor a idéia geral e universal no drama. Com o texto *O ator e a super-marionete*, desenvolveria uma nova estética teatral de orientação simbolista, onde condena a arte de interpretar. Para Craig os seres humanos eram elementos perturbadores numa peça porque estavam sempre sujeitos aos caprichos da vida.

Nas primeiras décadas do século XX, o teatro como arte renovava-se momento a momento, recebendo estímulos de liberdade de ação na composição texto e na expressão. A dramaturgia ganharia outros objetivos, funções e características a partir das reflexões e experimentações de uma nova teoria presente e ativa nos grandes centros europeus. No velho continente fermentavam as teorizações de vanguarda questionando o gosto burguês através de diversas técnicas de acentuado sabor metalinguístico cuja principal intenção era o reconhecimento do papel da arte como construção e convenção e o papel do artista como um esteta. O teatro inicia uma nova reorganização conceitual diversificando cada vez mais suas tendências. Gradualmente, o centro equalizador do drama não estaria mais na mão do protagonista, ou do dono da companhia, ou mesmo do dramaturgo; a responsabilidade sobre os critérios de montagem passaria para as mãos de uma nova figura no cenário, o Diretor Teatral.

Jacques Copeau (1879-1949), autor de *Ensaio de renovação dramática*, foi o mais influente diretor teatral de sua época na França. Copeau deplorava a moderna situação do teatro entregue ao mercado, ao sensacionalismo e exibicionismo barato, à ignorância, à indiferença e à falta de disciplina. Copeau preconizou a simplicidade total em cena, o famoso *tréateau nu*, que permitiria ao autor e ao ator apresentar o texto sem

intrusão cenográfica. Propôs uma renovação teatral para restaurar a beleza no espetáculo cênico, a fim de torná-lo um lugar de encontro entre autores, atores e plateia.¹⁹

Refutando categoricamente estes preceitos, surgiu o primeiro movimento de vanguarda do século XX, o Futurismo, lançado em Paris por um manifesto de Filippo Marinetti (1876-1944) publicado na primeira página do jornal *Fígaro* de fevereiro de 1909. Como sabemos, Marinetti defendia uma arte adequada ao novo século, dedicada à fábrica, à máquina, à multidão, à luta e à velocidade. Considerava o teatro, dentre todas as formas literárias, aquela que melhor poderia servir ao movimento. Para isso, os dramaturgos deveriam abandonar as formas de sucesso fácil, psicologismos e temas tradicionais. Deveriam “afastar a alma da plateia da realidade diária e alçá-la a uma atmosfera deslumbrante de intoxicação intelectual”, um reino de “velocidades terrestres, marinhas e aéreas, dominadas pelo vapor e pela eletricidade”²⁰. Para Marinetti a nova sociedade do século XX, como uma sociedade de revolução científica e do poder da máquina, exigia uma nova arte que refletisse sua força dinâmica. Em *O teatro de variedades*, seu segundo pronunciamento, em 1913, Marinetti ataca o teatro contemporâneo acusando-o de estar estagnado entre reconstrução histórica e a reprodução fotográfica e procura convencer o dramaturgo futurista a buscar sua inspiração no teatro de variedades; defende que a tradição, além de ser ignorada, deveria ser destruída e toda a arte clássica devassada em cena.

No entanto, o conflito mundial de 1914 deixou perplexa toda a Europa que presenciava o fracasso do progresso e da ciência e assistia o início de um século repleto de caos e extremismos. Para Erich Hobsbawn, inclusive, a Primeira Guerra seria,

¹⁹ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1995, p. 329.

²⁰ MARINETTI, Filippo. *Manifesto of futurism*, trad. R. W. Flint, in: Marinetti: Selected Writings, New York, 1972, p. 114. In: CARLSON, Marvin. *Op. cit.*, p. 330.

factualmente, o marco inicial do *curto* século XX que teria seu término na queda do muro de Berlim em 1989, e não na mera e simples contagem cronológica.²¹ Além disso, a revolução bolchevique de 1917, antecedida de diversas insurreições desde 1902 na Rússia de feições feudais, imprime uma crise sem dimensões na estrutura monárquica europeia já bastante fragilizada com o conflito armado.

Um saldo de mortos nunca visto antes e boa parte da Europa devastada: um século que já se inicia de maneira deturpada e catastrófica, como o século XX, levaria naturalmente o homem e suas correntes filosóficas e artísticas, como em outros trágicos momentos históricos, a questionar-se a respeito da crise estabelecida entre a aparência e a essência. Angústias e indefinições do ser humano refletiam na consciência moderna ocidental mergulhada num pesadelo. A *imprevisibilidade* e a *desobediência* tornam-se bandeiras a serem transportadas aos palcos pelos dramaturgos engajados; e nesse mundo desordenado, propunha-se no cenário a mesma dialética vivida: o que é *ficção* e o que é *realidade*? Verdade ou ilusão? Este paradoxo entre essência e aparência é um dos aspectos que estará sob a mira de vários autores de relevância.

Luigi Pirandello, um exemplo entre outros, apresentou de maneira efervescente o conflito entre aparência e essência. Criou dramas que, ao desnudarem as bases, não revelavam nenhum consolo ou solução. Ex-estudante de filosofia, a maioria de seus textos compõe-se, mais que tudo, de discussões filosóficas em cena. Com *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921, Pirandello instaurou uma nova forma de pensar e fazer teatro e levou à cena questões caras às artes cênicas: qual a melhor forma de representação? Que autonomia possui o personagem em relação ao texto que vive? Como sua eficácia pode ultrapassar a de seu criador? No palco, o que é ficção e o que é

²¹ HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p. 7.

realidade? Toda esta reflexão acompanharia sua obra e revolucionaria a dramaturgia mundial.

Constantin Stanislavski junto com Antonin Artaud e Bertold Brecht formam o grupo dos grandes teatrólogos da década de 1930. Além de teóricos eram empiristas e foram decisivos para a moderna teoria dramática que começava a se questionar sobre seus próprios preceitos; esses autores transformaram-se, nos anos seguintes, em ícones dessa época metamórfica que assistiu ao surgimento da figura do *ator/autor/diretor*. O trio influenciou e continua influenciando o teatro mundial.

Foi durante o colapso social e econômico da Alemanha, na ascensão do nazismo e no engajamento dos intelectuais com o socialismo, que surgiu a obra do mais importante autor teatral que o marxismo produziu: Bertold Brecht (1898-1956). Fundamentalmente, o interesse de Brecht é fazer do teatro um instrumento de discussão de ideias, um momento privilegiado, em qualquer ambiente, mas que busque a conscientização social. Pois, nesse planeta desordenado, o novo homem necessitaria de um novo teatro, não mais como o monumento intocável do iluminismo, e sim como um fórum de debates em constante transformação, que correspondesse aos questionamentos imediatos do povo. Para Brecht, o teatro não deve ser revolucionário apenas nos seus temas, mas, sobretudo, em sua forma, abdicando totalmente do teatro moldado pela sociedade burguesa alienada às demandas sociopolíticas do novo século.

O caldeirão dos anos 30 mobilizou um grande número de autores na busca do desenvolvimento de um drama que respondesse às inquietações do homem comum e aos problemas da moderna sociedade. Nos grandes centros literários germinava o fenômeno sísmico do teatro de vanguarda e naturalmente começaram a aparecer

formações de grupos de teatro, amador, livre e universitário, que protestavam e questionavam o teatro burguês e de entretenimento.

2.1. A EVOLUÇÃO TEATRAL EM PORTUGAL E O SALAZARISMO

Rebello, em suas pesquisas sobre o final do século XIX, nos apresenta os sintomas da crise do teatro português que já inquietavam críticos como Moniz Barreto (1863-1899) e dramaturgos como D. João da Câmara (1852-1908). O primeiro, importante representante da aplicação sistemática dos princípios da crítica literária dita “científica”, alertava em 1889 para a agonia da literatura dramática em Portugal, cuja causa principal atribuía à ausência duma “comunidade de sentimentos e dum acordo de opiniões na consciência coletiva”; e D. João da Câmara sublinhava, em 1895, os efeitos da “mediocridade assustadora a que o nível intelectual da sociedade havia descido”.²²

De fato, o teatro português estava em profunda crise e tinha como agravante o fator literário, pois a literatura dramática não acompanhava a vanguarda estética assumida e desenvolvida até então na poesia. Tanto em Portugal quanto na Espanha, a evolução dramática permanecia estagnada e preocupada apenas com a exploração de modelos de aparente sucesso que levassem um público numeroso ao teatro. Assim, pouco se fez para incorporar o teatro na vanguarda estética finessécular, e essa literatura, sem as soluções adequadas nem perspectivas futuras, permaneceu quase sempre na condição de textos sem representação cênica.²³

²² REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978, p. 30.

²³ SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Introdução*. BRANDÃO, Raul e BRANDÃO, Júlio. *A noite de natal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, pp. 97-8.

Nesta época, havia ainda alguns resquícios do sentimento romântico vigorando em Portugal; tais resquícios são perceptíveis tanto nos dramas históricos em verso, como nos textos de índole naturalista. Desse modo, o caminho privilegiado pelo teatro português em fins do século XIX foi o da reconstituição histórica; peças como *O duque de Viseu* (1886) e *A morta* (1890), de Lopes de Mendonça; *Leonor Teles* (segunda versão de 1889), de Marcelino Mesquita; *D. Afonso VI* (1890), de D. João da Câmara, e *D. Sebastião* (1891), de Augusto Mesquita (1866-1896), são textos dramáticos que, em termos gerais, configuram uma resposta ao sentimento agônico do destino da Pátria.²⁴

Raul Brandão (1867-1930), muito admirado por Rebello e uma de suas influências, foi cronista, dramaturgo e crítico, além de ter sido um que ousou falar da crise do teatro lusitano em seu tempo. Em artigos do *Correio da Manhã*, expunha o que deveria ser para ele o drama moderno e criticava agressivamente as peças de intenções naturalistas. Para o autor a arte dramática deveria utilizar recursos simples e o drama deveria prezar a síntese, com apenas um ato ou mesmo uma única cena. O fundamental para Brandão era o debate de um problema social ou psicológico; era exprimir a dor, abalar a personalidade do espectador, fazer sonhar ou pensar. Sintomática dessa postura do escritor é sua crônica publicada em 17 de maio de 1895:

O teatro aborrece e irrita. [...] é uma coisa complicada e embirrenta [...] Para que apaixone, é preciso que seja simples, e cave fundo no coração humano. [...] No drama moderno, deve discutir-se um grande problema psicológico ou social [...] sem se perder em palavras – atos seguidos como uma faca que se enterra. Tudo o mais não interessa o público. Desde as peças decorativas do Sr. Lopes de Mendonça até à simplicidade complicada e embirrenta do Sr. Eduardo Schwalbach, não se encontra uma palavra, um grito, que exprima a

²⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *Um teatro de dor e de sonho*. Prefácio. In: BRANDÃO, R. *Op. cit.*, p. 14.

dor, uma cena que nos faça estremecer, perder a personalidade, nos dê risos a valer ou verdadeiras lágrimas. [...] Bem se importa o público com isso! Tragam-lhe para o palco o Amor e o Ódio, a Fome, a Ambição, a Quebra, a Ruína, a Miséria Humana e a Dor Humana: digam-lhe isto com paixão e com intensidade e verão como o público lhes enche o teatro. Dêem-lhe a Vida e dêem-lhe o Sonho. Riam-se, sofram e chorem também, se querem interessar os outros. [...] Em cena devem estar corações a bater, almas, cérebros a pensar – e mais nada. Tudo o resto é banal e frio...²⁵

Raul Brandão, como futuramente Rebello, exigia peças realmente capazes de discutir os sentimentos e a vida real dos portugueses, contrapondo-se a dramaturgia de “personagens recortados em papelão, sentimentos empalhados, versos duros como calhaus e palavras, palavras e palavras”. Fora do compasso europeu, o teatro português começou o século XX estacionado no século anterior, pois, conforme os estudos teatrais de Rebello, as salas continuavam ocupadas pelas já reprisadas obras de gosto burguês de Marcelino Mesquita e Júlio Dantas, que permanecerão em cartaz até a década de 20. O descompasso português, nas palavras de Rebello “tem evidentemente que ver com a lenta evolução das estruturas socioeconómicas do país e a persistência com que a força reaccionária, derrotadas na madrugada de 5 de Outubro, tudo fizeram para atrasá-la ainda mais”²⁶.

Contrariamente às outras ditaduras que organizavam seu aparato em torno da presença do chefe e do seu discurso, Salazar, que não apreciava os desfiles nem as concentrações populares, contou com a SPN para preservá-lo, representá-lo e fazê-lo conhecido por um maior número de pessoas. O poeta futurista António Ferro,

²⁵ BRANDÃO, Raul. *Teatro e atores*. In: BRANDÃO, R. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986, pp. 173-5.

²⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978, p. 106.

vanguardista na juventude, editor da *Orpheu*, será o responsável pela propaganda e *encenação* do regime com a criação de uma política cultural tendenciosa e reacionária cujo objetivo principal era o de tornar o regime mais aceitável e duradouro.

De maneira premeditada, há um mês antes de estourar a Guerra Civil Espanhola, Ferro inaugurou, em 15 de junho de 1936, o “Teatro do Povo”, uma ferramenta para *educar* o próprio público e *domesticar* suas reações naquele momento delicado de implantação e estruturação interna do Regime. Dirigido pelo próprio Ferro, o “Teatro do Povo” era um empreendimento ambulante português inspirado no *Théâtre du peuple*, de Bussang, fundado por Maurice Pottecher, que comparava o teatro a uma escola de civismo e responsável por tirar o teatro dos centros convencionais levando-o para o público mais amplo. A proposta do jornalista português com seu teatro popular em nada se pareceria com o modelo francês, exceto nominalmente, pois a imitação de Ferro não vinha para renovar o universo teatral português, mas, pelo contrario, serviria apenas para fazer propagandas do Regime.

O Poder, para se conservar por muito tempo, tinha de mudar sua relação com a nação além de reformular continuamente sua imagem pública. António Ferro foi o artesão duma possível coerência entre as necessidades propagandísticas do poder e o desenho de linhas estéticas e artísticas peculiares ao sistema. Em sua atuação na SPN dirigiu os serviços de propaganda do regime com sua “Política do Espírito” e a “Campanha do Bom Gosto”, iniciativas políticas criadas para que “as sociedades se elevem” e “se iluminem (...) através das artes e das ciências”.

Os teatros nacionais D. Maria II e São Carlos dependiam do Ministério da Educação que determinava o uso das salas para os espetáculos de prestígio destinados a enaltecer o aparelho do Estado Novo. Assim, tais políticas atribuíam aos teatros a

responsabilidade de realizarem espetáculos que fossem caracterizados pela sublimação espiritual e artística: peças líricas, concertos, recitais, exibição de danças, etc.; ou seja, os palcos nacionais foram usados como *expressão da cultura* e do *bom gosto* como meras propagandas do regime salazarista.²⁷

Ferro utilizou o universo artístico para a promoção da ideologia salazarista ao impor alguns traços estéticos e procedimentos formais que a sustentassem: uma nova roupagem modernista mundana misturada ao nacionalismo desenfreado do passado histórico que resultaria na criação de um país imaginário com toques de uma pseudorrealidade, ou seja, uma identidade portuguesa mítica. A paisagem nacional, forjada, corresponderá a um cartão postal turístico. Iniciativas como “o concurso d’A aldeia mais portuguesa de Portugal” e a criação do Museu de Arte Popular são exemplos da disposição em defender e preservar a tradição lusitana no seu “estado puro”, alienado e atrasado.²⁸

Em 1940, iniciada a 2ª Guerra Mundial, António Ferro, realizaria outro sonho particular: admirador do balé russo, criou o bailado “Verde Gaio”, companhia responsável pela imagem folclórica da cultura portuguesa. Lamentavelmente, o teatro e a dança foram instrumentos usados para a caracterização, promoção e convencimento da existência de um país imaginário, pretendido pelo regime, que, segundo Graça dos Santos, “não passam do reflexo abastardo do compromisso falhado entre o maniqueísmo salazarista e as aspirações artísticas de Ferro”²⁹. Para a estudiosa, durante o *império* salazarista o teatro oficial português esteve voltado à arte e à ideologia do

²⁷ SANTOS, Graça dos. *O espetáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 101-109 e 293.

²⁸ SANTOS, Graça dos. *Op. cit.*, p. 121.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 334.

regime, um teatro de pedagogia fascista que deveria fornecer um repertório propício à educação do povo *gentil*.

Ao mesmo tempo em que ocorria o horror do conflito na Europa central, em terras lusitanas havia montagens de espetáculos ambulantes, de *tournées* de verão e ao ar-livre, levando peças teatrais, previamente selecionados por Ferro, às zonas mais remotas do país. E como testemunhou Rebello, salvo raras exceções, seu repertório limitado se caracterizava “por um moralismo primário e por um folclorismo anódino, quando não por um didactismo político de baixo nível”.³⁰

A década de 40 se destaca pelo vazio cultural em todo o país à exceção da capital com o tipo de representação já referida. Assim, o teatro passa a ser atividade exclusiva de Lisboa e a censura obriga os autores e artistas a enquadrarem-se ao regime ou à rentabilidade comercial representada pelas companhias, empresas privadas que geralmente eram formadas por atores famosos atraentes ao público. É evidente, que quase sempre, o critério de escolha das obras não era o seu valor artístico, mas sim, a capacidade da peça de lotar o teatro.

A situação do teatro português era tão catastrófica que, segundo Graça dos Santos, durante a década de 40 funcionaram apenas sete teatros em Lisboa; outros se transformaram em cine-teatro e no resto do país os edifícios estavam em ruínas por falta de uso. As opções lisboetas eram o Teatro Nacional com as comédias de *boulevard* ou dramalhões ao gosto burguês, ou o teatro de revista de entretenimento, licencioso, tipo musical, que era assistido no Parque Mayer, uma espécie de parque de diversão destinado ao teatro ligeiro, mistura de *boulevard*, opereta e revista. Foram criadas cerca

³⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Prelo, s.d., p. 303. In: SANTOS, Graça dos. *Op. cit.*, p. 173.

de sessenta peças de revista durante a década; tido como puro divertimento, o teatro ligeiro tinha a capacidade de alienar o público quanto à realidade política portuguesa.³¹

Em recente resposta eletrônica ³² referente a questionamentos sobre a idéia que deu origem a sua primeira peça, *A invenção do guarda-chuva*, radicalmente distinta de tudo que se produzia até então naquele meio cultural tacanho, Rebello reafirmou uma vez mais tudo o que foi dito: “O teatro que por cá se representava nos anos 30, e até ao fim da guerra, era essencialmente burguês, de proveniência, sobretudo francesa ou espanhola (comédias e dramas de *boulevard*, farsas espanholas), convencional no conteúdo e na forma, com raríssimas exceções. E, claro, tudo filtrado pela censura.”

E será nesse contexto de profundas restrições, esvaziamento cultural e intelectual de um país isolado do resto do mundo, fadado por um autoritarismo cuja censura oprimia comportamentos e mentalidades, que o jovem Luiz Francisco Rebello terá suas primeiras experiências.

2.2. A EVOLUÇÃO TEATRAL NA ESPANHA E O FRANQUISMO

El teatro es – podríamos decir – un juego “serio”, una exploración arriesgada y hasta aventurera (de lo real), una propuesta – a veces impertinente – que el arte hace a la política.

(La revolución y la crítica de la cultura, 1971, p.53-54.)

O cenário do teatro espanhol no final do século XIX não poderia ser mais desolador. O “desastre nacional” provoca uma forte aliança conservadora entre

³¹ SANTOS, Graça dos. *Op. cit.*, p. 153-55.

³² REBELLO, Luiz Francisco. Em email-resposta de 1º de novembro de 2010.

burgueses, agrários e monarquia para a manutenção da ordem e do poder. A cautela tradicionalista com o receio de infiltrações de ideias revolucionárias era tal, que tudo o que fosse novidade não chegava a Madri, indiferente e resistente às renovações e rupturas. Peças de Zola e de Ibsen eram pouco representadas e quando montadas cortavam-se atos, deixando-as irreconhecíveis e mutiladas. Nesse momento crítico de reivindicações nacionais, escritores a fim de modificar este cenário decadente constituíram dois movimentos de intervenção patriótica: a Geração de 98, “los noventayochistas”³³ e o “modernismo” espanhol³⁴.

A Geração de 98 pretendia a “regeneración” da Espanha, enquanto o modernismo espanhol propunha a “universalización” da cultura espanhola; “España mundial” foi o lema lançado pelo jovem Ortega y Gasset (1883-1955). Entre estes dois grupos, participaram poetas e escritores vinculados à corrente modernista de raízes latino-americanas, que, propondo a luta pela renovação da linguagem poética, buscavam novos estilos e metáforas, de acordo ao conceito da arte pela arte e o culto da beleza³⁵. Na América espanhola, o modernismo atingiu sua plenitude entre 1888 e 1905, com a

³³ *Noventayochistas*: representantes da corrente literária que fazia oposição aos modelos tradicionais e conservadores; revelavam espírito crítico e, por meio da revisão dos fatos históricos, pretendiam a “regeneración” da Espanha em suas dimensões humana, artística e literária, a partir da recuperação da cultura e da literatura espanhola. Esse grupo foi o primeiro a pregar a liberdade em favor do novo e do moderno, inaugurando um “movimento político e literário contra todos os modelos tradicionais e conservadores vigentes na época; porém, ser *noventayochista* não foi impedimento para que poetas e escritores também fizessem parte do movimento modernista”. In: FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Ramón del Valle-Inclán: luzes da boêmia*. Madri: Espasa Calpe, S. A., 2001, p. 12.

³⁴ “Movimento fundamentalmente poético, iniciado na América hispânica e influenciado pelo parnasianismo e simbolismo franceses, opunha-se ao realismo e ao naturalismo, aclamava a liberdade criativa e negava as normas que cercavam a independência artística e estética. A forma da composição poética era livre e os temas tomados de um caráter refinado e exótico; tanto no verso quanto na prosa, procurava-se a beleza na melodia e no ritmo das palavras. Os cultismos, o exotismo e as referências mitológicas eram recursos usados frequentemente, na elaboração da linguagem poeticamente elevada, conduzindo a um mundo longínquo de luxo e de sonho, propício à evasão”. O culto à musicalidade e à beleza possibilitaria aos modernistas uma experiência transcendente que os colocaria em contato com o Absoluto. Recordamos que o modernismo na língua espanhola de diferente aceção esteve ligado às vanguardas artísticas do século XX, não correspondendo ao modernismo português e brasileiro, mais ligados ao parnasianismo e simbolismo do século XIX. In: FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Op. cit.*, p. 12-13.

³⁵ ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia*. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 1995, p. 21.

publicação de *Azul e Prosas profanas*, de Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaraguense que se tornou a figura mais representativa do movimento modernista espanhol.

Os escritores modernistas buscavam essencialmente a renovação da expressão literária, rompendo com os velhos moldes e, ao mesmo tempo, aspirando a que a individualidade do escritor se desenvolvesse sem travas, livre³⁶. No entanto, a Geração de 98, estimulada à constante renovação de todos os gêneros, teve como maior característica a crítica: pela revisão dos valores espanhóis diante do desastre nacional; pela revisão da literatura, buscando o valor humano encontrado nos primitivos e místicos hispânicos; pela abominação ao renascimento clássico e contra os escritores do período acadêmico.

Segundo a visão de alguns estudiosos, os movimentos *noventayochista* e modernista não são totalmente contrários entre si, coincidiam em sua pregação pela reforma e procuravam investir na beleza e novidade estéticas. No entanto, enquanto os modernistas empenhavam-se na busca de uma renovação dos valores literários; os *noventayochistas*, utilizando o verso e a prosa, debruçavam-se também em questões político-sociais, fazendo crítica à sociedade e suas instituições. Simpatizantes intelectuais de diversas áreas participaram desses movimentos, entre eles: Miguel de Unamuno (1864-1936), filósofo, poeta, ensaísta e romancista de grande influência nas letras espanholas que defendia “europeizar a España sin olvidar su propia tradición”; Pío Baroja (1872-1956), romancista que ingressou na “Real Academia Española” em 1935; o dramaturgo Jacinto Benavente (1866-1945), que recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1922; o romancista, crítico literário e dramaturgo Azorín, pseudônimo de José Martínez Ruiz (1873-1967), que foi deputado e membro da “Real Academia

³⁶ HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. In: GUERRERO, Obdulio. *Valle-Inclán y el Novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977, p. 25.

Española”; o poeta Antonio Machado (1875-1939); o poeta Juan Ramón Jiménez (1881-1958), que em 1956 recebeu o prêmio Nobel de Literatura e Valle-Inclán(1866-1936). Este período rico e fecundo na produção artística, cultural e intelectual espanhola deu início ao que ficou conhecido como “Idade da Prata”³⁷.

O líder da geração, Miguel de Unamuno discordou profundamente do que era feito no teatro espanhol através de sua crítica jornalista, ensaios ou peças, nas quais tentava renovar o teatro. Em seu ensaio *La generación del teatro español*, além de idealizar uma teoria dramática, esclarece alguns dos problemas que impediam o desenvolvimento do teatro espanhol. Um dos pontos detectados foi a necessidade urgente de trocar o espectador por um público que representasse a totalidade da nação e não apenas as classes dirigentes. Nessa época, o acadêmico Pío Baroja chegou à conclusão que o público pagante (que comumente chamava de “gran bestia fiera y mal intencionada”) era o principal obstáculo à renovação, pois exigia o servilismo do autor, que se mantinha no gênero vulgar, que por sua vez alimentava o empresário que não contrariava o gosto conservador. Tal conflito e reações entre sociedade e encenação talvez expliquem o fato de Pío Baroja deixar de escrever para o teatro, cedendo à pressão da “bestia fiera”³⁸.

Tal qual a Portugal, na Espanha a mediocridade do público somada à má qualidade dos atores coadjuvantes, faziam dos atores principais as grandes vedetes, os verdadeiros donos e elo desta corrente que se autoalimentava, dominando os empresários e autores, enquanto estes, por sua vez, eram obrigados a fazer a peça sob medida para a interpretação das estrelas. O repertório atendia ao gosto da classe alta espanhola, que usava o teatro como fonte de diversão. Particularmente, eram

³⁷ FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Op. cit.*, p. 13-14.

³⁸ GOLDONI, Rubia Prates. *Quem tem medo de Valle-Inclán? Forma e ideologia nos bastidores da cena espanhola contemporânea*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1997, p. 9-16.

reconhecidos os dramas e melodramas realistas de Jacinto Benavente, as comédias e os sainetes dos irmãos Serafin e Joaquin Álvarez Quintero (1871-1938; 1873-1944), o teatro humorístico de Muñoz Seca (1881-1936) e as peças grotescas de Carlos Arniches (1866-1943). Assim foi o teatro oficial espanhol, uma caixa de ressonância dos valores da sociedade burguesa, que detinha o controle social, econômico e político do país³⁹.

O fato é que a nova burguesia industrial formada após a Primeira Guerra Mundial era o público que sustentava o teatro, que pagava, ordenava e impunha os seus gostos “artísticos”. Tal como hoje, o critério usado para identificar o êxito de uma obra e a consagração de um autor estava dado pelo lucro. Dominado por alguns dramaturgos, que em sua grande maioria, escreviam para um público despreocupado e pouco exigente, o teatro espanhol veio se arrastando com dificuldade durante as três primeiras décadas do séc. XX.

Assim foi o teatro oficial espanhol até a II República, uma caixa de ressonância dos valores da sociedade burguesa, que detinha o controle social, econômico e político do país. Na contramão dessa tendência imposta pelo teatro comercial, vinham veneráveis dramaturgos que almejavam transformar o drama e a atitude da plateia, tornado-a mais crítica com relação ao espetáculo e à sociedade. Miguel de Unamuno e Valle-Inclán, que ousaram investir contra esse ciclo vicioso, como Sastre ousaria, tiveram como resposta estreias frustradas, teatros vazios e suas peças censuradas, e muitas ainda foram rotuladas de não-teatrais.

Com o advento da II República, em Abril de 1931, bons ares fluíram na Espanha. Com a liberdade novamente adquirida, em apenas cinco anos os espanhóis atingiram o ápice teatral do século, surgindo então escritores de grande relevância,

³⁹ FERAZ, Joyce Rodríguez. *Op .cit.*, p. 3-12.

como: García Lorca (1898-1936), Rafael Alberti (1902-99) e Max Aub (1903-72): *“fue un período en el que la libertad política dio paso a esa otra libertad de pensamiento y expresión que es tan necesaria para la creación de las grandes obras”*⁴⁰.

O teatro espanhol encontrava-se em plena revolução artística quando iniciou a Guerra Civil. Sob o franquismo, o teatro afastou-se das massas, voltou-se às elites e tornou-se novamente medíocre e vazio. Nesse período, havia apenas duas opções: a primeira era um teatro comercial que fugia totalmente de qualquer tema sério; a segunda, um teatro engajado, que foi totalmente proibido e perseguido pelos exércitos de devotos, de soldados e de “*caguetas*”.

Espanha parecia não ter saído do início do século, ou melhor, regrediu. Sastre, aos vinte anos, testemunhou que mesmo ao final do conflito mundial, por volta de 1945, em Madri se representavam os mesmos melodramas sentimentais das piores formas, e a grande parte dos teatros estavam ocupados pelas companhias chamadas “folklóricas”: “una terrible plaga que infestaba muchos escenarios que en otros tiempos se habían dedicado a más nobles formas teatrales”. Contudo, raras vezes os Teatros Nacionais, apoiados pela crítica, trabalhavam com bons espetáculos, o que por sua vez resultavam-lhes fracasso de público e renda. Por outro lado, Sastre enxergou a paralisia e comentou que “Benavente estrenaba sus más mediocres obras. Arniches ya había dado a conocer los últimos productos de su viejo ingenio. Los Quintero – el superviviente – estrenaban lo que un crítico denominó, con brillantez, “imitaciones quinterianas”. Espanha estava arruinada, mergulhada em dificuldades econômicas; foram anos estéreis, de hostilidades e repressão, a ponto de abortar por completo qualquer possibilidade de expressão. E dessa atrofia cultural, social e política viria “el deseo de una cierta acción teatral de

⁴⁰ EDWARDS, Gwynne. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo xx*. Madrid: Editorial Gredos, 1989, p. 31-32.

protesta: una protesta todavía, confusa: la protesta, impetuosa y generosísima, de unos muchachos alrededor de los veinte años”⁴¹.

3. FRANCISCO REBELLO: SÍNTESE BIOGRÁFICA⁴²

O fascismo no seu ódio à cultura, de que o teatro é, simultaneamente, um dos expoentes mais significativos e um dos instrumentos mais poderosos, começava a tecer a sua teia repugnante e sombria, que envolveu o povo português até à madrugada libertadora de 25 de Abril de 1974.

(O teatro simbolista e modernista, 1979)

Luiz Francisco Corrêa Mendes Rebelo nasceu em 10 de setembro de 1924, no final da desorientada Primeira República Portuguesa. De família abastada, desde a infância teve contato com a linguagem da dramaturgia, seja através do seu gosto pelos filmes de Harold Lloyd, Chester Conklin e Max Linder, dos quais era fã na década de 1930, seja através dos vários espetáculos vistos em companhia de seus pais ou de seu avô, fundador do Café Palladium e amigo de muita gente de teatro, atores e atrizes da cena teatral portuguesa de então dos quais alguns viriam, inclusive, a atuar em textos traduzidos pelo próprio Rebelo.

⁴¹ CAUDET, Francisco. *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*. Ediciones De La Torre, Madrid: 1984, p. 158.

⁴² Para a composição dessa biografia utilizamos basicamente: REBELLO, Luiz Francisco. *O passado na minha frente. Memórias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.

Precocemente, aos sete anos de idade assistiu desde obras conservadoras no Teatro Nacional a teatro de revista no Parque Mayer. Relembra o autor que daí veio o desejo de escrever em 1931 seu primeiro rascunho: *A culpa*, um pequeno drama em três atos de cinco minutos. Quando ingressou no Liceu, em 1934, aprovado com “distinção e louvor” se arriscou também numa farsa que não foi intitulada de situações confusas e trocadilhos fáceis com o colega e amigo Mário Sande Ceia, filho de um secretário dos teatros do Parque Mayer.

Mas foi um contato com um conjunto de peças francesas e estrangeiras do panorama entre as duas guerras “de valor desigual” que instruiu ao dramaturgo a arte de escrever teatro. Em 1939, numa casa de veraneio no Monte Estoril, casualmente Rebello encontrou dezenas de números do suplemento teatral da “Illustration Française”, a “Petite Illustration”, abandonados por inquilinos franceses que retornavam ao país dado o prenúncio da guerra. Continham “grande parte das peças representadas nos teatros de Paris, sem qualquer espírito seletivo – desde o mais frívolo repertório “boulevardier” às fantasias poéticas de Giraudoux.”. Dessa visão panorâmica o futuro escritor depurou regras dramáticas básicas para a sua construção teatral: “o ajustamento da estrutura narrativa à acção dramática, a articulação dialética entre as personagens e esta última, a relação espaço-temporal que terá de resolver-se no acto da representação”⁴³.

Ao recém-cumprir dezessete anos, em 1941, ingressou na Faculdade de Direito e dessa época, conta-nos o autor, uma particularidade brasileira, a descoberta dos poetas modernistas: “Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Raul Bopp, e sobretudo Carlos Drummond de Andrade, sobre quem tive a ousadia de escrever um artigo que me valeu

⁴³ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 662-63.

do poeta uma carta que me desvaneceu”⁴⁴. Em 1942, participou do concurso de peças de teatro promovido pelo Centro Universitário da Mocidade Portuguesa ganhando o 1º lugar com a peça em verso: *A lição do tempo*, no ano seguinte repete a façanha com o poema dramático: *O ouro que Deus dá*. Ambas as premiações lhe deram o direito de matricular-se na Sociedade de Autores portuguesa, além da publicação e representação de suas peças no palco do ambicionado Teatro Nacional, com interpretação dos alunos do Conservatório de Arte Dramática e direção de Francisco Ribeiro. Para esse mesmo diretor, Rebello escreveu, em 1945, o drama *Ventania*, apresentado cinco anos depois pelos “Comediantes de Lisboa”, na cidade do Porto. Nessa época, em coautoria com Armando Viera Pinto elabora duas comédias inéditas: *Águas furtadas* e *Nós os dois somos quatro*. Ainda cursando direito, em colaboração com José Palla e Carmo, escreveu o que se salvou dessa época: *A invenção do guarda-chuva*, uma “comédia impossível”, impregnada de um humor absurdo.

Ao final da guerra Rebello atinge a maioridade e licencia-se pela Faculdade de Direito de Lisboa em 1946. O autor decidiu não reconhecer o que havia escrito até essa data, argumentando tratar-se de uma *fase paleolítica* de sua carreira, de passagem necessária, mas já superada. Nesta altura, Rebello e outros tantos escritores e intelectuais passam a enxergar a produção teatral portuguesa *inteiramente à margem* do que acontecia além fronteira. Tal desgosto pelo teatro burguês, de empresários acomodados e regras censórias impostas pelo regime salazarista, uniu Rebello e um grupo de escritores heterogêneos entre 1944 e 45, todos agregados em torno do dramaturgo italiano radicado Gino Saviotti, que havia publicado o ensaio *Paradoxo*

⁴⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *O passado na minha frente. Memórias*. Op. cit., p. 59.

sobre o teatro, em que defendia um teatro diferente ao drama intelectual e comercial de época.

Essa proposta, em voga em outros países, de um teatro *laboratório* experimental que estimulasse uma prática teatral alternativa foi o conceito do nascimento em 1946 do *Teatro-Estúdio do Salitre*, “um estúdio experimental de teatro em que actores profissionais e amadores conjugassem os seus esforços para a revelação de novos valores cênicos, propondo não apenas representar novos textos, mas, sobretudo, suscitar um novo estilo de representação, liberto do preconceito naturalista, que até então imperava nos palcos.”⁴⁵.

O *Teatro Estúdio do Salitre* representou 31 peças até 1950 numa sala do Instituto de Cultura Italiana, dirigido por Gino Saviotti, com um palco improvisado e capacidade para cem pessoas, onde autores como Almada Negreiros, Branquinho da Fonseca, João Pedro de Andrade, Rodrigo de Mello, Alves Redol, David Mourão-Ferreira e o próprio Rebello com *O mundo começou às 5 e 47* encontraram a possibilidade de estreiar suas peças, provar novos estilos e agir na tentativa de remover o teatro português do lugar comum.

Acontece que em 1952, prestes a estreiar sua nova peça *O dia seguinte* no Teatro Nacional, Rebello foi censurado pelo Regime, dado o espírito “subversivo” da obra; e igual destino teve *O fim na última página*, escrita sob a preocupação da guerra-fria. No entanto, em 1956, o dramaturgo ganha reconhecimento nacional com *Alguém terá de morrer*, obra que teve um recorde de representações para a época. Em 1957 publicou o primeiro de uma série vastíssima de ensaios dramáticos⁴⁶, *Teatro moderno*:

⁴⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *O jogo dos homens*. Lisboa: Ática, 1971, p. 40.

⁴⁶ Francisco Rebello, além de dramaturgo é considerado um dos maiores escritores sobre a História do Teatro Português e dado o extenso numero de obras dedicadas a Ensaios, Crítica e História do Teatro,

caminhos e figuras, um extenso estudo sobre a evolução da dramaturgia desde o “Teatro Livre” de André Antoine ao “Épico” de Bertolt Brecht; também nesse ano, conheceu a atriz Mariana Villar, sua futura esposa.

Empolgado pelo último sucesso, Rebello escreveu *É urgente o amor* e *Os pássaros de asas cortadas*, ambas levadas aos palcos reciprocamente em 1958 e 59. Em 1961 começou a elaborar “um protesto contra uma sociedade injusta”: *Condenados à vida*, publicada em 1963 foi condenada à ausência dos palcos, nunca sendo montada. Nesse período, eclodiram as guerras coloniais, Salazar aprova a pena de morte, o regime endurece e acentua a repressão, atingindo o ponto máximo em 1965, com o assassinato do então candidato a presidência Humberto Delgado, o herói nacional que foi roubado por fraude de manipulação dos votos e lembrado pelo dramaturgo em *A visita de sua excelência*; peça curiosamente apresentada em São Paulo em 1993.

Contudo não podemos esquecer que Francisco Rebello teve uma empenhada atividade jurídica e política partidária que, dada a amplitude de suas inúmeras e comprometidas participações em prol dos direitos à liberdade a todos os níveis, são tantas, que pelo objetivo da pesquisa às prescindiremos; pois o dramaturgo também começou desde cedo advogando para muitos intelectuais e artistas que se insurgiram contra o salazarismo. Como por exemplo, defendeu em 1951 a escritora e jornalista portuguesa Maia Lamas no Tribunal Plenário de Lisboa, acusada do crime de lutar pela paz.

Paralelamente ao seu percurso artístico, Rebello se especializou na área jurídica dos direitos de autor, campo no qual publicou vários estudos. Além das atividades literárias e judiciais, em 1971 foi nomeado diretor do Teatro São Luiz,

indicamos uma lista de todas as obras atualizadas, In: DUARTE SANTOS, Luisa. *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello*. Museu do Neo-Realismo: Vila Franca de Xira, 2010, pp. 52-53.

demitindo-se no ano seguinte por não concordar com as ingerências da Comissão de Censura. Colaborou em inúmeros jornais e revistas, entre eles a *Colóquio – Letras*, o *Jornal de Letras*, a *Seara Nova* e a *Vértice*. Coordena, desde 1971, um *Dicionário do Teatro Português*, publicado em fascículos. Um ano antes da Revolução dos Cravos, o dramaturgo entrou para o corpo diretivo da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), onde permaneceu durante cerca de três décadas, até 2003. Em 1976, foi eleito vice-presidente da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores.

Além de integrar o grupo de escritores e intelectuais que buscaram renovar a cena teatral portuguesa, Luiz Francisco Rebello tornou-se um especialista na história do teatro português e mundial. É considerado por muitos como um dos autores que mais contribuíram para a elaboração de uma história do teatro português – em particular a do século XX, tendo, ao mesmo tempo, traduzido um amplo repertório de autores estrangeiros como Ibsen, Lorca, Armand Salacrou, Shakespeare, Alessandro Stefani, Strindberg, Tchekhov, entre outros; além de ter realizado várias adaptações como *Dente por Dente*, versão livre de Shakespeare, de 1964, e *Liberdade, Liberdade*, de Millor Fernandes e Flávio Rangel, de 1974. Rebello também foi responsável pela tradução do texto de Brecht, *O Círculo de Giz Caucasiano*, cuja montagem lusitana ganhou um prólogo também de sua autoria, intitulado *Prólogo Alentejano*.

Em 1992, ao lado de José Saramago, Armindo Magalhães, Manuel da Fonseca e Urbano Tavares Rodrigues, Rebello foi um dos fundadores da Frente Nacional para a Defesa da Cultura (FNDC). Em 29 de abril de 1998, Rebello ficou viúvo da atriz de teatro, televisão e cinema Mariana Villar, a quem dedicou em maio daquele ano a primeira reunião de sua obra dramática *Todo o teatro*.

Cronologia sumária das obras dramáticas de Francisco Rebello⁴⁷

1944 – *A invenção do guarda chuva.*

1946 – *O mundo começou às 5 e 47.*

1949 – *O dia seguinte.*

1951 – *O fim na última página.*

1954 – *Alguém terá de morrer.*

1957 – *É urgente o amor.*

1958 – *Os pássaros de asas cortadas.*

1963 – *Condenados à vida.*

1965 – *A visita de sua Excelência.*

1975 – *Prólogo alentejano.*

1976 – *O parto dum partido.*

1977 – *A lei é a lei.*

1979 – *O grande mágico.*

1982 – *Portugal, anos quarenta.*

1994 – *Todo amor é amor de perdição.*

1995 – *A desobediência.*

1999 – *É urgente o amor.*

1999 – *As páginas arrancadas.*

2002 – *Triângulo escaleno.*

2003 – *Amanhã, à mesma hora, no mesmo lugar ou o lugar comum.*

2005 – *O órfão de Deus.*

⁴⁷ Dada a profusão da obra literária do autor e o escopo deste estudo optou-se por incluir as obras dramáticas. Para uma pesquisa mais abrangente indicamos: DUARTE SANTOS, Luisa. *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello. Op. cit.*, pp. 49-71.

3.1. TEATRO EXPERIMENTAL (1944-1951)

A INVENÇÃO DO GUARDA-CHUVA

A invenção do guarda-chuva foi a primeira experiência dramática de Luiz Francisco Rebello, curiosamente omitida em outras coletâneas e, talvez, injustamente relegada a segundo plano por críticos e pelo próprio autor. Em 1944, aos dezenove anos, Rebello escreveu essa peça com José Palla e Carmo (1923-1995), colega de faculdade que desenvolveu posteriormente uma carreira de prestígio, sobretudo no campo da crítica, da ensaística literária e do humor. Além da parceria teatral, Carmo foi padrinho de casamento de Rebello e amigo de toda vida, único colega da Faculdade de Direito com quem sempre tivera maiores afinidades, apesar da extensa rede de relações.

A peça de Rebello e Carmo estreou no mesmo ano de 1944, numa montagem dos alunos da *École Française*, e em janeiro de 1945 o texto foi publicado no *Diário Popular* sob a epígrafe TEATRO LOUCO DE HUMORISTAS NOVOS. Como recorda o autor, aquele grupo de estudantes de Direito dava asas à criatividade, influenciados tanto pelo surrealismo quanto pelos filmes dos irmãos Marx e pelo *nonsense* da revista espanhola *Codorniz*⁴⁸, de Miguel Mihura.

É verdade que *A invenção do guarda-chuva* não ganhou muitos comentários nos vários estudos sobre Rebello, talvez por desconhecimento da obra que não teve muitas publicações, talvez pela parceria autoral ou mesmo por seu singelo acabamento de ares

⁴⁸ *La Codorniz* (1941-1978) era um semanário de humor vanguardista espanhol que ganhou muita fama durante sua existência. De preço popular e com grande tiragem, a revista teve como fundador, diretor e proprietário, o escritor Miguel Mihura (1905-1977). *La Codorniz*, durante sua primeira época (1941-1944), em suas vinte e quatro páginas, provocava simultaneamente irritação e entusiasmo, seu humor era inovador, surrealista, absurdo e desconcertante.

estudantis e características quase amadoras. Entretanto, para o nosso trabalho é fundamental uma leitura atenta dessa peça, felizmente incluída em *Todo o teatro*, devido, principalmente, à sua antecipação de algumas características de uma vanguarda que não demoraria muito em despontar no horizonte do centro da Europa e marcar posição na história do teatro moderno.

Segundo Rebello, *A invenção do guarda-chuva* nasceu do sentimento de que era preciso fazer alguma coisa que não se parecesse com o que então acontecia nos palcos lusitanos. A peça envereda pelo *humor ilógico*, termo utilizado pelos autores para designá-la antes da popularização da expressão *teatro do absurdo*, pois como se pode notar, *A invenção do guarda-chuva* é anterior a *La cantratrice chauve*, de 1950, geralmente aceita como marco inaugural do *absurdo moderno* na cena teatral.

Ampliar as possibilidades dramáticas na linha da sátira num contexto de estrangulamento dos direitos políticos, num contexto sombrio quanto às liberdades individuais e num contexto de total rendição da arte dramática pelas perspectivas da exploração mercadológica, este foi o grande mérito de *A invenção do guarda-chuva*. A peça é expressão artística que denuncia o esvaziamento de conteúdo e de forma da cena teatral portuguesa satirizando as convenções dramáticas, tanto de atores quanto de público, e rompendo as barreiras internas do drama. Os diálogos são desconexos, a linearidade sofre solavancos constantes, a metalinguagem impera num enredo sem sentido a priori, no qual atores representam explorando todos os espaços físicos do teatro, palco e plateia, e provocando o público, que se vê espectador e participante da encenação. Uma obra que mostra coragem, disposição e vitalidade, repleta de trocadilhos, gags, humor *nonsense* e uma crítica ao mesmo tempo mordaz e

reanimadora num cenário teatral profundamente em descompasso com o que se fazia então no centro europeu.

A peça, em um ato, é breve e está composta por quase duas dezenas de personagens. A metalinguagem, já explicitamente utilizada desde o início, critica e debocha da convenção teatral tradicional: “As clássicas três pancadas de Molière, que poderão ser mais de três...”; antes da abertura da cortina o personagem UM ATOR se encaminha ao proscênio e saúda o público, estabelecendo com ele, a partir desse momento, um canal de comunicação em que serão explicados os motivos de não se poder representar a peça como deveria, de fato, ocorrer: “– Minhas Senhoras e meus senhores...”; antes que o personagem encerre a frase, UM ESPECTADOR da plateia, batendo palmas, interrompe sua fala: “– Bravo, bravo!!! Muito bem!!!! Bis!!!”. A cena, em que se já destaca a estereotipagem de um público que consome arte apenas cumprindo as atitudes esperadas e pré-estabelecidas, se repete por mais uma vez até o ATOR explicar que devido à crise afônica e reumática do PROTAGONISTA este papel será desempenhado por três atores.

Ergue-se a cortina e nos deparamos com um cenário fixo de uma sala de estar com mesa, poltronas, um estrado em frente ao público, um estrado com uma árvore na lateral, uma grande janela ao fundo e portas nas laterais. Em cena, o DONO DA CASA conversa com a VISITA HABITUAL, um velho de casaca, chapéu, grande bigode e óculos. O visitante, indagado pelo DONO se o bigode era dele, responde que sim: “Deu-mo um tio meu no dia em que fiz exame de instrução primária.”⁴⁹. Depois discutem o motivo de se dizer “muito obrigado” e não só “obrigado” a um favor recebido. Ou seja, um

⁴⁹ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 38.

diálogo repleto de gratuidade onde impera a linguagem fática que, retirada de seus contextos, transforma o diálogo num repertório *nonsense* cheio de gags.

A peça funciona como uma espécie de esquete que gira em torno do uso de provérbios ou de expressões do cotidiano oriundas das convenções sociais em que se encontram os personagens. Não há coerência narrativa e a linguagem recheada de lugares-comuns leva em tom de piada diálogos absurdos e insólitos que jogam com o sentido próprio e o sentido figurado de palavras e expressões desmascarando a frivolidade das relações interpessoais.

Durante esse diálogo entre o DONO DA CASA e a VISITA HABITUAL, diálogo sem informações relevantes, há a interrupção do CRIADO que se comporta como um autômato e anuncia a chegada do PROTAGONISTA, interpretado, como já se disse, por três atores. Esse automatismo presente no serviçal será uma característica de personagens de outros textos de Rebello, pois a transformação do humano em *coisa* é um aspecto que será mais de uma vez sugerido e, em algumas vezes explicitado, nas cenas do seu teatro. Este artifício demonstra a atenção dos escritores para um aspecto da nossa modernidade feroz: o esvaziamento da humanidade nas pessoas, crítica de origem marxista que se tornou paradigma para uma quantidade razoável de personagens literários dos últimos cento e cinquenta anos.

Outro aspecto bastante criativo da peça diz respeito ao desmembramento do personagem central e sua distribuição entre três atores. Carmo e Rebello, que nem sequer conheciam as técnicas elaboradas por Gordon Craig no início do século, intuitivamente põem em prática, de maneira mais contundente, o desnudamento dos mecanismos teatrais. Ao desmembrar o protagonista, permitem que cada um dos atores atue a sua maneira, explicitando a ideia de que um personagem pode ser feito de

maneiras distintas ou ter comportamentos diferentes, transformando-se, com isso na expressão de um teatro diferente e autônomo, livre das velhas convenções que ainda vigoravam no teatro lusitano. A dupla iniciante de autores rompe com a idéia de *sensibilização* do ator, fazendo com que ele amenize as características de sua subjetividade para a interpretação. *A invenção do guarda-chuva* implode as normas aristotélicas e explicita o simulacro, desnudando as formas teatrais e mostrando que tudo não passa de convenção. A peça rompe com o teatro de feições realistas e acaba elevando o tema do próprio fazer teatral. Nesse sentido, a obra, muito inovadora para o tempo, transmite ao público a verdade da pura representação que se vive em cena, expõe o maquinário interno do drama e divide o personagem, provocando uma ruptura com o tradicional.

Com a entrada do triplo PROTAGONISTA o palco será dominado por cenas justapostas aparentemente sem ligação umas com outras, mas tendo como referência, como foi dito, o desnudamento da convenção teatral na representação de uma realidade fragmentária e sem sentido: um HOMEM, saído da plateia, senta debaixo da árvore e desembulha um lanche; o outro, o HOMEM DE SMOKING, entra pela janela, apresenta-se em francês e faz perguntas em português; há ainda um terceiro que vende o programa contendo o argumento da peça. Um VELHO entra em cena com um “trotinette” vociferando “–Abencerragem!”⁵⁰ e sai sob os gritos eufóricos do público; UM ESPECTADOR pede por piedade, quase chorando, que a peça termine de uma vez por

50 Abencerragem. (cavaleiro galante, o que é de dedicação extrema, até o fim um defensor, ou membro mouro que dominou granada no século XV) O derradeiro Abencerragem na literatura usou-se como novela de gênero cavaleiresco, por Chateaubriand (1826). É uma pura ficção que foi inspirada pela Historia das facções dos Zégris e dos Abencerragens, cavaleiros mouros de Granada, das guerras civis da cidade e dos combates singulares que houve na planície entre os mouros e os cristãos; composta no século XVI por Ginés Perez de Hita. “O Derradeiro Abencerragem”, foi traduzido em português por Guerra Leal. Desmoraliza o gênero Cavaleiresco. In: Dicionário Universal Ilustrado. Lisboa: Ed. João Romano Torres & C^a.1911.

todas e, inesperadamente, surgem TRÊS RAPARIGAS que se apresentam ali somente porque “Também queriam entrar na peça.”⁵¹.

O fim dessa anti-história, considerando a possibilidade de tal linearidade, também não ocorre de forma esperada: uma MULHER ALTA E GORDA, abandonada ao portão e encontrada pelo CRIADO, é o *pai* desaparecido da VISITA. A emoção do DONO pelo reencontro estapafúrdio, paródia do sentimentalismo lusitano, faz com que ele se dirija ao público e diga que, dado o interesse e entusiasmo dos espectadores, continuariam com a peça por mais um bocado.

A *invenção do guarda-chuva* está pautada na dissociação das imagens tradicionais, nos diálogos sem nexos, na quebra da linearidade temporal e da lógica cartesiana, assim como no baralhamento do raciocínio que leva o público para um percurso confuso e sem lógica. A peça critica o gosto médio burguês e atrasado; o diálogo sobre “beterrabas” ou “beterravas” demonstra a superficialidade e a limitação dos diálogos de personagens totalmente alienados; a linguagem estereotipada utilizada na peça significa claramente que a comunicação teatral, assim como a comunicação entre as pessoas, perdia o seu valor; o exercício de uma linguagem fática e a ausência do conteúdo ideológico representam um Portugal incomunicável em sua mesmice empobrecida.

Tecnicamente, o diálogo, no texto, cumpre apenas uma função esquemática para manter o canal comunicativo aberto, sugerindo a limitação das pessoas e o vazio ideológico. A verdadeira comunicação, a comunicação orgânica e produtiva entre as pessoas, está prejudicada e o teatro de Rebello desde esse seu início demonstra a intenção do autor em desnudar alguns comportamentos e aspectos da sociedade

51 REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, pp. 42-43.

portuguesa que colaboram para esse estado de coisas, o que, sem dúvida, acabaria levando-o a abordar diretamente o problema político da ausência de liberdades civis. Em *A invenção do guarda-chuva* a crítica é ainda comportamental, explicitando o que o autor enxergava da sociedade de seu país: artificial, empobrecida, reificada, submissa a padrões superficiais de conduta social e gosto artístico: um pouco disso pode-se ver no HOMEM DE SMOKING que entra pela janela e se dirige ao público ora em francês ora em português. Através desse sutil recurso as vozes de Rebello e Carmo somavam-se a de vários teóricos e artistas que reclamavam da mesma falta de inovações em um teatro voltado ao entretenimento comercial e de baixa qualidade artística. Enfim, a peça faz uma sátira às convenções teatrais, alienadas e alienantes, que se tornaram estereotipadas e já não diziam mais nada de significativo e de real interesse para a autonomia da reflexão crítica do público teatral português.

Por tudo que foi dito é possível concluir que *A invenção do guarda-chuva* representou uma inovação dentro da cena teatral portuguesa; seu conteúdo subliminar intenso acabou por se transformar numa tentativa de mudança dentro do marasmo em que se encontrava a arte dramática em Portugal. A composição dessa peça é como uma pedra de toque na consciência dos artistas sobre uma possível abordagem humorística e ao mesmo tempo crítica da própria sociedade que age de maneira descompassada num mundo que pede uma nova e firme postura. A peça reflete o experimentalismo estético decorrente da inquietação desses jovens com pouco menos de vinte anos perante a situação social e política de Portugal e da Europa ainda caminhando para o final do conflito bélico. Rebello, Carmo e seus companheiros militam num movimento contrário à idéia da utilização do palco apenas como mero entretenimento e fuga da realidade na Lisboa salazarista dos anos 40, onde proliferava o teatro de revista à portuguesa,

alienado e divertido com exibições de corpos femininos e apelo ao sentimentalismo gratuito. O grupo de estudantes envereda a experimentar novos estilos de representação que os libertassem do preceito naturalista que dominava os palcos.

Em 10 de abril de 1951, Ionesco anotou, em seu diário, uma sucinta caracterização da peça *A Cantora careca*. Não é exagero dizer, sem qualquer intenção comparativa, que as palavras do escritor franco-romeno sobre sua obra poderiam tranquilamente referir-se à peça de Luiz Francisco Rebello e José Palla e Carmo. Segundo suas palavras, tratava-se de um “teatro abstrato [...] Antitemático, antiideológico, anti-social-realista, antifilosófico, antipsicologia de *boulevard*, antiburguês – a descoberta de um novo teatro livre”⁵².

Infelizmente, o humor dessa peça, humor inovador para a época, não acompanhou Rebello em suas produções posteriores, pelo menos nos vinte anos seguintes. Pode-se supor, a partir disso, que a verve mais humorística da dupla de autores estivesse com José Palla e Carmo, inclusive porque este último alcançou sucesso também trabalhando com o humor. No entanto, o leitor de uma peça como *A visita de Sua Excelência*, de 1965, percebe que o dom de provocar o riso não era algo alheio a Rebello; o que nos leva a concluir, portanto, que a ausência de humor nas peças seguintes do dramaturgo português relaciona-se mais a uma opção estética que acabou o levando pelas trilhas de um teatro de feições realistas. Porém, ao retornar para o humor com a citada peça de 1965, nota-se o quão talentoso e contundente é Rebello no domínio da sátira, o que nos faz lamentar o fato do escritor ter se dedicado tão pouco ao seu veio humorístico.

⁵² CARLSON, Marvin. *Op. cit.*, p. 400.

Como encerramento, é necessário uma última notação sobre *A invenção do guarda-chuva*. O transcorrer da peça não fornece nenhuma informação sobre o título escolhido pelos autores. Somente a imagem derradeira do espetáculo é que faz referência ao objeto do título. E é a imagem derradeira *mesmo*: ela ocorre no momento em que o pano, que havia descido, levanta-se para o elenco da peça, sem importar-se se há aplausos ou não, agradecer ao público:

“([...] É claro que há palmas. Mas, ainda que não haja, o pano torna a subir para as personagens agradecerem. Estão todos nas mesmas posições [*da cena final*]. Simplesmente, o DONO DA CASA, sentado no *maple*, está abrigado sob um enorme guarda-chuva de várias cores, aberto. E este é que é o verdadeiro fim da peça.)⁵³.

Percebe-se, então, que até mesmo o título apresentado não passa de mera gratuidade, pois o único motivo que resta para ser interpretado é que a peça assim se chama apenas em função da sua imagem final. O que é interessante, porém, é o fato de que a sátira alegórica *A visita de Sua Excelência*, composta cerca de vinte anos após essa primeira experiência do autor, mas utilizando a mesma vertente paródica que ele havia abandonado desde então, inicie esta peça justamente se utilizando de um guarda-chuva que abriga, num ambiente insalubre e arruinado, um casal de idosos. Em vez de um guarda-chuva colorido e amplo, como às vezes parece ser a perspectiva da juventude, o objeto se transformará num frágil guarda-chuva a abrigar de maneira precária duas pessoas também caracterizadas de acordo com o objeto e todo o ambiente que as cercam: velhas e frágeis, representantes cabais da ruína generalizada que ali se

⁵³ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 44.

apresenta. O percurso cheio de dificuldades entre uma e outra peça, entre uma e outra configuração do objeto, talvez seja a razão para o escritor configurar tal *dégradé* tão contrastante que vai do conjunto de cores ao cinza das ruínas.

3.2. O FIM DA GUERRA E O ESTÚDIO DO SALITRE

Como tudo que é humano, o teatro sentiu na pele os efeitos da 2ª Guerra Mundial. No entanto, pode-se dizer que as consequências desse conflito foram sentidas e identificadas com maior nitidez naqueles países mais evoluídos cujas sociedades detinham uma maior liberdade, conhecimento e acesso aos bens culturais. Nesse sentido, os impasses e contradições de uma instabilidade tão aguda como aquela ocasionada pela guerra vão se refletir de maneira mais evidente e categórica na arte produzida nos países de maior proximidade ao *olho do furacão*. Assim é que temos, no teatro, as especulações das filosofias existencialistas vigentes – sem a preocupação específica de uma revolução formal –, ou ainda o desenvolvimento da linguagem brechtiana que ocorria desde os anos trinta, cada vez mais empenhada na configuração do teatro épico-narrativo do autor. Enquanto isso, no extremo oeste europeu, a arte se desenvolvia de maneira acanhada e precária, num vazio teatral provocado objetivamente pela censura de alta vigilância que já durava vinte anos.

Assim é possível perceber que Rebello, num primeiro momento, mostrou maior preocupação em romper com o marasmo teatral através da quebra de elementos estéticos tradicionais, utilizando-se do humor e da paródia. Em *A invenção do guarda-chuva*, o autor ridicularizou os moldes da linguagem e dos padrões culturais lusitanos, e europeus, assim como também ironizou o automatismo das ações e relações humanas

duma sociedade industrial autoritária e rigidamente normativa onde tudo é sistematicamente predeterminado. A recepção da peça, como era de se esperar, foi pequena, e pode-se dizer que, provavelmente, mesmo nos centros europeus o sucesso não seria diferente em 1944; a apreciação não foi possível talvez até devido à inexistência de um pensamento crítico que desse conta de uma tal acabamento formal como o de *A invenção do guarda-chuva*. Além do mais, a formação do público português durante a ditadura foi totalmente prejudicada pelas medidas educacionais do regime, medidas que confundiram propositadamente *formação* com *formatação* do pensamento, e que ao final demonstraram ser, na verdade, um culto à submissão e à ignorância, haja vista, a ridícula omissão de dados históricos na formação educacional das crianças e jovens portugueses. Uma sociedade que não reconhece sua própria trajetória ou tenha limitações de ordem burocrática e legalista quanto a seu desenvolvimento histórico, obviamente terá em grande prejuízo sua evolução política, social, cultural e tecnológica.

Nas três próximas peças Rebello se apropriará de uma linguagem mais acessível tentando na sua forma manter alguns elementos inovadores, às vezes sem muito sucesso. Sua tônica será a de comprometimento com uma dramaturgia que atinja de maneira mais objetiva e direta os portugueses. O escritor, então, procurou adequar-se a uma linguagem mais próxima aos parâmetros teatrais da época para que os problemas da sociedade chegassem ao grande público.

Portanto, após a “comédia impossível” se seguirá uma tríade de peças curtas em um ato: *O mundo começou às 5 e 47*, *O dia seguinte* e *O fim na última página*. As três obras denotam, em relação à primeira, uma mudança de tom, de tratamento, de estilo e temas; por certo, uma mudança contundente do autor que abandonará qualquer

linguagem de vanguarda ou mais moderna, uma estética, digamos, anárquica, para estabelecer-se no teatro de feições tradicionais, pelo menos quanto à forma, numa clara opção por um acabamento mais acessível ao gosto médio.

Pode-se lamentar o fato de Rebello não ter continuado na mesma evolução que a sua primeira peça indicava, talvez por não perceber, devido a sua juventude, o quanto sua linguagem era uma evolução no cenário lusitano, ou talvez pela influência de teorias que ventilarão em seu novo grupo artístico, o do *teatro essencialista*. Dessa maneira, o autor se rendeu a fazer obras mais dentro do tradicionalismo dramático, na busca de maior comunhão com o público. E essa reviravolta começou com os encontros na Rua do Salitre, em Lisboa.

O TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE E SUAS INFLUÊNCIAS

Com o fim da 2ª Guerra Mundial, o SPN, serviço de publicidade do regime dirigido por António Ferro, o criador do Teatro do Povo e responsável pela cultura em Portugal, modificou sua sigla devido à vitória Aliada; passou a denominar-se Secretariado Nacional de Informação, SNI. Lembremo-nos, que Ferro já tentará com o “Teatro Novo” – o *teatro-boîte*, ou *teatro de bolso* – levar a um Portugal provinciano o teatro parisiense livre e aberto às tendências, confundindo o vanguardismo com mundanismo. Porém, enquanto a França ocupada pela Alemanha de 1940-1944 reorganizava sua sociedade no pós-guerra, Portugal seguia alienado e controlado, vivendo sob a “Política do Espírito” de Salazar: “A ignorância é a maior felicidade do

povo”⁵⁴. A partir dessa concepção não é de se admirar que a arte de perfumaria, lucrativa, pasteurizada predominantemente de *boulevard*, invadiria a cena lisboeta enquanto o resto do país permanecia um deserto cultural.

Portugal, durante o regime, potencializa seus valores de sociedade fechada e tradicionalista alegando que o povo conservador não aceita muito as vanguardas. Daí percebe-se que a literatura liberada e publicada em Portugal era majoritariamente consumida por um público elitista de gosto aburguesado e até aristocrático. E a corrente que tentará fazer algo de diferente na busca de uma nova adequação do gosto do público será esta, a da década de 40, a de Luiz Francisco Rebello, cujos dramaturgos se esforçarão para a elaboração de uma linguagem artística que consiga atingir a reflexão crítica necessária à conscientização social.

Como dizíamos, próximo ao término da guerra, Portugal continuava a consumir um repertório teatral de baixa qualidade, salvo raras exceções, subprodutos importados da França e da Espanha, que oscilavam entre um romantismo tardio e um naturalismo indigesto. Em meio a esse estado de coisas, um escritor italiano radicado em Lisboa desde o princípio da guerra com sua família, publicaria dois controvertidos ensaios que mudariam os rumos da carreira de Rebello e do teatro português. Em 1944, *Paradoxo sobre o Teatro*, livro em forma de diálogo que discutia a concepção da arte dramática. No ano seguinte, *Filosofia do Teatro*, - com o subtítulo *Tendências estéticas e gosto representativo das origens à formação do drama moderno*⁵⁵. Seu autor, Gino Saviotti (1891-1980), romancista, dramaturgo e ensaísta, era diretor do Instituto Italiano de Cultura em Portugal, situado na Rua do Salitre. O escritor, com esses livros, despertara

⁵⁴ Afirmções de Salazar. FERREIRA, Costa. *Uma casa com janelas para dentro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p.39. In: SANTOS, Graça dos. *Op. cit.*, p. 159.

⁵⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, p.12.

a atenção e o interesse nos meios intelectuais lusitanos, principalmente daqueles intelectuais e autores ligados ao teatro nacional asfixiado pelo regime.

A comoção pela vitória dos Aliados provocou, sem dúvida, uma esperança e o aparecimento de novas correntes artísticas. Nesta fase de abrandamento do regime, surge próximo ao fim da guerra um movimento em busca de renovação. Insatisfeitos com o rumo que tomava a cena teatral portuguesa, profissionais, amadores, escritores e intelectuais criaram um círculo dramático experimental. O ponto de encontro das reuniões era a casa de Saviotti, na Rua do Salitre, a poucos metros do Instituto Italiano. Segundo Rebello, foi o amor ao teatro que aproximou pessoas de diferentes gerações, formação, tendências estéticas, opções ideológicas e políticas: “Havia entre eles conservadores e vanguardistas, monárquicos e republicanos, católicos e marxistas, críticos e criadores, alunos e professores... Mas todos consideravam que alguma coisa tinha de mudar no teatro português – e que era chegado o momento de o fazer”.⁵⁶ E dessas reuniões, tal como simultaneamente ocorria em muitas partes no estrangeiro, saiu a idéia de se criar um estúdio experimental de teatro.

Desses encontros brotou a raiz da formação do Teatro-Estúdio do Salitre ⁵⁷, anunciada em janeiro de 1945, pela revista *Vida Mundial Ilustrada* que proclamava a formação, em Lisboa, de um “Círculo de Cultura Teatral”, constando com fundadores, por ordem alfabética: Alves Redol, António Vitorino, Armando Vieira Pinto, Arquimedes Silva Santos (em representação do teatro da Universidade de Coimbra), Eduardo Scarlatti, Gino e Grazia Saviotti, Jorge de Faria, Luiz Francisco Rebello,

⁵⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, p.14.

⁵⁷ O Teatro-Estúdio do Salitre se manteve ativo de 1945 a 1950, durante estes cinco anos foram apresentados dezessete mostras de espetáculos, num total de quarenta e três peças, das quais trinta e uma, ou seja, mais de dois terços eram peças de autoria portuguesa, e dentre essas vinte e sete eram de autores contemporâneos, o que era muito raro nos teatros profissionais na época. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, pp.17 e 18.

Manuela de Azevedo e Vasco de Mendonça Alves. A proposta era “desenvolver o gosto pelo teatro como invenção literária e espetacular, a cultura intelectual, o sentido artístico e as faculdades criadoras pela poesia e o pensamento dramático”⁵⁸. Os fundadores do “Círculo” se reuniam uma vez por semana, às vezes mais, para discutirem o tema central dos encontros: “a essência do teatro”.

Futuros dramaturgos fariam sua estreia de fogo no salão do 1º andar do Instituto de Cultura Italiana, onde funcionou o *Microteatro*, um espaço onde se instalou um pequeno palco e assentos para um pouco mais de cem espectadores. Certa feita, numa entrevista, David Mourão-Ferreira recordou que ali ele se apresentou pela primeira vez como autor dramático e revelou: “Sem o Estúdio do Salitre, o teatro português talvez estivesse ainda no século XIX”⁵⁹.

Iniciativas experimentais como essa, na cena lusitana, já haviam sido postas a prova por quatro vezes: primeiramente, em 1904, nos últimos anos da monarquia, criou-se o Teatro Livre; no ano seguinte, 1905, o Teatro Moderno; depois durante a Primeira República o Teatro Juvénia (1924) e o Teatro Novo (1925). Segundo Rebello⁶⁰, nenhuma das iniciativas teve vida longa, porém todas enquanto existiram marcaram a sua presença como um *outro teatro*, diferenciando-se do que se oferecia nos palcos profissionais para um público apático e anestesiado, público esse que infelizmente acompanharia e influenciaria os espetáculos do Estúdio do Salitre.

Do conjunto de fundadores do Círculo foi composta uma direção, em 1946, que representaria os diferentes graus de percepção ali reunidos. Gino Saviotti, à frente, funcionando como fiel da balança entre Vasco de Mendonça Alves e Francisco Rebello.

⁵⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, pp.13 e 14.

⁵⁹ REBELLO, Luiz Francisco. *O jogo dos homens*. Lisboa: Ática, 1971, p.43.

⁶⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, p.15 e 16.

Cabia a eles a escolha das peças para os espetáculos, os interpretes, os encenadores, os técnicos e os colaboradores. Assim que, em 30 de abril de 1946 se realizava, como dizia o convite, o “1º espetáculo do Teatro Essencial”.

De maneira equilibrada, a estreia do Estúdio⁶¹ foi composta por quatro peças em um ato, duas ao sabor do século XIX, *O beijo da Infante* de D. João da Câmara e a antiquada *Viúvos*, do veterano Vasco de Mendonça Alves, e duas outras peças de caráter inovador, *O homem de flor na boca*, de Pirandello, e *Maria Emília*, do então jovem romancista neorrealista Alves Redol. Nota-se pelo repertório do primeiro espetáculo que uma das características propositais desse projeto era alternar obras clássicas e contemporâneas. À primeira vista, parecerá uma positiva intenção eclética, porém futuramente se tornará uma contradição interna entre duas alas opostas, que abalará o Grupo.

A confraria heterogênea que compôs o Salitre explicaria a diversidade de correntes estéticas e o repertório do projeto teatral, classificado por Rebello como “renovador” mais do que “revolucionário”. Pretendia-se criar novos dramas totalmente avessos ao naturalismo e descobrir novos talentos. Contudo, numa congregação tão variada, era previsível que existissem contradições às pretensões expostas no *Manifesto do Essencialismo Teatral*⁶²: inicialmente, o espaço do Microteatro não era adequado às

⁶¹ REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, p.11.

⁶² Juntamente com o programa do primeiro espetáculo do Teatro-Estúdio do Salitre foi distribuído e lido no seu início o “Manifesto do Essencialismo Teatral”. O projeto defendia em doze parágrafos uma idéia da arte dramática que condenava por igual os excessos da literatura e da “mise-en-scène”, característicos do “teatro que a burguesia criou”, sugerindo que se descobrisse “de novo, nas palavras do texto, e consequentemente no jogo das cenas, nos gestos dos atores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes, nas linhas e na atmosfera cenográfica, o ritmo, o estilo, a poesia da representação” para assim “satisfazer o profundo desejo das multidões, sedentas de espetáculo”, recuperando-as para o encontro com a “essência do teatro”. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, p.17.

ambições expressas no projeto e depois o repertório e a estética do Salitre tornaram-se coberta por um pretensioso ecletismo, muito à imagem daquele público criticado.

Embora bem intencionado e com grandes ambições o projeto do *teatro essencial* teve dificuldades de concretização devido a uma sala reduzida e a um público de maioria “snobs e intelectuais decadentes” que substituíram o “verdadeiro público”. Nesse contexto, no final de 1947, depois da quinta mostra de espetáculos do Salitre: “Uma divergência de critérios quanto à orientação estética e objectivos do movimento”⁶³, levou a Francisco Rebello abandonar a direção do grupo, alguns meses após a estreia de *O mundo começou às 5 e 47*.

O MUNDO COMEÇOU ÀS 5 E 47

O mundo começou às 5 e 47 foi a primeira peça escrita integralmente por Luiz Francisco Rebello e especialmente criada dentro das premissas do *Movimento Essencialista*⁶⁴. A peça é considerada um marco na carreira do jovem dramaturgo e na literatura dramática portuguesa.⁶⁵ A nova geração do pós-guerra aspirava a uma intensa renovação social, contagiada pelo clima de renascimento do mundo e de uma nova etapa na história das nações após a purgação do conflito mundial. A peça estreou em 16 de janeiro de 1947, integrando a 2ª mostra de espetáculos do Teatro-Estúdio do Salitre⁶⁶.

⁶³ As três citações do parágrafo in REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, p.19.

⁶⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 666.

⁶⁵ A peça é considerada como o símbolo inicial da renovação do teatro português, a primeira grande cisão do teatro atual com o teatro do passado. In: MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S.A, 1971, p. 25-27.

⁶⁶ O repertório do 2º Espetáculo do Salitre de 16-01-1947 era composto pela comédia *O saudoso extinto* de João Pedro de Andrade, o poema dramático *Uma distinta senhora* de Rodrigo Mello e *O mundo*

Como já referimos, após a vitória aliada sobre o fascismo, ocorre um abrandamento dos censores na península fascista. Nesse momento, Rebello propõe através do teatro, uma reflexão aberta sobre a figura milenar do *poder*, assim como sobre uma fórmula engenhosa de fazê-lo agonizar para que haja o nascimento de uma nova humanidade. A mensagem da peça, que foi proibida tempos depois pela censura salazarista, tem como conteúdo o nascimento de um novo homem e um novo planeta. *O mundo começou às 5 e 47* está afinada com o término da 2ª Guerra Mundial e a recomposição de alguns valores humanos diante da ruína a que eles chegaram.

Apesar da inovação de *A invenção do guarda-chuva*, dos seus aspectos inovadores e avançados, é com *O mundo começou às 5 e 47* que se dá oficialmente a estreia de Rebello no teatro. Como confessa o autor em sua primeira publicação de 1959, onde reuniu suas peças *publicáveis*, era justamente essa a primeira que brindava sua produção, seu “baptismo de fogo”⁶⁷. O que, de certa maneira, indica a insegurança do autor em assumir sua peça anterior, que como ele mesmo viria a dizer, cinquenta anos depois, possuía uma “intenção de ruptura” com os moldes dramáticos portugueses, quiçá internacionais, já que o teatro do absurdo só viria anos mais tarde.

Foi no intervalo de uma a outra peça, ou seja, em 1945, que o autor passou a encontrar-se com o grupo do Salitre. Essa ação conjunta de pensadores dispostos a mudar a cena portuguesa desembocaria no *Manifesto Essencialista*, que como vimos, defendia um abandono do intelectualismo na concepção teatral. Em nosso entender, a entrada de Rebello nesse Círculo mudaria para sempre o seu teatro, que de outra forma, é possível que tivesse se orientado sobre uma linha dramática mais irreverente.

começou às 5 e 47 de Luiz Francisco Rebello. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996, p.268.

⁶⁷ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 665-66.

Entre os traços de continuidade entre essas duas peças pode-se destacar o recurso à metalinguagem, pois antes mesmo do início da história em *O mundo começou às 5 e 47*, o Autor-personagem rompe com o protocolo e aparece à frente do palco para explicar ao público que devido o adoecimento da atriz encarregada do papel de 1ª Mulher o espetáculo não poderá ser representado tal como fora concebido e que, embora se tenha decidido pela representação da peça, propõe a restituição do dinheiro àqueles que a desejarem.

O teatro, segundo a vereda aberta pelo *Manifesto Essencialista*, teria de ter um viés contrário ao intelectualismo de algumas tendências teatrais de vanguarda. Assim, segundo o manifesto, a composição dramática deveria ter um caráter legível e conhecido, diferente dos moldes de peças como, por exemplo, aquela elaborada anteriormente por Rebello e Palla e Carmo: a obra teatral precisava atingir e encontrar a compreensão do público, e para tanto, o escritor fará uma significativa alteração em sua abordagem narrativa ao optar por uma linguagem de caráter mais simbólico e, por extensão, universalista, num momento histórico de grande carga de significados.

O drama em um ato não ultrapassa quarenta e cinco minutos de duração e tem como protagonistas os seguintes personagens: o AUTOR (ou o DIRETOR do espetáculo), o HOMEM DE PRETO, dois HOMENS DE *SMOKING*, a MULHER DE JÓIAS, o 1º HOMEM, o criado ZERO, um CONTRA-REGRA e uma ESPECTADORA. O cenário é composto apenas por três cadeiras alinhadas ao fundo e outra isolada em uma lateral. Tanto os nomes simbólicos dos personagens quanto a utilização do palco nu eram tendências daquele teatro universitário que, evidentemente, não dispunha de recursos, mas que, sobretudo, procurava dar importância ao tema e aos diálogos sobre alguns tipos sociais.

Ao abrir da cortina, estão em cena o HOMEM DE PRETO e um dos HOMENS DE *SMOKING*, o anfitrião do encontro. O HOMEM DE PRETO tem ares de ironia e superioridade e possui, verticalmente, metade do rosto pintado de branco; sentado na lateral do palco, observa silenciosamente os acontecimentos. O personagem estranho e enigmático permanecerá invisível aos demais protagonistas até a cena final quando demonstrará, figurativamente, sua face. O HOMEM DE *SMOKING* anda de um lado ao outro do palco a consultar o relógio e a reclamar, impaciente, com o seu criado ZERO. A irritação é motivada pelo atraso de seus convidados para jantar, que entram em cena pouco depois: o segundo HOMEM DE *SMOKING* e a MULHER DE JÓIAS, sensual e sedutora. Como se percebe, as denominações e características dos personagens já indicam, em certo sentido, seu caráter simbólico. Nas didascálias do texto o autor explicita a caracterização do personagem feminino na linha do apelo libidinoso, assim como também a utilização, tal qual na obra anterior, do recurso de movimentos robóticos dos personagens como representação da reificação do indivíduo pela sociedade.

O assunto central da reunião, exposto pelo anfitrião do encontro, é a necessária eliminação de pessoas que se opõem aos desígnios do Poder, *vozes solitárias e intransigentes que ainda se desdobram por algumas esquinas*. A referência é direta: trata-se de eliminar aqueles que lutam por uma sociedade mais igualitária, pelos direitos civis e pela liberdade em sua plenitude. A discussão que se desenrola na reunião vai aos poucos indicando o perfil dos seus participantes: figuras estereotipadas que representam algumas das várias faces das classes dominantes reunidas em busca de uma estratégia de manutenção do estado de coisas naquela sociedade cuja maioria das pessoas, ao contrário, aspira por dias mais justos.

Após a exposição do problema, o anfitrião apresenta aquela que lhe parece a única solução para o caso: uma propaganda ostensiva cujo objetivo seja a alienação das pessoas, a sedução da massa de trabalhadores e do cidadão médio por temas amenos como os temas da natureza, da beleza sensual das mulheres, do pendor romântico, etc. Aproveitando-se da exuberância da MULHER DE JÓIAS, a proposta do HOMEM DE *SMOKING* é a de que seja ela a responsável pela sedução daquele novo tipo de indivíduo consciente, simbolizado na figura do 1º HOMEM, ou seja, *um novo homem de um novo tempo*.

Apesar da resistência desse 1º HOMEM, o plano dos plutocratas quase se concretiza não fosse a intervenção da figura enigmática do HOMEM DE PRETO, que a tudo observava, em silêncio, desde o início das ações. Não há, propriamente, embate. A mera presença da figura deflagra o afastamento das três personagens iniciais e a *vitória* do 1º HOMEM, o que de certa maneira indica o otimismo do escritor frente aos problemas conotados no enredo. Ao final da história há ainda a questão da ausência da atriz que faria o papel da 1ª MULHER, o que redundaria numa suspensão do enredo da peça, expondo, ao público, a convenção do trabalho artístico transformado em tema para a discussão entre autor e atores que se tratam pelo próprio nome e debatem o desfecho da peça. A participação da atriz que sai do público representando a ESPECTADORA e vem cumprir o papel pretensiosamente vago na peça, prolonga o efeito metalinguístico que rompe com o caráter de ilusão da representação teatral. No entanto, fica evidente que mesmo mantendo a metalinguagem que era um traço fundamental na primeira peça, Rebello abandona o tratamento mais anárquico e abstrato dado a ela, e assume uma linguagem mais linear, demonstrando um posicionamento mais atrelado ao padrão do *teatro essencialista*.

A peça tem um final bastante otimista quanto ao futuro do *novo homem*, sugerindo que os dias mais difíceis já haviam sido superados, sugestão esta como produto do embate estilizado, mas um tanto estereotipado, do bem contra o mal, o que, sob um determinado aspecto, soa como um dualismo maniqueísta. Tal construção se dá, em largo sentido, pelo tipo de metáfora, o *símbolo*, escolhida pelo autor para representar suas ideias. Isso porque, qualquer interpretação da obra permanece condicionada a uma configuração simbólica, na medida exata em que são desenvolvidos os conceitos figurados e demasiado abrangentes, fato que parece ser também responsável pela pouca ação da peça.

O tema, à época, era muito pertinente e de grande interesse público dado o então recente término do conflito e o perigo eminente deixado pela destruição atômica de Hiroshima e Nagasaki. No *Mundo começou às 5 e 47* a questão do nascimento de um *novo homem* numa sociedade esfacelada após o nazismo e a catástrofe atômica traz a ilusão de que se entrará num vindouro período de paz e este novo *ser* viria para equacionar os problemas do mundo. Esse 1º HOMEM é um símbolo da nova humanidade, do novo ser consciente da histórica exploração de força de trabalho do povo pelos interesses das classes dominantes, sejam quais forem seus nomes momentâneos, e que portador dessa consciência, esse homem estaria apto a libertar-se dos grilhões dos opressores e democratizar os bens de produção e os bens culturais da sociedade. Claramente se trata de uma mensagem bastante positiva num momento sensível em que se respira um ar de mudança no mundo.

Contudo, é necessário lembrar que a primeira intervenção com o público do personagem AUTOR, logo no início da peça, mostra que tudo não passa de simulacro, ficção, o que parece dizer que embora esteja se assistindo o nascimento de um *novo*

homem, com outro de nível de consciência, diz também o quanto é frágil, porque idealista, essa idéia e tudo que a alicerça. Ainda assim, a metalinguagem usada como um eficiente artifício na outra peça, nesta não funciona tão bem. A ruptura criada logo no início, quando o diretor avisa ao público sobre a falta da atriz principal, de nada contribui ou interfere na representação; ou seja, a ingerência do plano real simbolizado pela ESPECTADORA que adentra o plano imaginário da representação não potencializa nem dá qualquer relevo de sentido à narrativa.

Teoricamente, a metalinguagem deveria alterar o sentido da peça, provocar uma ruptura ou uma mudança. Na verdade, essa estranheza construída metalinguisticamente é facilmente coberta por uma camada de normalidade, ou seja, a tentativa de trazer essa fórmula moderna de vanguarda para o gosto popular não se combinou, mostrou-se falha, pois não dá continuidade àquela ruptura proposta na cena; assim, a ruptura metalinguística funciona apenas como um elemento de mera ornamentação. A caracterização simbólica empregada em *O mundo começou às 5 e 47* parece ser uma maneira gradativa de o autor ir se desfazendo da total abstração, do aspecto desconexo e descontínuo que parece gerir a primeira peça. Na evolução artística do dramaturgo, a alteração gradativa de acabamento de suas obras iniciais, do abstrato para o simbólico, é algo que terá ainda outros desdobramentos nas décadas seguintes, do *simbólico* ao *realismo*, como forma de representação mimética da realidade, e depois do *realismo* para ao *alegórico*, momento em que o autor parece escolher a alegoria como a figura metafórica mais adequada a situar historicamente aquele contexto de subtração de liberdade.

Como se disse, *O mundo começou às 5 e 47* é uma peça de cunho simbólico que utiliza da própria situação do contexto histórico de seu autor, o dia seguinte a um

período de morte de todo um ideário humano, para configurar um instante de ressurreição dos princípios de fraternidade. A representação simbólica dos HOMENS DE *SMOKING* e da MULHER DE JÓIAS é, sem sombra de dúvida, a representação das classes dominantes em busca da manutenção do *status quo*, assim como também é a representação dessas classes tentando se defender de uma nova consciência que nasce das cinzas de uma realidade já destruída.

A peça apresenta alguns traços de questionamentos existenciais quando o *novo homem*, impotente frente às classes dominantes, tenta o suicídio e é impedido pelo Fado, o HOMEM DE PRETO, que se sobreporá àquelas figuras opressoras e não deixará que o novo *Ser* consuma a autoimolação, pois não era a isso que estava predestinado. É como se o 1º HOMEM estivesse destinado a uma nova era, enquanto as figuras opressoras estavam fadadas ao fim pela supremacia deste novo homem. Somente a figura do destino, otimista, poderia afugentar ou provocar a extinção da tirania.

No contexto histórico do fim da guerra, num ambiente de otimismo, Rebello compõe, em seu texto um *novo homem* com uma nova mentalidade, depois do trágico desastre humano que foi o conflito bélico. Segundo a peça, é a partir desse novo homem e da eliminação dos seus opositores, que tudo caminhará para a construção de uma maior consciência de toda a humanidade. Apesar disso, pode-se constatar que o 1º HOMEM, personagem central da peça, não tem vontade própria, pois é o Destino, o HOMEM DE PRETO, que o comanda; ele sozinho sucumbiria às elites simbolicamente personificadas nos HOMENS DE *SMOKING* e na MULHER DE JÓIAS. O 1º HOMEM não tem, em si, noção da sua importância e poder e não oferece resistência no confronto com as elites, demonstrando pequeno grau de consciência política, o que acaba reforçando sua

correspondência simbólica com o cidadão médio, com a classe trabalhadora explorada e ludibriada nos seus anseios.

De qualquer maneira, nesse primeiro texto integralmente de sua autoria, Rebello aponta para um teatro mais engajado intelectualmente se valendo de estruturas caras à dramaturgia lusitana para discutir temas daquela atualidade do pós-guerra em terras salazarista. Como disse o autor no prefácio de *Teatro de Intervenção*, “a esperança traída do pós-guerra, a guerra-fria, a ameaça atômica, o começo da guerra colonial constituem o pano de fundo que as condicionou (*as suas primeiras obras*) e, de certo modo, as explica”.⁶⁸

3.3. SOB A INFLUÊNCIA DO *TEATRO ESSENCIALISTA*

Após essas duas primeiras peças Rebello continuará com suas experiências e as próximas obras do autor terão acabamentos estéticos diferentes, o que denota a busca de enredos que tivessem mais afinidade com a tradição dramática, sem deixar, no entanto, de lançar algumas inovações. Isso ocorre devido à aproximação do autor com o Estúdio de Salitre e o com o teatro *essencialista*, que em grande parte descartam as experiências estéticas mais inovadoras em nome do que o grupo chamava de *essência teatral*, muito influenciada pelas premissas aristotélicas. O teatro essencialista quer revitalizar o teatro como fenômeno coletivo e de criação espontânea das multidões, apesar da ambiguidade do nome do movimento. E na intenção de satisfazer a expectativa de um público mais

⁶⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro de Intervenção*. Lisboa: Editorial Caminho, 1978, p. 12.

atento aos problemas sociais imediatos, Rebello utilizará os pressupostos defendidos pelo Salitre.

O DIA SEGUINTE

Ainda no pós-guerra, tempo propício à abertura cultural e afrouxamento censório dentro do Estado Novo português, Francisco Rebello, escreveu em setembro de 1949, a primeira versão, depois reelaborada, da peça *O dia seguinte*. Sistemáticamente proibida pela censura de subir aos palcos portugueses, a obra é outra denúncia daquele universo estabelecido que se impunha para todos, no qual os mais fracos não tinham vez.

A estreia da peça no Teatro Nacional D. Maria II foi anunciada para o dia 19 de abril de 1952; entretanto, na véspera, um jornal de extrema-direita, *A Semana*, especializado na calúnia e na delação, publicou uma nota intitulada “Um Comunista no Teatro Nacional”. Tal anúncio foi o bastante para que, após o ensaio geral, mediante alegação do espírito subversivo da peça e da necessidade de proteção da sensibilidade dos espectadores, sua apresentação terminasse proibida pelo Comissário do Governo. Ainda assim, meses depois, em Paris, no Théâtre de La Huchette, em 12 de janeiro de 1953, com o título *Le lendemain* a peça foi estreada com alguma projeção que resultou em traduções para o castelhano, flamengo, italiano, iugoslavo, polaco, alemão, húngaro, hebraico, japonês e inglês.

Aqui no Brasil, em dezembro de 1953, *O dia seguinte* foi utilizada nos exames finais da EAD, quando ainda instalada por Alfredo Mesquita, seu fundador, no terceiro andar do TBC e sob a orientação da atriz portuguesa Ester Leão. Em julho de 1960 o

Teatro do Estudante do Paraná (TEP), ⁶⁹ dirigido por Armando Maranhão, preparou a peça para a participação no Festival Nacional de Teatro de Estudantes realizado em Brasília, onde a representação ganhou aplausos em cena aberta; dois meses depois seria apresentada no IX Festival Universitário de Arte de Belo Horizonte. Com a grande repercussão nos festivais, a obra foi levada à cena em várias temporadas pelo T.E.P., o que proporcionou ao grupo curitibano, e ao seu diretor, diversas premiações. Posteriormente, a peça foi levada aos palcos por grupos experimentais e universitários brasileiros, um dos quais alterou o título para *Teriam o direito?* ⁷⁰

A versão espanhola inaugurou o teatro de câmara *El paraíso* de Valência, exatamente três meses após a estreia francesa, ou seja, em 12 de abril de 1953. Há aqui um ponto de contato relevante entre Francisco Rebello e o dramaturgo espanhol Alfonso Sastre. No dia da estreia espanhola de *O dia seguinte*, houve uma apresentação conjunta com a peça *Las palabras en la arena*, de Antonio Buero Vallejo (1916-2000), amigo de Rebello. Fato importante é que uma segunda tradução espanhola, levada à cena em Madri, a 12 de maio de 1956, foi elaborada por Carlos José Costas ⁷¹ membro do *Arte Nuevo*, grupo teatral ao qual era ligado Sastre; conforme palavras do próprio Rebello, o grupo teatral espanhol seria o equivalente ao seu coletivo português, o *Estúdio do Salitre*. Dessa forma, podemos concluir, que tanto Francisco Rebello como Alfonso Sastre já se conheciam, ao menos, como dramaturgos, nessa fase experimental.

Em Portugal, a peça foi liberada para representação em 14 de janeiro de 1957 pela Inspeção dos Espetáculos. Nesse mesmo dia também foi liberada, entre outras, *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão, texto que estava proibido desde 1923. Assim, *O dia*

⁶⁹ TEIXEIRA, Selma Suely. *Teatro em Curitiba na década de 50: história e significação*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 1992, p.145.

⁷⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 670.

⁷¹ O espanhol Carlos José Costas, amigo de Sastre, participante do grupo espanhol *Arte Nuevo*, traduziria também *Alguém terá de morrer*. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 699.

seguinte foi representada pela primeira vez em Portugal somente em 5 de julho de 1958, pelo Grupo de Teatro Popular da Caixa Econômica Operária, e depois por outros vários grupos amadores. Em 15 de fevereiro de 1963 a peça foi levada à cena no Teatro Nacional D. Maria II.⁷²

O drama é composto de um ato e integralmente encenado num único ambiente cercado por paredes altas. Em cena há poucos objetos: um banco, uma mesa com cadeira e uma tribuna. Novamente a praticidade e a simplicidade cênica constituem traços típicos de Rebello, questões indispensáveis para um teatro amador, universitário e popular. Outra questão facilitadora na montagem desse espetáculo é o número de personagens, apenas cinco: Ela, Ele, a Filha, o Secretário e o Juiz. A peça conta a história de Matilde, 24 anos, dispensada do trabalho por estar grávida de sete meses e Carlos, quase 30 anos, desempregado e, por isso, dependente da esposa. Matilde descrente e pessimista com a situação do casal decide-se por cometer suicídio e levar consigo seu companheiro. Os dois protagonistas acordam no “tribunal”, onde serão julgados pelo gesto de desesperança praticado em vida que redundou também na morte da criança que Matilde levava em gestação. O casal enfrentará um juiz tal qual nos tribunais reais, usando como argumento de defesa a traição que sofreram da Vida e o desespero de pensar no filho crescendo a mercê de tantos infortúnios.

Relatando suas vidas ao Juiz, com o apelo delirante de um *flashback*, os jovens evocam os doze meses de encontro, amor e decepção. Acusados de abandonar a vida levando consigo o filho, eis que este aparece já adulto – uma mulher, imóvel – que escuta, à porta, o resto da conversa. A filha hipotética, *o futuro já morto*, adentra o palco para materializar as palavras do casal: a filha tornara-se prostituta e culpa os pela vida

⁷² REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, pp. 667, 673 e 698.

miserável, pervertida e sem esperanças que leva. O casal, perante o Juiz, usa desta aparição como uma prerrogativa salvadora. No entanto, uma segunda aparição surge e se transforma numa enorme prova de acusação contra o casal. A outra possível Filha, interpretada pela mesma atriz, que proclama aos pais sua alegria em viver, pois soubera que na primavera terá um filho. Esta Filha simbolizará um mundo repleto de felicidade e cheio de esperança no futuro; assim, ocorre uma incriminação irreversível, Carlos e Matilde serão acusados por deixarem de confiar na vida, que recomeça em todo dia seguinte.

Através desse dualismo Rebello propõe que pensemos na existência como o campo no qual se dá todo o saber e todo o descobrimento possível; no entanto, a peça não ocorre no plano da existência material da vida, pelo contrário, se passa no plano da possibilidade da vida após a morte. Como já se disse, há na peça uma mínima utilização de recursos cênicos; para julgar as atitudes dos personagens Rebello utilizou uma estrutura próxima a dos Autos religiosos do teatro Vicentino. Porém, nessa trama, podemos concluir que o já advogado Rebello desmistifica a religião aproximando-a de uma estrutura judiciária laica, quando configura o tribunal na pós-morte como um tribunal burocrático nos moldes da vida real. Não existe nenhum tipo de sublimação do espiritual, pois a estrutura do mundo metafísico de *O dia seguinte* é baseada na realidade das convenções de um tribunal verdadeiro, com todo o aparato de uma audiência em que os réus tomam suas defesas perante o juiz e os jurados.

O dia seguinte é uma peça em que os recursos e os planos narrativos compõem um desenvolvimento formal bem interessante; seus *flashbacks*, *flashfutures* e o jogo de luzes presentes são boas soluções que parecem dar ritmo à história, auxiliado pela construção dos diálogos, que é feita de maneira a deixar o público sempre na

expectativa de descobrir os porquês daquela situação; somente a partir da descoberta do personagem masculino de que está morto é que o espectador tem a mesma percepção, embora os signos de tal situação já possam ser ‘lidos’ pelos espectadores/leitores mais atentos. As discussões comezinhas entre os personagens sobre a falta de dinheiro, de trabalho e sobre o filho que irá nascer, não criam incidentes narrativos. Sobram-nos alguns impasses depois da condenação, pois o arrependimento pós-morte não os absolve.

Depois de condenados, o que será feito? E para onde irão? Qual é a real mensagem de peça? O enredo provoca apelo sentimental e alguma reflexão, mas também possui problemas pontuais não solucionados e que parecem deixar o final um tanto moralista com certo sabor de frustração. Um desses problemas diz respeito à coerência narrativa, ou à falta dela, que se desenvolve da seguinte maneira: é o personagem feminino que mata o seu companheiro, portanto ele não poderia ser condenado pelo tribunal por uma suposta desistência da vida, pois estava disposto a viver, apesar das dificuldades, e disposto a acordar no dia seguinte para buscar emprego, como fazia rotineiramente. O personagem masculino que poderia ser um contraponto à postura da mulher, não se manifestou explicitando sua inocência. Ele, mesmo desempregado e prestes a ter um filho, busca viver e manter a esperança na melhoria da vida de ambos, enquanto a personagem feminina entrava em desespero derrotada pela opacidade da vida. Além disso, ao utilizar uma específica *forma* tradicional de teatro caro à dramaturgia portuguesa, o autor remete o espectador/leitor para a conjugação dos significados estéticos e ideológicos dessa forma estética, ou seja, ao fato de que o *auto* de características vicentinas está ligado ideologicamente a uma postura mais conservadora, porque moralista, da sociedade, sem excluir, obviamente, suas

características de cunho religioso que reforçam a crença num mundo metafísico onde se purgam os pecados.

Se nas peças anteriores o autor rompia com as normas, em *O dia seguinte* ele tenta se adequar a elas e daí nos parece perder força sua representação. Isso ocorre em função de uma tônica no pensamento do autor, também é um estudioso da literatura, que acredita na necessidade de um teatro mais afinado com os problemas do povo e que chegue ao encontro do grande público. Essa transformação de tratamento talvez ocorra pela necessidade de cumprir algo a que o autor a todo instante se mostra ideologicamente comprometido, ou seja, em levar ao público, como dizia a proposta do manifesto essencialista, uma nova linguagem teatral ou arejá-la com outras formas de teatro, mesmo não sendo tão inovadoras.

O FIM NA ÚLTIMA PÁGINA

O fim na última página foi inspirada nos acontecimentos que aterrorizavam a humanidade no início da década de 50. A *guerra fria* se adensava, os Estados Unidos intervinham na Coreia e a ameaça da bomba atômica pairava no ar. Em Portugal, foi fundado o movimento *Partidários da Paz* após o Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, realizado em Wroclav, na Polônia, em 1948. O movimento foi responsável, em março de 1950, pela divulgação e arrecadação de assinaturas em um apelo mundial contra a proibição absoluta do terrível artefato. “O apelo de Estocolmo recolheu em

Portugal mais de cinquenta mil assinatura, e foi sob o seu impacto que escrevi o pequeno acto *O fim na última página*.⁷³

Embora a peça seja de 1951, somente sete anos depois, em 1958, o enredo chegou ao conhecimento de um público mais amplo através da transmissão efetuada pela Emissora Nacional. Em seguida o texto foi representado por grupos amadores na África (Angola, Moçambique e África do Sul), mas somente no ano de 1978 conseguiu sua publicação em Portugal, onde durante todo esse tempo o salazarismo acreditou que “a defesa da paz é uma tática comunista”⁷⁴. Na Espanha, a peça foi traduzida em 1963 por Victor Aúz e levada à cena pelo Instituto de Teatro de Barcelona e pelo teatro de Câmara de Vigo; no mesmo ano, também foi publicada pela revista *Primer Acto*, onde Alfonso Sastre era conselheiro de redação, e o texto teve montagem televisionada em duas ocasiões pela TV Espanhola.⁷⁵

A ação dramática da peça está calcada nos diálogos paralelos de dois casais, um vivo e o outro morto, num terreno em ruínas, onde antes havia um edifício que abrigava lojas, escritórios e residências. O prédio fora atingido por um bombardeio aéreo matando várias pessoas, entre elas o casal que agora é representado por suas sombras e cujo discurso desesperançado se justapõe aos planos dos namorados que acreditam positivamente no futuro vindouro. O cenário da peça contrasta com os das obras anteriores, de características mais intimistas, pois em *O fim na última página* a paisagem é externa, imitando um ambiente urbano de tendência realista que procura oferecer uma impressão simultânea de ruína e reconstrução, como intencionava o autor. No enredo, como se pode perceber, a fantasia entra em contacto com a realidade através

⁷³ REBELLO, Luiz Francisco. *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Ed. Parceria A. M. Pereira, 2004, pp. 111-12.

⁷⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 110.

⁷⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 699.

da justaposição da conversa dos namorados com o diálogo do par dos excluídos da vida; o discurso desses últimos se constrói sobre a mesma exigência dos personagens da peça anterior: o direito à vida, ao futuro e a uma família.

Além dos quatro personagens centrais, a peça consta de dois coadjuvantes: o Pedreiro, que abre o espetáculo com sua aparição em meio às ruínas do terreno, num canteiro de obras, clara alusão a um momento de reconstrução, e o Músico Ambulante. Incluem-se no espetáculo diversos efeitos sonoros urbanos. Rebello sustenta seu drama pelo dualismo patente nos dois casais e na contradição de suas confabulações. Fica claro que o peso dramático recairá naqueles personagens que receberam “a morte cuspidada do céu” e não a aceitam. Em contrapartida, a expectativa idealista figurará em Mário e Teresa, o casal de noivos. O autor de *O fim na última página* pretende apresentar ao público mais do que dois casais em diferentes situações; é certo que Rebello novamente retoma a questão da extinção humana, no entanto, diferente das anteriores, a morte aqui se generalizou pelos bombardeios que podem atingir qualquer cidadão, portanto ela se mostra mais acentuada do que nunca, explicitando o perigo que ameaça o futuro, uma instabilidade na vida, pois naquele momento de tensões bélicas, antes do dia seguinte poderia vir o fim total, que na peça é representado pelo edifício em ruínas.

Pode-se observar que nas três peças anteriores, além da temática recorrente da morte, existe a presença da *ruína* em diferentes formas e gradações. Nelas, a ruína é figurada como um elemento adjacente ou secundário, mesmo nos momentos em que essa figura se encontra no centro do enredo. Isso ocorre na figura da ruína altamente estilizada em *A invenção do guarda-chuva*, onde ela aparece como um dado natural de desconstrução das formas estéticas teatrais, com um significado que abrange o mundo arruinado das relações humanas. A *ruína* persiste na segunda peça através de uma

representação simbólica a indicar que o novo homem nasce a partir de um mundo que se destruiu física e moralmente, daí o aparecimento de um ser originado dos *destroços*. Abandonando as duas abordagens formais anteriores, o autor estabelece uma representação realista da ruína na sua terceira peça ao focar os dramas individuais de seus personagens, apesar da situação *metafísica* em que eles se encontram. Essa representação da ruína diz respeito à configuração do casal de trabalhadores em profunda crise financeira e na retratação do local onde vivem, além da própria opção pela morte que depois avulta com sua face de ruína de várias *vidas que podiam ser*.

Agora, em *O fim na última página*, a ruína está mais acentuada, pois o próprio cenário a explicita. Aqui ainda se destaca o fato de que será ao lado dessa destruição generalizada que o casal de noivos planejará seu futuro. Dessa maneira, podemos considerar que em todas as peças lidas até agora esteve presente a figura da ruína funcionando como conteúdo do enredo; agora, nesta peça, além dessa função no enredo ela aparece, pela primeira vez, concretamente como um elemento no cenário fundindo-se à narrativa e à história.

No famoso estudo de Walter Benjamin sobre o drama barroco⁷⁶, a figura da *ruína* está presente com muita força como um signo a indicar a configuração do conceito de história transposto para o palco. O crítico procura identificar o conceito de história desenvolvido no período chamado Barroco e sua transposição em cena através de formas específicas em justa correlação semântica com aquele conceito. Em sua opinião, a *alegoria* é a expressão artística que melhor se adequou para a representação no palco de um conceito de *história natural* como *história naturalizada*, humana, e na construção desse pensamento o filósofo retirou a expressão alegórica do limbo em que

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984.

ela havia permanecido desde, pelo menos, a metade do século XVIII, momento a partir do qual ela foi teorizada, do ponto de vista do *gênio* romântico, como uma expressão *fria* em oposição ao símbolo, estabelecido como a expressão poética por excelência.

Dentro da alegoria uma das imagens mais representativas na configuração da história natural no palco é a imagem da ruína: “A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína”⁷⁷. A ruína passa a ser identificada, então, como signo da história-destino, a história cega, sem fins e ameaçadora que oprime o homem e à qual ele está continuamente exposto; essa representação foi ao longo das últimas décadas ganhando cada vez mais força sendo utilizada contemporaneamente como elemento de interpretação dos mais importantes na nossa visão de modernidade. Isso porque, como diz Benjamin, “De fato, não se trata tanto de uma reminiscência antiga, como de uma sensibilidade estilística contemporânea”.⁷⁸ Idéia que é reforçada pelas palavras finais do prefácio de Sérgio Paulo Rouanet quando afirma que “Salvar o Barroco, para Benjamin, não significa trazer à superfície o esquema estrutural de seu drama, mas de algum modo, através dessa tentativa, recompor suas ruínas e ressuscitar seus mortos. Benjamin quer redimir o Barroco, porque sente que, mais que qualquer outro, nosso presente é visado por ele. *Nossas ruínas são análogas as dele.* [...] Benjamin quer salvar o Barroco porque se reconhece nele.[...] Que arbitrariedade é essa, que reflete a nossa própria experiência? O tirano e o mártir vivem em nós. Diariamente assistimos a execuções e massacres. O luto é o nosso elemento. O Barroco está em nós, e nós nele.”⁷⁹ (itálico meu)

A imagem da ruína nessas primeiras obras de Rebello percorre um caminho bastante interessante, principalmente pela utilização de uma linguagem de caráter

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. *Op.cit.*, pp. 200-1.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Op.cit.*, p. 200.

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Op.cit.*, pp. 46-7.

metafórico que potencializa seu significado, embora também seja verdade o fato de que essa linguagem se utiliza mais do símbolo que da alegoria. Isso ocorre, talvez, pela influência da teoria lukacsiana, muito em voga à época, que retoma em outro sentido a distinção estabelecida entre essas duas figuras metafóricas, mantendo o caráter *inferior* e depreciativo sobre a representação artística da alegoria ⁸⁰. De qualquer maneira, a opção futura de Rebello por um teatro de feição mais realista acabará por dar um acabamento de maior estilização a essa imagem da ruína. Ao optar pela configuração de uma determinada classe social, o dramaturgo levará para o seio dessas famílias o elemento de arruinamento que era antes parte do aspecto material da trama: agora esse elemento avultará nas relações de alteridade e conduta ética entre os personagens. Somente muitos anos depois Rebello retornará a uma linguagem de caráter mais metafórico, trazendo consigo uma experiência dramática e literária que lhe dará plenas condições para o acabamento final e justo da imagem da ruína como elemento de forma e conteúdo de uma construção alegórica.

3.4. O TEATRO PROFISSIONAL (1954-1965)

Recordando a trajetória dramática do autor até o início da década de cinquenta, notamos a fraca projeção de suas obras no cenário teatral português. Rebello era conhecido apenas nos pequenos círculos intelectuais, acadêmicos e artísticos de Lisboa, não conseguindo ainda atingir um público mais extenso, pois às suas peças era sistematicamente recusado o acesso aos palcos lusitanos pela censura, e quando

⁸⁰ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 3ª edição, São Paulo, Hedra, 2006, pp.19-24.

apresentadas se restringiam a pequenas e improvisadas salas. Daí surgiu o grande dilema para Rebello, que foi o de não realizar o princípio fundamental do teatro, a representação.

O dramaturgo tinha plena ciência que é a encenação que oferece a totalidade e a força do texto e “o teatro como arte coletiva por sua própria natureza, fenômeno essencialmente comunitário, deve ser reconhecido como espetáculo, e não apenas como literatura dramática”⁸¹. Rebello possuía a clara convicção de que suas obras sem a representação teatral permaneceriam numa vivência imaginada, numa mera “existência potencial”, e que, portanto, a plenitude delas não se revelaria ao leitor, mas somente ao espectador. Para o autor dramático, o drama só desenvolveria seu objetivo fundamental e principal desenvolvendo a totalidade de sua força nos palcos, e ali, por fim, realizaria o seu ideal, o de comunicar-se com o povo.

Recapitulemos que de 1944 a 1954, Rebello não chegou a atingir um público significativo, pois sua primeira composição, *A invenção do guarda-chuva* (1944), seria considerada como simples experimentalismo juvenil; *O mundo começou às 5 e 47*, estreada em 1947, foi censurada após a segunda representação; *O dia seguinte*, de 1949, termina por ser proibida em 1952, durante os ensaios gerais no Teatro Nacional; e *O fim na última página*, escrita em 1951, também foi vetada pela censura. Soma-se a esses dez anos sem reconhecimento artístico, além trabalho forense que absorve o escritor, onze traduções de autores diversificados como Ibsen e Noël Coward, Mihura e Iriarte, Puget e Salacrou.

No entanto, para Rebello esta fase foi “um segundo grau de aprendizagem da escrita teatral, partilhada com uma intensa actividade como advogado e colaborador de

⁸¹ REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977, p.20.

jornais e revistas literárias e alguma intervenção política (participação nas campanhas eleitorais da oposição ao regime, assinatura de manifestos e reclamações, apoio à candidatura do Professor Ruy Luís Gomes à Presidência da República, defesa de presos políticos no Tribunal Plenário). Aquela aprendizagem e esta experiência incitaram-me a tentar vôos mais largos”.⁸² E é isto que ocorrerá neste intervalo de tempo entre 1954 e 1965, o amadurecimento dramático de Francisco Rebello, muito bem simbolizado pela primeira concessão de apresentação de uma peça sua num teatro realmente profissional e para um público já habituado aos espetáculos teatrais.

Uma das inovações na dramaturgia de Rebello nesta etapa é o início da concepção de peças com mais de um ato, diferentemente das quatro anteriores. Apesar disso, a próxima obra possuirá mais atos apenas formalmente, mas na verdade são divisões quase artificiais, pois de fato no enredo não acontece nenhuma cisão, alteração de cena, mudança de espaço ou tempo; os personagens apenas retomam a ação a partir do ponto em que pararam no ato anterior. Isso é tão contundente que no ato seguinte os personagens chegam a repetir as mesmas falas finais do ato anterior para dar continuidade à ação.

Isso parece indicar uma indecisão na busca do autor em encontrar uma *forma* adequada a suas histórias, temas e enredos. Rebello evidencia uma dúvida em como lidar com essas convenções teatrais; pois, passadas as quatro peças em um só ato o autor busca em suas tentativas fazer um teatro renovador ao construir peças de maior desenvolvimento. Por isso Rebello vai atrás de novas formas e temas na tentativa de aprimorar e adequar a construção de suas peças. Segundo o teórico Peter Szondi, o fato de que os dramaturgos “se dediquem à peça de um só ato indica não apenas que a forma

⁸² REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 674.

do drama lhes passou a ser problemática, mas também que já se trata muitas vezes da tentativa de salvar da crise o estilo *dramático*, considerado o estilo do futuro”. As peças de um ato só indicam uma indeterminação quanto à forma escolhida pelo artista. Contudo, a “peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação”.⁸³

Antes de adentrar esta nova etapa dramática de Francisco Rebello, é importante salientar que a escolha desta proposta de recorte cronológico foi baseada na observação temática, estética e temporal das produções do autor, que tentava aprimorar e adequar suas peças dentro daquele estado de exceção onde suas obras escritas eram repetidamente censuradas. O marco dessa nova fase de renovação foi *Alguém terá de morrer*, também considerada pelo professor Fernando Mendonça “como primeira grande peça deste dramaturgo”⁸⁴. Somam-se ao nosso parecer, as palavras do próprio autor ao recordar o reconhecimento que a peça, por fim autorizada, provocou: “Nenhuma das outras minhas estreias se igualou a esta. Ainda hoje, e mais de quarenta anos decorrem, não é sem emoção que a recordo. Habitualmente frio e reservado, o público do Nacional acolheu a peça com tal entusiasmo que logo no final do 2º acto tive

⁸³ SZONDI, Peter: *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001, pp.108 e 110.

⁸⁴ MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S. A., 1971, p. 33.

de vir ao palco agradecer as suas insistentes palmas. E a crítica, nos dias seguintes não foi menos calorosa”⁸⁵.

ALGUÉM TERÁ DE MORRER

Alguém terá de morrer é uma peça resultante das quatro últimas experiências de Rebello, meses antes de cumprir 30 anos. Segundo o autor, foi a partir dessa obra que se deu o início de sua carreira como “dramaturgo profissional”. Escrita no verão de 1954, a obra foi liberada pelo Conselho de Leitura no ano seguinte e estreou em 22 de maio de 1956, pela Companhia de Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, uma das corporações teatrais mais importantes de Portugal e a mais duradoura de toda Europa, sediada no Teatro Nacional de D. Maria II. A peça, considerada consistente e madura, foi interpretada pela nata de atores portugueses da época e caiu no gosto burguês lisboeta: obteve lotações esgotadas, manteve-se em cartaz durante 50 representações e, por estar autorizada pela censura, ganharia mais outras montagens.⁸⁶

Vida e morte, temas constantes na obra de Rebello, é mais uma vez o assunto de *Alguém terá de morrer*, que em certos momentos faz o leitor perceber alguns traços das três peças anteriores, embora sob um acabamento mais elaborado. Os antigos conflitos, ocasionados pelos motes existenciais em suas obras passadas, que derivavam de problemas de ordem subjetiva, nesta nova peça passam a ser de ordem prática, pois a

⁸⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 674-75.

⁸⁶ Em 1958 pelo Círculo de Cultura Teatral dirigido pelo ator César Viana, e pela Companhia itinerante de Rafael de Oliveira; em 1964 pela Companhia de Teatro Popular dirigido por Rogério Paulo; em 1968 na inauguração do Teatro Municipal de Luanda, em que autor teve seu primeiro contato com a África, pois lá esteve para a apresentação; em 1969 pela Sociedade de Instrução de Tavadre numa encenação de José Ribeiro; e passados quarenta anos da estreia, em 1997, pelo Teatro de Animação de Setúbal, dirigida por Carlos César; além de vários grupos amadores. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 675.

tensão já está presa à situação, ou seja, o enigma está pautado pelo próprio título: quem vai morrer?

Diferentemente das peças anteriores nas quais as informações eram transmitidas pouco a pouco pelas falas dos personagens, agora o problema já nos é dado de maneira direta e a plateia passa rapidamente a conhecer o dilema proposto pela peça: qual o personagem da família que deverá seguir o caminho que o Destino exige? E por quê? Incomodados pela inesperada e inacreditável presença fantástica de um representante desse FADO mortal a exigir um acerto de contas, os personagens revelam o mais alto egoísmo, mesmo quando a morte se apresenta para alguns como um ato de nobreza. O impasse está dado e o público analisará a fala e a postura daqueles envolvidos pela condição de um breve futuro. E era isso, o que realmente importava ao autor, o comportamento destas personagens, comuns à alta sociedade lisboeta, perante uma situação limite ou de choque, em que as consciências, livres da aparência social, demonstrassem sua verdadeira face.

Outro aspecto diferenciador das obras precedentes é o tratamento ambíguo do absurdo e do real em *Alguém terá de morrer*. Os vários discursos teóricos e aparentes de cada personagem são contrariados quando levados à presença desse moderno *barqueiro da morte*, figura cara à dramaturgia lusitana. O público percebe e reconhece as falsas atitudes individuais, o que torna a peça mais realista e objetiva que as anteriores. No entanto, isso ocorre à custa de um elemento maravilhoso, necessário para levar os personagens a uma situação limite que o cotidiano burocratizado e alienado, portanto reificado, impede-os de enxergar.

Nas quatro peças anteriores, o aspecto do *insólito* ou *absurdo* foi distinto. Em *A invenção do guarda-chuva*, o *absurdo* aparece através da desconstrução da estética

teatral e na anulação do significado das relações humanas na sociedade. Logo após, em *O mundo começou às 5 e 47*, temos uma alusão à extinção da humanidade pela catástrofe atômica, e o renascimento, simbólico, de um novo ser. Depois, em *O dia seguinte*, a estranheza é causada com um julgamento de uma mulher num tribunal *post mortem* de sabor cristão, acusada de duplo homicídio seguido de suicídio. Por derradeiro, em *O fim na última página* nos é apresentado um casal de namorados fazendo planos num jardim em construção em meio às ruínas de um bombardeio aéreo, onde residem seres de características sobrenaturais, espíritos dos que morreram no ataque, cujas palavras de pessimismo se contrapõem às expectativas idealistas e esperançosas do casal apaixonado.

Em *Alguém terá de morrer*, o caráter do absurdo, configurado no representante do FADO, funciona muito bem e parece emergir de maneira espontânea do enredo, por mais incrível que seja sua presença. O recurso de Rebello, inclusive, se mostra bastante afinado com uma das premissas caras às teorizações do fantástico na literatura, ou seja, a hesitação do leitor “entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos”, o que importa na adoção, por parte desse leitor, de “uma certa atitude em relação ao texto; ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’”⁸⁷.

No início, a característica realista permanece até ser interrompida com a chegada do visitante. A sua presença traz intensidade à trama e provoca uma catarse tanto no espectador/leitor quanto nos personagens, pois aparentemente tudo está muito bem equilibrado e equacionado; de maneira súbita, o absurdo avulta como algo irracional, impossível de se crer, mas que aos poucos vai se percebendo como real e palpável. No

⁸⁷ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 37, citado por: PAES, José Paulo. “As dimensões do fantástico”. In *Gregos e Baianos*. S. Paulo, Brasiliense, 1985, p.186.

entanto, com a saída do desconhecido, todos acreditam que fora um sonho, uma neurose coletiva, o que acabara de ocorrer, e somente na última cena se dão conta do quão concreto e familiar era o absurdo que agora se apresentava, diga-se de passagem, com a sutil e eficiente omissão de qualquer fala dos personagens no momento supremo da conscientização que é simultânea ao fim do enredo. Considerar uma situação de conflito sem querer enxergá-lo, apenas contemporizando a situação, leva-os a um conflito maior, pois acreditar na própria convenção familiar, na “alma externa” como diria nosso Machado de Assis, faz com que quando a realidade surja de chofre, ela seja encarada como algo extraordinário. Como se vê, a dúvida do leitor parece acompanhar a dos personagens.

A peça trata das relações humanas, ou a ausência delas, em uma família da alta burguesia lisboeta em decadência. O patriarca, um empresário importante, mas à beira da falência, cogita na hipótese de suicídio como o melhor remédio para sua situação. Ele vive para si, mantendo vida dupla com uma amante, e a família parece ser meramente um pretexto social. A esposa, conhecedora da situação, e tal como o marido sem tempo para os filhos, prima pela futilidade e egocentrismo, constantemente preocupada com métodos de rejuvenescimento e ainda assim insatisfeita consigo. Com a família vive sua irmã mais velha, uma solteirona que parece não temer a morte, mas por trás de seu discurso religioso é igualmente egoísta e acomodada, dada a conveniência e segurança em se morar naquele *lar*. O filho mais velho, o futuro herdeiro da empresa do pai, é totalmente alienado e com a vida esvaziada por festas e drogas, não vê sentido nas coisas, está tomado pelo tédio, e justamente porque não tem o suporte familiar que uma educação esmerada poderia oferecer-lhe, prefere a morte como alternativa a esse estado de coisas. Por último, a filha do casal: vivendo uma crise amorosa que sugere, mas não

evidencia, uma gravidez indesejada, ela parece ter sido abandonada pelo homem que amava; não percebida pela atenção dos pais, seu comportamento é o de quem está numa situação limite, mas que não consegue comunicação com aqueles que lhe poderiam amparar. É o personagem mais fragilizado da trama e o menos comprometido com a estrutura familiar em cacos que ali se apresenta. É, por isso, a figura mais exposta ao absurdo que irrompe.

Com essa obra, Rebello quer questionar o tipo de estrutura familiar que ele enxerga em ruínas. Há uma severa crítica social embutida sobre a própria conformidade da família, sua concepção e existência sobre as aparências sociais esvaziadas de sentido humano. As cenas demonstram as relações familiares se degringolando e se desfazendo e, nesse sentido, é a primeira peça do autor que o universo das relações sociais aparece bem definido, onde a pseudoharmonia do núcleo familiar lusitano é posta em cena e à prova; é, enfim, o primeiro passo de Francisco Rebello para uma representação social mais condizente com as experiências reais do público consumidor da arte dramática em Portugal.

Alguém terá de morrer trouxe consigo muitas inovações que serão aproveitadas pelo autor nas obras seguintes. A peça, como dissemos, apresenta um formato diferente, pois é a primeira dividida em atos, com a ressalva já feita. O dramaturgo, a partir daqui, abordará com muita ênfase o núcleo burguês; pela primeira vez, a burguesia como classe social com suas várias ramificações, surge em sua obra. Diferentemente de outras peças, nas quais a representação das elites carregava traços alegóricos ⁸⁸, nessa peça esses traços são caracterizados de maneira realista e as relações sociais se apresentam

⁸⁸ Cf.: *O mundo começou às 5 e 47*.

bem definidas: o trabalhador, o patrão, a amante, a madame, a beata, os jovens de família rica.

A discussão proposta em *Alguém terá de morrer* põe em relevo o esfacelamento das relações pessoais, das relações familiares, desnudando-as perante a iminência da morte, numa exposição sem piedade do arbítrio e das mais íntimas idiossincrasias. A peça mostra como a essa sociedade portuguesa falta uma reflexão profunda que venha acompanhada de uma mudança comportamental, de um *arejar* de ideias mais progressistas quanto à constituição familiar, quanto às liberdades e às obrigações sociais.

Dessa maneira, não é incorreto dizer que há uma intenção subliminar no enredo que é justamente o interesse de fazer uma crítica a essa classe social que mantém o governo autoritário, o qual, por sua vez, reproduz relações sociais ultrapassadas, relações sociais insatisfatórias que não auxiliam no progresso e no desenvolvimento das relações humanas. *Alguém terá de morrer* é uma crítica a essa elite da sociedade portuguesa que aparenta muita preocupação com seus problemas comezinhos corriqueiramente desprovidos de ética, princípios morais, religiosos e sociais, preceitos estes que, leviana e cinicamente, essa mesma classe social defende, na sua versão mais conservadora e autoritária, como bases de sua sustentação. As regras estabelecidas para as famílias são apenas aparência, pois o comportamento das pessoas é totalmente alheio a essas regras, tal qual a política lusitana da época que pretendia aparentar beleza e harmonia estáveis quando o seu interior se encontrava totalmente podre e corrompido.

É possível aqui estabelecer um paralelo com os movimentos culturais da “Política do espírito” e do “Bom Gosto” promovido pelo salazarismo, nos quais a arte se transforma em panfleto turístico, uma vitrine ornamental da nação, ou seja, um

disfarce do mal-estar da população e das famílias em Portugal ⁸⁹. O autor apresenta em *Alguém terá de morrer* o lado menos visível daquela falsa utopia social harmoniosa: um bem-estar que de fato não existia, como tampouco existiam relações harmoniosas entre Governo e sindicatos, trabalhador e empresariado, militares e sociedade civil; o que havia eram meras relações de interesses, pautadas na exploração, nos negócios, no comodismo, enfim, na manutenção do *status quo*. Rebello parece abandonar a ideia de combater de maneira mais direta a questão da falta de liberdade em seu país para questionar a própria sociedade que sustentava, através de seu ideário, o governo autoritário. Assim, o autor nos apresenta, com *Alguém terá de morrer*, uma crítica social que ao fim parece redundar numa crítica política. Dessa maneira, Rebello não entra em conflito com o regime, mantendo a discussão num nível mais comportamental, fato que provavelmente foi relevante para a liberação de *Alguém terá de morrer* pela censura.

3.5. CONFIGURAÇÕES DO NÚCLEO BURGUEÊS

Dando continuidade à nossa abordagem, a *Alguém terá de morrer* somam-se mais três peças que sintetizam a sequência do processo estético e temático percorrido pela dramaturgia de Francisco Rebello até 1963. Esteticamente, o agrupamento é marcado pela composição estrutural dos dramas divididos em mais de um ato,

⁸⁹ O “Verde Gaio” é um dos exemplos emblemáticos da arte ornamental pretendida pelo Estado Novo. Verde Gaio era uma companhia de bailado que visava assinalar os objetivos da “Política de Espírito”, mais especificamente, as orientações regionalistas e *folclorizantes* que então se pretendia: “outra preciosa vantagem da cultura e desenvolvimento dos bailados nacionais está na educação do gosto, na afinação da sensibilidade”, reiterava seu mentor António Ferro inspirado nos bailados russos de Diaghilev que viu em Paris: “uma lição de bom gosto que tem ainda o interesse de ser uma lição de bom gosto nacional”, e acrescenta que “a arte do bailado é uma arte eminente, dogmaticamente nacional”. FERRO, António. *Bailados portugueses*. Lisboa: SNI, 1950, p.16, In: SANTOS, Graça dos. *O espetáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p.116.

adequação apoiada, em certo sentido, no gosto do público e no modo das peças de então. Nesse novo ciclo, Rebello dará continuidade à crítica das elites se apropriando totalmente do núcleo social da alta burguesia lisboeta como conjuntura e cenário para suas obras.

No intuito de driblar a censura e realizar o seu teatro da maneira mais fiel aos seus princípios, o autor parece decidir-se pela abordagem das relações das classes dominantes no país como microcosmos que se reflete numa configuração maior que é o da própria sociedade. Havia sido essa opção a responsável pelo alcance de uma grande estreia profissional no Teatro Nacional com sessões esgotadas e autor não pretendeu desperdiçá-la. A crítica ao regime e à burguesia que o sustenta opera-se através de um jogo análogo em que Portugal aparece representado por núcleos familiares circundados pelo sofrimento, pela corrupção dos valores sociais, morais e éticos. Rebello situa o espectador numa atitude de observação e julgamento dos costumes sociais produtores de injustiças e misérias num apelo direto à reflexão pessoal e a atitudes consistentes na falta de verdadeiras reformas sociais. O autor desmascara a ruína do núcleo familiar lusitano apresentando ao público a realidade de um país cujas classes sociais de maior destaque são compostas de pessoas esvaziadas da boa fé e dignidade humanas. Como a obra do artista traz no bojo de sua produção as marcas de seu tempo e lugar, esse conjunto de peças parece ser a imagem dos núcleos familiares da nação portuguesa como reflexo e extensão do poder oficial; reflexo microestilizado de um estado desprovido de verdadeira evolução política e cultural, reproduzindo relações desumanizadas e meramente aparentes.

Nessas peças são recorrentes os casos de adultério e do uso da figura feminina como adereços, portanto como *coisas*, dos personagens masculinos. No entanto, a força

dramática de algumas personagens femininas é um elemento agudo presente neste agrupamento. Algumas dessas mulheres passam a ser personagens psicologicamente mais complexos e moralmente mais fortes que os personagens homens, enfrentando as adversidades com mais energia e objetividade, além de serem mais fiéis a valores como a verdade, a dignidade e a honra. Subentende-se pela leitura das peças, algumas reivindicações que, de certa maneira, andavam a passos retardatários em Portugal, se comparadas ao centro europeu; ou seja, o autor, ao dar voz à problemática feminina, mostra-se mais uma vez atento às mudanças de comportamento das sociedades estrangeiras que cada vez mais explicitam o atraso da mentalidade preconceituosa e machista da sociedade portuguesa durante o império de Salazar.

Esse toque feminino que influenciou as abordagens temáticas das novas obras do autor, provavelmente teve origem num acontecimento em pleno início do processo deste ciclo. 1957 foi o ano em que Francisco Rebello começaria o relacionamento amoroso com a atriz Mariana Villar, sua futura esposa, o que o fez assegurar que “não só a sua presença e o seu estímulo foram decisivos para o meu trabalho dramático, mas também os seus juízos, os seus conselhos, as suas sugestões. Há palavras, réplicas, cenas inteiras de algumas peças que são mais dela do que minhas”.⁹⁰

É URGENTE O AMOR

No mesmo ano de sua estreia profissional, em 1956, Rebello iniciou a escrita de *É urgente o amor*, que só terminaria no verão do ano seguinte. O título foi emprestado

⁹⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Ed. Parceria A. M. Pereira, 2004, p. 148.

do primeiro verso do poema *Urgentemente* de Eugênio de Andrade. Segundo Rebello, era o título que mais se adequava à temática da peça, pois denota a “urgente necessidade do amor num mundo a ele cada vez mais hostil, cada vez mais fechado num cego egoísmo”⁹¹.

A peça é composta de três atos: uma primeira parte e uma segunda, subdividida em dois tempos. A primeira parte do drama acontece num quarto de um “prédio moderno da capital” portuguesa. Branca é a jovem protagonista mantida como amante por um ilustre patriarca de uma não mais ilustre família da sociedade lusitana. A jovem divide a moradia com uma amiga, secretamente apaixonada por ela, parceira antiga de clubes noturnos numa clara alusão à vida pregressa das duas e à maneira como Branca conhecera o atual amante. No entanto, Branca é apaixonada por um outro homem, um proxeneta, que nada lhe dá, ou melhor, tudo lhe tira explorando os sentimentos e frustrando as expectativas da moça quando ela resolve encerrar seu caso amoroso com o homem rico, ao ser flagrada numa situação comprometedora, situação, aliás, provocada intencionalmente por um dos personagens da trama, dentre os quais encontra-se, também, a mãe da protagonista que, como os demais, explora a filha aproveitando-se da situação financeira do amante abastado.

O ato exhibe uma série de circunstâncias que ao se encadearem empurram Branca para o abismo em que ela se precipita. A jovem adquire a consciência plena do mundo falso e traiçoeiro que a rodeia e a desestrutura. No palco, o suicídio de Branca, é subtendido por sua saída abrupta do diálogo áspero da última cena do ato, quando numa discussão com sua mãe, descobre as intenções desta para com o homem que Branca verdadeiramente amava.

⁹¹ REBELLO, Luiz Francisco. *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Ed. Parceria A. M. Pereira, 2004, p. 144.

O segundo ato ocorre numa sala de uma delegacia onde o inquérito será realizado pelo chefe de polícia que tenta esclarecer, inutilmente, as causas do corpo caído da ponte. Numa trama planejada pelo (ex-)protetor de Branca que não quer ver seu nome relacionado à morte da garota, os personagens envolvidos mentem em seus depoimentos de maneira a que haja uma combinação de fatos cuja sequência descaracterize qualquer culpa dos depoentes e isenção total quanto ao nome do ilustre representante das elites lusitanas. Sem nenhuma prova de envolvimento dos personagens a polícia, por fim, declara o caso como morte acidental.

O último tempo da segunda parte, ou o terceiro ato, é o quadro derradeiro no qual Rebello põe frente a frente o espírito de Branca e aqueles que a traíram, ao trair, por dinheiro, os motivos de sua morte: “Ah, eu conheço-os... Para não se comprometerem, para salvarem as aparências, são capazes de tudo...”⁹². A protagonista, depois de morta, dialoga com seus algozes, clama pela verdade e outros fatos são descobertos pelo leitor e espectador, assim como, curiosamente, pela própria protagonista, agora em espírito.

O suicídio, questão tão cara aos portugueses, principalmente àquela geração, volta à cena. Nessa representação, o autor explorará o universo social no qual a mulher será prisioneira e vítima. Entretanto, Rebello não abandonará em cada uma delas o traço comum de um universo trágico vivido pelos personagens presos a forças ocultas e habitando um espaço inóspito, divididos entre “a *normatividade* do sistema e a *liberdade* que não sabem ou não podem conquistar”⁹³. Terminada em 1957, a versão original⁹⁴ de *É urgente o amor* foi encenada por Antônio Pedro e montada pelo Teatro

⁹² REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 232.

⁹³ BARATA, José Oliveira. *Prefácio*, In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 28.

⁹⁴ Em 14/07/1999, houve uma nova versão dessa peça apresentada pelo TEP, com o grupo Ar Cênico, dirigida por Pedro Wilson, e considerada por Rebello como a sua versão definitiva, estruturalmente

Experimental do Porto, onde estreou em 25 de fevereiro de 1958. Em 5 de abril do mesmo ano, a peça chegou a Lisboa e foi apresentada no Teatro ABC; depois, em 1968, no Teatro da Estufa Fria. A montagem mais recente foi a do Teatro de Animação de Setúbal, em 1998.

OS PÁSSAROS DE ASAS CORTADAS

Os pássaros de asas cortadas foi escrita em função de uma encomenda solicitada por Francisco Ribeiro, diretor da companhia de Teatro Nacional Popular; segundo Rebello, “O convite de Ribeiro era aliciante – e irrecusável: oferecia-me a garantia de uma encenação exemplar e um elenco excepcional, em que figuravam quase todos os jovens da minha geração”. Rapidamente a peça foi escrita no mês de novembro de 1958 e logo, em 13 de fevereiro de 1959, estreou no Teatro da Trindade. Em 1962 a peça foi adaptada para o cinema por Artur Ramos com os diálogos reescritos por Luís Sttau Monteiro e Alexandre O’Neill; assim, o filme *Pássaros* inaugurava o movimento chamado O NOVO CINEMA PORTUGUÊS. Além de novo, o cinema também foi ingênuo por pensar que ampliando a temática da peça através do alcance popular do cinema, não chamaria a atenção do regime. Assim, quando converteram a peça para a linguagem cinematográfica, em que a denúncia era mais explícita, vários planos e sequências do filme foram cortados pela censura. Aliás, demorariam mais de três décadas para que a

distinta da versão inicial, mas sem alterações de fundo, conservados integralmente os diálogos. Devido à natureza do trabalho optou-se pela leitura da versão original, que obteve duas traduções, uma espanhola, de Victor Aúz, e outra húngara, de Klara Anders, incluídas em duas antologias de teatro português contemporâneo, editadas, respectivamente, em Madri e Budapeste em 1961 e 1980. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 700; e REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, pp. 344-45.

peça voltasse à cena profissionalmente, ocorrida somente em 1996, por ocasião do Dia Mundial do Teatro, no Teatro de Animação de Setúbal, encenada por Carlos César.⁹⁵

Poderíamos dizer que *Os pássaros de asas cortadas* é uma continuação potencializada, em outra conjuntura, do núcleo familiar burguês apresentado em *Alguém terá de morrer*. Novamente encontraremos o retrato da alta classe lisboeta alienada e alicerçada pelo dinheiro. O autor através da peça teve em mente denunciar a desonra e a hipocrisia de uma determinada classe social que corrompe a poderosos e a humildes. A tensão dramática se origina do atropelamento criminoso de uma trabalhadora de volta ao lar, cometido pelo jovem Rodrigo em sua veloz BMW, quando se dirigia bêbado ao Cassino de Cascais.

O drama é um retrato de uma juventude portuguesa que teve educação desvirtuada e vive ociosamente desnorteada e vazia de ideias. Fazendo alusão à sociedade portuguesa sob o regime, Rebello persiste em suas críticas às elites abastadas: através da apresentação do cotidiano da alta casta lisboeta cujos alicerces estão fundados apenas no dinheiro. O dramaturgo se aproveita do assunto trágico para denunciar outro aspecto da corrupção moral portuguesa em que a consciência humana se caracteriza como uma mercadoria de compra e venda em todos os níveis sociais, todos eles influenciados, é claro, pelas relações estabelecidas pela macroestrutura em que vivem.

Um “amplo *living-room* em casa de uma rica família” é o cenário inicial e principal que representa a ostentação. Esse núcleo familiar será caracterizado pelo autor como vulgar, injusto, imoral e desumano. Com exceção feita à Elisa, os demais personagens são jovens viciados em jogos, cigarro e álcool, homens bígamos, mulheres

⁹⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Ed. Parceria A. M. Pereira, 2004, pp. 151-53.

fúteis e gente corruptível que “não quer nada, não exige nada. Quer apenas dinheiro. (...) Aceita tudo. Até a morte da mulher...”⁹⁶

Os pássaros de asas cortadas está dividida em três partes: dois atos e um epílogo. A peça começa com uma reunião na casa dos pais de Elisa e Rodrigo. Este não para de beber e perder dinheiro no jogo com os amigos, até que resolve ir ao Cassino para recuperar velozmente a perda. A passagem do primeiro para o segundo ato é feita por um corte de cena na mesma sala, no momento em que o pai, depois da saída dos jovens, marcando um encontro com sua amante por telefone, é interrompido pela chegada do filho com a notícia do atropelamento. O próximo ato segue na mesma sala com a família debatendo inescrupulosamente uma maneira de inocentar o jovem do atropelamento e da omissão de socorro. A cena acusa uma família conceituada de não ter escrúpulos quando se trata de defender os interesses pessoais. Tanto é que a solução encontrada, por não haver testemunhas, foi subornar o parente mais próximo da vítima, além de bonificar o motorista da família para que, caso houvesse necessidade, assumisse o crime. E na tentativa de amenizar a consciência burguesa, o epílogo ocorre entre as ruas de um bairro pobre dos subúrbios de Lisboa. O quadro serve para o esclarecimento e a decepção ainda maior da problemática vivida pela heroína. Elisa se revolta ao procurar o marido da mulher atropelada e descobrir que a este, igualmente aos demais, lhe interessa menos a justiça que a compensação pecuniária.

Em *Os pássaros de asas cortadas* está clara a intenção de Rebello em testemunhar uma sociedade burguesa condescendente com o regime que utiliza todos os meios na defesa de seus interesses, uma sociedade egoísta e amoral, edificada no culto ao dinheiro que faz calar consciências.

⁹⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 300.

CONDENADOS À VIDA

Conforme o autor, *Condenados à vida* teve seu destino condenado à inexistência, pois até hoje a obra não foi representada em Portugal. Dividida em duas partes contendo um prólogo e um epílogo, a peça foi escrita entre 1961 e 1963. Publicada em 1964, no mesmo ano ganhou o Prêmio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Escritores. Foi traduzida ao eslovaco e sob a direção de Peter Mikulik seria transmitida pela televisão de Bratislava em duas ocasiões: em 1976 e 1996.⁹⁷ Para Rebello a obra é considerada “talvez a mais amarga e desencantada de todas”, no entanto, para Fernando Mendonça *Condenados à vida* tem “uma linguagem mais atual”, e é “a mais audaciosamente construída”, “a mais complexa e completa obra teatral”⁹⁸ do autor.

Provavelmente, a complexidade da peça foi decorrente do recente contato de Rebello com o cinema com a peça anterior, pois naquela ocasião, o dramaturgo trabalhou na adaptação da linguagem cênica para a linguagem cinematográfica, exatamente no meio da escrita desta obra, o que possivelmente tenha colaborado, agora inversamente, na implantação de alguns elementos da plástica do cinema em seu novo drama. Além da cenografia do prólogo e do epílogo, que representam tal como a vida burocratizada, uma passagem à morte também burocratizada, *Condenados à vida* possui duas partes centrais, cenograficamente complexas⁹⁹, sem comentar o número de personagens que passam dos vinte e cinco. Daí, talvez, a resposta para a inexistência de

⁹⁷ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 700.

⁹⁸ MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S.A, 1971, pp. 40-41.

⁹⁹ Nas duas partes centrais da peça, a cenografia será a mesma e como alguns acontecimentos são simultâneos, a cena completa dos dois atos está dividida em quatro partes e carregada de elementos complexos.

montagens da peça, pois diferentemente das primeiras obras do autor, esta se tornou incompatível e impraticável nos palcos teatrais, tanto para as companhias profissionais, quanto para os grupos amadores.

Em *Condenados à vida* não poderia deixar de existir uma mescla de características, elementos e temas das obras anteriores. A morte, presente em todas as obras até aqui abordadas, será, no entanto, acidental. Outro fato semelhante é o microcosmo familiar; porém ao invés das questões entre pais e filhos, nessa obra os impasses estarão limitados aos cônjuges. Igualmente às anteriores, Rebello exercita nesta obra a reflexão sobre a condição e o destino do homem; além disso, continua a persistir nas denúncias à falta de escrúpulos, à injustiça e à hipocrisia, tanto no âmbito familiar, quanto no âmbito social e, aqui particularmente, político, através das relações de poder que o médico utiliza para calar as cobranças da imprensa quanto à falta cometida.

A história começa na plataforma de espera de uma estação que é, na verdade, um rito de passagem do qual o espectador/leitor só terá plena noção ao fim da peça. Os últimos a serem chamados são os protagonistas Luciana e Afonso. O casal, na última cena do prólogo, antes do embarque, de mãos dadas, promete que voltará a se encontrar, seja qual for o destino que lhes estiver reservado.

Ao final do prólogo e início propriamente dito da peça, os cenários da primeira e segunda partes configuram Luciana e Afonso ligados por um fato que será o fio condutor do enredo, ela, casada com um médico de relações políticas e sociais importantes, acostumada a festas sociais nas quais se destacam tipos característicos desse círculo de pessoas, e também envolvida num caso amoroso extraconjugal que traz mais insatisfação do que felicidade; Afonso, um jornalista medianamente remunerado,

amarguradamente limitado nas suas ações por mais liberdade de expressão e empenhado em levar a público o caso do doutor que faltou com assistência a uma emergência médica na qual a paciente veio a falecer. Não obstante, independente da classe social, tanto Luciana quanto Afonso estão descontentes com a vida, com as injustiças e com o esvaziamento de suas relações pessoais. Assim cada um deles, por sua conta, buscará uma solução para os respectivos impasses. E é na fuga dos problemas pessoais que o casal se encontra aleatoriamente num fatídico voo a Paris: após a decolagem o avião sofre uma pane e todos morrem. O Epílogo retoma a cena inicial e só aí se entende o significado do primeiro, e último, encontro dos personagens que depois de chamados se dirigem a um túnel que os levará para “O deserto infinito do esquecimento... O rio sem margens da eternidade... o abismo sem fundo da morte... o nada!”¹⁰⁰.

Condenados à vida é outra meditação de Rebello sobre a condição e o destino do homem num tempo de *homens partidos*. O autor trabalha a figura humana nos seus estados de anulação e ausência, tanto na face física e arbitrária da existência, como nas extremidades metafísicas do antes e do depois da vida. Também encontramos aqui repetidamente, como em outras peças de Rebello, a problemática da busca incansável e inútil pelo amor verdadeiro; a questão está resumida no diálogo entre os protagonistas antes de entrarem no túnel da morte: “LUCIANA – Devia poder viver-se mais de uma vez! E conservar a memória do passado, para modificar-lhe o rumo e conhecer então o... (*Hesita, como se não estivesse segura da palavra a empregar.*) O amor – não era como se chamava? AFONSO – Sim, era esse o nome do sonho que ambos, separados, não conseguimos alcançar... E agora é tarde demais...”¹⁰¹.

¹⁰⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 378.

¹⁰¹ *Idem*, ibidem, p. 378.

3.6. EXPRESSÃO ESTÉTICA FRENTE AO FASCISMO

A VISITA DE SUA EXCELÊNCIA

A visita de sua excelência é uma peça curta, de um ato apenas, e foi escrita no período de 1962 a 1965. O autor a classificou como uma *farsa catastrófica* cuja descrição do cenário começa com o seguinte presságio: “a ação desta farsa decorre num dia que há de vir”. Rebello criou o primeiro esboço da peça durante uma viagem de trem entre Lisboa e a cidade do Porto e só em 1965 o escritor a reescreveu definitivamente. O dramaturgo não arriscou a publicação da peça naquele delicado momento político de endurecimento do regime no qual se elevou a vigilância e a repressão devido à eclosão das guerras coloniais. Somente treze anos depois, em 1978, junto com outras cinco obras também de um ato, a peça veio a público numa publicação intitulada *Teatro de intervenção*. Pelas informações levantadas neste estudo, essa peça, que talvez seja a melhor obra teatral do autor, foi até o momento relegada a apresentações amadoras. Provavelmente, *A visita de sua excelência* causasse algum desconforto ao público mantenedor do teatro profissional português, pois nunca foi levada ao palco nem à televisão.

A peça tem um enredo bastante simples: um casal de idosos, morando num ambiente de extrema precariedade, um sótão de um edifício caindo aos pedaços, vive a expectativa da visita do encarregado de cobrar o aluguel mensal da ‘moradia’. Em meio ao aguaceiro produzido pelas goteiras do teto, o casal está em cena agasalhado sob um guarda-chuva, lembrando o passado de luxo e respeitabilidade e lamentando uma vez mais a brusca mudança ocorrida em suas vidas.

O VELHO (*irritado*) – Lá vens tu outra vez com as tuas coisas... Dantes! Que queres dizer com isso? Dantes eu era respeitado, as pessoas tiravam-me o chapéu na rua, tratavam-me por vossa excelência... Na hierarquia social ocupava um dos mais altos lugares: (*com ênfase*) Funcionário público!

A VELHA – As outras mulheres invejavam-me... Era uma honra, nesse tempo, ser esposa de um funcionário público!

O VELHO – Uma honra concedida a raro apenas! Por isso tínhamos de acumular as funções e dividi-las pelos vários dias da semana. Eu por exemplo, era almirante às segundas e quintas-feiras, general às terças e sextas, diretor-geral às quartas e sábados, e acadêmico aos domingos, para descansar.¹⁰²

O humor da obra, seguro e mordaz, se mostra presente desde o início imprimindo a tonalidade tragicômica do enredo. Como se disse, toda a cena acontece no dia em que o procurador do senhorio vem ao prédio fazer a vistoria e cobrar o aluguel; no entanto, nostalgicamente, o casal segue envolvido pelo passado antes da chegada do procurador. O Velho se exalta ao relembrar suas gloriosas horas junto ao poder, e imbuído de ânimo se enche de heroísmo ensaiando falas para enfrentar o administrador e exigir os devidos reparos na moradia: “Há trinta e seis anos, quando viemos para esta casa não chovia aqui dentro. (...) As telhas ainda não se tinham partido. As janelas tinham vidros. As paredes não tinham fendas. (...) Hoje mesmo, quando o procurador do senhorio vier receber a renda, exijo-lhe que mande tampar estes buracos e que arranje o telhado, que conserte a janela...”¹⁰³. Sutilmente, o personagem informa que passaram a habitar aquele prédio em 1926, ano do golpe militar, início da ditadura em Portugal.

¹⁰² REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 382.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 385.

A partir de um discurso com referente duplo, o Velho reconhece a degradação de sua casa nestes trinta e seis anos de administração conduzidos pelo senhorio. Promete à sua mulher reverter a situação de uma vez por todas: “Ah, o que esta casa era e o que ela é hoje! (*Dá um pontapé numa das paredes, cai um bocado do teto*) Tudo podre! Tudo em ruínas! Ah, mas isto acaba! Acaba ainda hoje! Quando o procurador do senhorio chegar, eu digo-lhe...”. O Velho em cólera sobe num caixote e heroicamente discursa: “Soou, enfim, a hora da liberdade! Chegamos por fim ao fim de trinta e seis anos de opressão e tirania! A partir de agora, o medo ir-se-á juntar às coisas velhas, às coisas mortas, (...) estamos a viver um acontecimento histórico! Hoje, solenemente, do cimo desta tribuna, deste púlpito, deste trono, desta cátedra, revestido das minhas solenes insígnias de antigo almirante, general, acadêmico e diretor-geral, e outros que omito, proclamo solenemente a nossa independência!”¹⁰⁴.

Subitamente, o casal é surpreendido pela presença em cena do Procurador e seus dois Guarda-Costas, responsáveis pela vistoria e cobrança do aluguel. O ancião não nota a presença deles de imediato, empolgado em seu discurso avidamente escutado pela mulher. Somente após o chamado do Procurador, interrompendo de vez a empolgação do inquilino, é que o velho percebe, vexado, o que estava ocorrendo, o que o faz alterar pateticamente seu discurso para que ele não o seja entendido como subversivo:

O VELHO (*só então parece dar pela presença do Procurador e dos dois Guarda-Costas; gagueja, titubeia*) – Queremos ser li... li... li... (*Precipitadamente, a tentar compor, atira as palavras ao acaso.*)
Licenciosos! Licenciados! Lisonjeados!

¹⁰⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, pp. 389-90.

O Procurador avisa-lhes que exclusivamente naquele dia o senhorio fará uma generosa visita ao prédio, e que na sua infinita bondade ouvirá as queixas que os inquilinos tiverem a apresentar-lhe. Porém, o Procurador deixa bem claro que ninguém terá reclamações a fazer:

Sua Excelência sabe, de certeza certa, que todos os seus inquilinos – todos, sem exceção – estão plenamente satisfeitos, que é para eles uma honra terem-no por senhorio, pagarem-lhe a renda pontualmente e de sua livre vontade todos os meses, desfrutarem em suma dos inúmeros benefícios, dos excepcionais privilégios, que lhes advêm de habitar esta casa. De sorte que esta visita de Sua Excelência deverá transformar-se, ao fim e ao cabo, numa apoteose para Sua Excelência, numa espontânea, entusiasmática e irreprimível manifestação de aplauso e louvor (...) Sua Excelência de nada sabe, de nada suspeita... Porque, se soubesse, se desconfiasse ao de leve sequer, a sua extrema e bem conhecida modéstia impedi-lo-ia de aceitar tão justa homenagem.¹⁰⁵

Nesse meio tempo, a anciã permanecerá perguntando ao marido por que ele não continua seu discurso, sem perceber, no entanto, o esforço dele para que ela se cale e não os comprometa. Num desses momentos, a velha ingenuamente denuncia o marido ao contar para o Procurador as intenções do velho caso encontrasse Sua Excelência. Confidencia-lhe que o marido, tomado pela coragem, iria dizer tudo o que não disse até hoje ao proprietário: “Que chove aqui dentro, mais que na rua. Que os tetos e as paredes estão a cair de podres, que as janelas não têm vidros, que esta casa está em ruínas... (...) Que estamos condenados a morrer aqui dentro, a morrer entre coisas mortas que invadem tudo, que nos cercam por todos os lados, que nos perseguem com o seu cheiro

¹⁰⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 391.

pestilento, e que mancham as paredes, que minam os alicerces, que hão de acabar por destruir esta casa e sepultar-nos sob os escombros!”¹⁰⁶

As tais reivindicações dos velhinhos são consideradas pelo Procurador como um ato de traição típica de inimigos da ordem, de sabotadores e terroristas. E indignado perante o tal gesto de ingratidão dos inquilinos para com o senhorio, o Procurador pede aos seus Guarda-Costas que deixassem “falar os vossos corações”, e aos gritos de “Viva Sua Excelência” os dois velhos são friamente metralhados.

Ao ser surpreendido pela chegada de Sua Excelência, o Procurador servil conta-lhe que os velhos morreram subitamente pela emoção de receberem a maravilhosa notícia da visita: “Matou-os a emoção! A alegria de verem, de ouvirem, de falarem com Vossa Excelência! Foi mais forte do que eles. Não puderam resistir. Parece-me que ainda tenho nos ouvidos as suas últimas palavras, antes de sucumbirem: (*Com solene emoção*) Viva Sua Excelência!”¹⁰⁷. Entretanto, quando Sua excelência descobre que os velhos não tinham pagado a conta do aluguel, ou seja, faltou-lhes “fidelidade e devoção à Causa” exige a confiscação de todos os seus bens e o banimento da “lista histórica de inquilinos”. Ou seja, os velhos traidores da causa e da casa são literalmente apagados da memória histórica *do prédio*.

Atingido e amargurado pela traição à Causa, Sua Excelência profere um discurso, aos seus subordinados, enaltecendo as benesses que tem feito por aqueles condôminos que vivem em seu imóvel: “Não é apenas uma casa, é uma causa que eu defendo! Sólida. Firme. Inabalável. Já não se constroem hoje, por esse mundo fora, casa como esta. (*Bate numa parede, caem pedaços de calça.*) Mais uma razão para a defendermos contra tudo e contra todos, até ao limite do impossível! (...) Ah, quando há

¹⁰⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 394.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 398.

longos anos eu comecei minha vida – era então um modesto guarda-livros, não me envergonho de o confessar – sonhava já, secretamente, com uma casa assim... Mas não era a ânsia mesquinha de obter lucros que me animava, podeis crer. No meu espírito insatisfeito, a casa erguia como um templo destinado à salvaguarda intransigente dos valores fundamentais.”¹⁰⁸

No decorrer do exaltado discurso a chuva irá aumentando gradualmente conforme a empolgação de Sua Excelência, que se diz responsável pela construção, “pedra a pedra, desde os alicerces até ao telhado”, daquela casa protegida “deste mundo desvairado e materialista que está preparando inconscientemente a sua própria destruição!”. A chuva e o vento começam a abalar os alicerces do edifício, relâmpagos e trovões estimulam Sua Excelência a aumentar o tom da voz: “Sim meus amigos, a nossa casa é o nosso verdadeiro mundo! Que importam os ataques, as incompreensões, os ódios, as invejas dos outros, se temos a nossa casa! Que importa estarmos sozinhos! Orgulhem-nos de estar sozinhos! Se nos mantivermos unidos, como até aqui, defendê-la-emos de todos os assaltos que os nossos inimigos se atrevam a lançar contra ela.”¹⁰⁹

A peça chega a seu ápice: os elementos cênicos ganham força e intensidade. Aumenta a tempestade, ouvem-se gritos de socorro, sirenes, carros, ambulâncias e bombeiros, ruídos de desabamento e de grande tumulto, o teto desmorona e as paredes caem, não só dentro como fora do edifício, tudo parece à hecatombe do juízo final. O Procurador e os Guarda-Costas fogem acovardados e apenas Sua Excelência, em plena arbitrariedade do tirano, permanece, já agora à base de gritos enérgicos: “a nossa Causa é esta casa. Quem não é pela casa é contra a Causa. Tudo pela casa, nada contra a Causa. Tudo pela Causa, nada contra a casa. (*O que ainda restava do telhado cai sobre*

¹⁰⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 400.

¹⁰⁹ *Idem ibidem*, p. 401.

*Sua excelência, atirando-o ao chão. Sob as ruínas, ouve-se-lhe ainda dizer.) Filhos da puta, sacanas, ficaram-me a dever um mês de renda! (Tumulto, escuridão. E cai o pano – que era a última coisa que faltava cair.)”*¹¹⁰

A visita de *Sua Excelência* é uma peça genial totalmente marcada pela história. Diferentemente das anteriores, nesta peça não há gratuidade ou excesso de fala dos personagens; aqui há um refinamento formal com o contexto histórico e as falas desses personagens têm função certa, pois estão construídas intencionalmente sobre referências de fatos cronologicamente identificáveis, pois todos as falas parecem nos remeter diretamente a dados sobre o império salazarista.

Após vários anos de abandono de uma linguagem metafórica por uma opção de cunho mais realista, Rebello retorna àquela através da figura da alegoria como expressão artística. Etimologicamente, o falar alegórico significa, “pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significado: dizer uma coisa para significar outra.”¹¹¹

A tragicomédia tem um estilo ágil e vigoroso que mantém o ritmo até o fim. A peça não apresenta instabilidade, vazios ou ruptura narrativa, seus diálogos são curtos e ligeiros, integrados com os gestos e as posturas. Rebello produziu uma obra muito bem construída, costurando e harmonizando cenário, personagens e falas. Além do texto elaborado, a cenografia indicada pelo dramaturgo dá por si só todo o aspecto do tema da *ruína* que percorre o texto. De todas as configurações que essa imagem ganhou ao longo das peças experimentais de Rebello, é nesta última, produto de um autor experiente e em seus plenos domínios, que ela surge como elemento formal dotado de grande sentido.

¹¹⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 401.

¹¹¹ ROUANET, Sérgio Paulo. “Apresentação”. In: BENJAMIN: Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1963, p. 37.

No palco, para onde se olhe, se vê ruínas. O edifício onde o casal de idosos reside é a mais pura imagem do declínio; paredes esburacadas, vidraças quebradas, teto cravado de goteiras, porta desengonçada. A mobília da moradia, além de um armário desmantelado, consiste em tábuas e caixotes que substituem cadeiras, mesa e cama. A própria imagem do casal de anciãos é a ruína daquilo que eles haviam sido um dia socialmente, além do fato de a própria velhice configurar como aspecto de declínio da vida. Não bastassem todos esses elementos, a imagem da natureza é a de um céu enegrecido de pesadas de nuvens de onde cai uma chuva torrencial acompanhada de trovões que vão, aos poucos, aumentando de intensidade. Pode-se dizer que muito da força da peça está concentrada no cenário cuja própria imagem de deterioração vai completando e dando sentido ao texto. Trata-se de um cenário muito eloquente de significados que fala através de toda aquela pobreza e carência aparente, pois quanto mais se adentra o texto da peça, mais o espectador vai tomando conta da importância e reconhecendo a eloquência do cenário que diz tanto quanto o próprio texto.

Se a alegoria diz uma coisa para significar outra, como foi há pouco citado, nessa peça de Rebello, o leitor não precisa de muito esforço para perceber qual é a *outra coisa* a que o texto alegórico nos remete. Ainda assim, a história aparente vai aos poucos ganhando significado independente a custo de um humor *nonsense* que imprime cada vez mais o caráter absurdo àquele estado de coisas.

Além da ruína, outra imagem fundamental da linguagem alegórica é a imagem da morte, pois “a alegoria significa a morte, e se organiza através da morte” ¹¹². Nas peças de Rebello a morte ocupa um papel de destaque tanto nas peças experimentais, à exceção da primeira, quanto naquelas de feição mais realista. Num ou no outro caso, a

¹¹² ROUANET, Sérgio Paulo. *Op. cit.*, p. 38.

morte possui características e significados distintos do seu significado em *A visita de sua Excelência*. Aqui ela é o elemento estrutural que suga todas as coisas para configurar, no final, o próprio conceito de história natural que arrasta o homem e tudo que o cerca.

Outro destaque da peça é a adesão do autor ao humor, coisa que por si só já é uma novidade, visto que somente a primeira peça de Rebello possuía o timbre humorístico. Rebello nessa peça deixa de lado o drama tradicional para reencontrar o humor experimentado pela primeira vez em sua estreia amadora. Porém, muito tempo já se passou; agora, o dramaturgo amadurecido trabalhará não com aquele humor de antes, gratuito e aleatório, pelo contrário, nesta obra o humor é real e caro, provocado pelo infortúnio das personagens e pela melancolia das ruínas. Outro elemento humorístico que equilibra a trágica situação posta em cena são os primorosos trocadilhos da obra. Com um humor espirituoso sem faltar malícia, Rebello criou interessantes equívocos como o titubear do Velho ao ser surpreendido pelo Procurador em seu grito de liberdade ou depois da delação de sua mulher: – *Não, não é isso... Isto é... É mas não é... Não é o que o senhor julga. É... é o contrário... (...) É muito simples... A minha mulher umas vezes não ouve nada, e outras vezes ouve exatamente o contrário daquilo que lhe dizem.* O aspecto paródico dos trocadilhos enriquece de significado as falas dos personagens, ainda mais quando ocorre com uma estrutura em si cheia de significado como a própria estrutura alegórica que busca em todo detalhe, toda reminiscência, a marca da ruína, como o armário em que os velhos guardam o cadáver do filho ao lado da irmã e das fardas mortas do velho e dos embotados signos de requinte da velha, “Do meu serviço chinês de chá inglês das cinco para seis pessoas, do meu serviço francês de jantar às oito para dez pessoas, do meu serviço austro-húngaro de almoço às duas e meia para sete

peessoas...”¹¹³. Além de contextualizar, de maneira quase poética, com um travo de amargor, o autor monta a frase com trocadilhos, unindo tempo, elite e elementos culturais tradicionais de outras nacionalidades. O texto denuncia e esclarece as lembranças da vida social dos velhos, conotando os privilégios da camada dominante com seus bens importados, enquanto por outra parte a maioria da população portuguesa, em meio à guerra colonial, passava por grandes dificuldades.

O dramaturgo se mostra um extraordinário autor ao trabalhar a sátira política numa expressão alegórica. Rebello resgata com elementos paródicos as convenções ocas e artificiais daquela camada social como se vê nos vários diálogos saudosistas entre o casal de velhos, paródia daquela sociedade vazia com suas perfumarias, uma classe envolvida apenas com os compromissos estéreis do núcleo burguês lusitano.

Segundo tal compreensão, *A visita de sua excelência* é uma obra muito mais combativa e destruidora que os dramas anteriores de Rebello; pois aqui certamente o dramaturgo usa o riso como uma arma contra o regime salazarista, bem diferente das obras anteriores de caráter mais, literalmente, dramático. Ferindo mais que as lágrimas, o riso é uma arma contra as ditaduras, pois o humor, por seu duplo sentido de origem conotativa ou analógica, elabora-se como resistência e como escapatória às autoridades ao mesmo tempo em que consegue minar as estruturas oficiais através da exposição de seus impasses e contradições insolúveis. Sem recortes dramáticos, Rebello se apropria do humor e através das alegorias criadas critica profundamente o *estado de coisas* do salazarismo. O uso do riso como uma forma de resistência é às vezes muito mais inteligente que o teatro-denúncia, pois o riso faz o público refletir, relaxar e questionar as coisas de maneira mais expansiva com a plena liberdade que tem direito. A melhor

¹¹³ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 388.

expressão estética de resistência de Rebello ao salazarismo é *A visita de sua excelência*, uma peça baseada no riso. O riso destrói a ideologia do regime da mesma maneira que a imagem do cenário em ruínas destrói a idéia de um país promissor. E se existe algum herói na peça, este é o riso, que sobrevive aos escombros e à ruína do cenário.

Com relação à construção e à estrutura, como se disse, é sem dúvida a peça mais bem acabada do escritor. Sem deixar lacunas ou vazios narrativos, que ocorrem em outras peças, esta possui uma dinâmica crescente do início ao fim, além do requinte da dupla leitura graças à sua estrutura alegórica, através da qual Rebello conseguiu encontrar uma excelente representação da estrutura do poder português. Uma representação construída a custo da metamorfose do contexto autoritário português em uma *figura*, uma transformação da história naturalizada numa metáfora que dá conta pontualmente de várias características do regime exceção de Salazar.

Alguns fatos históricos são de especial relevância para a configuração do discurso histórico dentro da forma metafórica da peça. O mais importante deles diz respeito a uma figura do primeiro escalão da administração salazarista, o General Botelho Moniz¹¹⁴. Não há quem negue que o ano de 1961, aniversário de 35 anos da

114 Júlio Carlos Alves Dias Botelho Moniz nasceu em Lisboa em 1900, foi militar e político, alistou-se como voluntário em 1917, foi alferes de artilharia, tenente e capitão. Entre 1938 e 1940 participou como adjunto da missão militar às colônias de Angola e Moçambique, sendo autor de um conjunto de obras sobre estratégia e questões coloniais. Reformado como Major em 1940, acumula entre 1941 e 1944 o cargo de professor do Curso do Estado-Maior do Instituto de Altos Estudos Militares e da Escola do Exército. Botelho Moniz é convocado como observador do Exército Português na Alemanha no princípio da Segunda Guerra Mundial e passa a Ministro do Interior entre 1944 e 1947. Já na função de coronel passa a ser adido militar nas embaixadas portuguesas de Madri e Washington entre 1947 e 1951. Representa Portugal na OTAN de 1950 a 1951; de Brigadeiro, em 1952, é promovido a General em 1953, quando também acumula outro cargo de professor do Curso de Altos Comandos. Em 1955 foi nomeado Chefe do Estado-Maior General das Forças Armadas, cargo que exerce até 1958, ano em que foi elevado ao posto máximo de Ministro da Defesa Nacional. Até que, em abril de 1961, o General desencantado com a política intolerante de Salazar, em relação à autodeterminação dos territórios ultramarinos, e ligado aos círculos do poder, nas funções de Ministro da Defesa, liderou a tentativa de forçar a demissão de Salazar no âmbito da legalidade do regime. Grosseiramente exonerado pelo Chefe do Conselho de Ministros, o próprio ditador, o General Botelho Moniz, humilhado e no anonimato, teve reduzido seus vencimentos, lhe foi proibido o uso de uniformes e condecorações. Esquecido pela nação, o velho General Botelho Moniz morre em Lisboa em 1970.

implantação da ditadura em Portugal, seria o ano em que o regime salazarista começaria a tremer. O “pior ano da minha vida” foi o que confessou o ditador em seu diário. A oposição tornava-se mais intrometida, a agitação instalava-se no seio das Forças Armadas e a guerrilha eclodia nas colônias africanas. O ano que começou com o massacre de plantadores de algodão em greve na zona de Malange, Angola, viria a revelar-se como uma cadeia de acontecimentos nefastos para a tranquilidade do Estado Novo.

Dada a sua atividade profissional como advogado, o próprio dramaturgo marcou presença nos julgamentos políticos do início da década de 60. Nesse período, Rebello interveio como defensor à frente de alguns importantes processos como os movidos contra militantes e estudantes acusados de pertencerem ao Partido Comunista e o julgamento relativo ao assalto ao quartel de Beja, que durou sete meses, eram 86 acusados, incluindo o general Humberto Delgado, julgado à revelia, que posteriormente seria assassinado em solo espanhol numa emboscada armada pela inteligência fascista. O grande contexto de instabilidade pelo qual passava o salazarismo naquele princípio de década inspirou o dramaturgo na época para a escrita d’*A visita de sua Excelência*. Rebello em seu livro de memórias afirma que o assalto ocorrido ao quartel na madrugada de primeiro de janeiro de 1962, coroou o “ano fértil em acontecimentos políticos que abalaram profundamente o regime: a tomada do Santa Maria por Henrique Galvão, o início das guerras de libertação das colônias portuguesas, a tentativa frustrada do golpe de Estado do general Botelho Moniz, a publicação do “Programa para Democratização da República” e o processo contra os seus signatários, a invasão da União Indiana. O mito do império começava a esboroar-se.”¹¹⁵

¹¹⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Ed. Parceria A. M. Pereira, 2004, pp. 175-77.

O ano de 1961 foi tão rico em acontecimentos, que bastaria um para o dramaturgo debruçar-se para a elaboração de uma peça de pleno interesse e significado. As indicações presentes em *A visita de sua Excelência* não deixam dúvidas que para representação alegorizada da estrutura do poder em Portugal, Rebello se apropriou do momento histórico e alguns de seus protagonistas. É bastante apropriada e significativa a analogia entre o general Botelho Moniz e o ancião da peça: “Dantes eu era respeitado, as pessoas tiravam-me o chapéu na rua, tratavam-me por vossa excelência (...) era almirante às segundas e quintas-feiras, general às terças e sextas, diretor-geral às quartas e sábados, e acadêmico aos domingos, para descansar.”¹¹⁶

Algumas observações são extremamente pertinentes para a construção dessa relação entre os dois. O primeiro fato significativo é que durante a peça há um profundo saudosismo entre o casal que deixa transparecer o fato de que o Velho fora jogado no sótão, como forma de castigo, por ter cometido algum ato que o prejudicou frente aos seus superiores. Ora esse fato é facilmente depreendido pela nostalgia do personagem de seus uniformes, dos momentos vividos com sua mulher na sociedade lisboeta e de seus antigos cargos e posições: “Um destes dias, quando puder sair à rua. O meu passaporte caducou, preciso mandar renová-lo. (...) Se eles me apanhassem, davam cabo de mim. Não perdoam estas coisas. (...) Todos os dias eu saía à rua com minhas fardas, e o porteiro perfilava-se, fazia-me continência... Nem sequer me pedia o passaporte. (...) Respeito e consideração inteiramente devidos aos altos cargos que eu exercia”.¹¹⁷

Outro signo de relevância para essa caracterização é o fato de que o casal de idosos mora na ala direita do edifício, o que, inclusive causa certo estranhamento no Procurador ao constatar que os insubordinados ao sistema já não se contentavam apenas

¹¹⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 382.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 386.

em ficar na ala esquerda do prédio. Percebe-se, é claro, que as referências espaciais, nesse caso, não objetivam apenas o posicionamento. Portanto, o morar no lado direito do prédio é mais um indicio de que o Velho, antes de chegar àquele estado de miséria, foi uma figura que fez parte da direita salazarista.

O general Botelho Moniz foi um militar de carreira, ingressou como alferes e chegou a Ministro da Defesa em 1961. Mesmo sendo o autor de um conjunto de obras sobre estratégia e questões coloniais, o General, que fora representante português em Washington e na OTAN, estava desencantado com a posição intransigente que Salazar assumia em relação à questão da descolonização, ou seja, à autodeterminação dos territórios ultramarinos. Dessa maneira, nas funções de Ministro da Defesa, Botelho Moniz liderou a fracassada tentativa de impor um rumo reformista ao regime e uma solução política ao problema do Ultramar. O plano foi simples, consistiu em ganhar o apoio consistente das altas patentes das Forças Armadas, e através dos estreitos contactos que mantinha Botelho com a embaixada americana, exigir reformas institucionais, e em última instância pressionar o presidente Américo Thomaz a neutralizar ou demitir Salazar. Porém, Américo Thomas, ingenuamente informado por Botelho, transmite a Salazar informações sobre o levante dos militares. Numa só cartada, Salazar destituiu o general Botelho Moniz e todos os envolvidos no golpe dos altos cargos militares e governamentais que exerciam.

Colocado à direita por sua participação anterior no regime e no sótão, por ser o lugar de coisas que já não se usam, mas também como punição, esse foi o destino de Botelho Moniz. O Velho é a figura daquele general que depois de uma vida dedicada ao militarismo e às políticas do Estado, se depara com o seu ilusório mundo desmoronando em meio às ruínas. O Velho é um exilado interno do regime, proibido de sair pelas ruas,

a liberdade tão buscada está agora cerceada: “Querem-nos a nós. A nós, entendes? Vivos ou mortos, tristes ou alegres, satisfeitos ou descontentes, mas aqui, ao alcance das suas mãos e das armas que as suas mãos empunham. Aí tens os que eles querem, é por isso que não nos deixam ir embora. (...) Eles têm espiões em toda a parte, olhos que vêem tudo, ouvidos que tudo ouvem... E puseram uma vedação de arame farpado à roda da casa...”¹¹⁸.

O discurso entusiasmado das propagandas políticas da ideologia do regime pauta as falas de outros dois antagonistas. O Procurador, que antecede e organiza a visita de Sua Excelência, tem uma singular relação com Antônio Ferro, aquela personalidade complexa em que mesclavam a atração das ditaduras, um nacionalismo de superfície, o culto das tradições e gosto pelas “audácias” exteriores da arte moderna. Ferro o homem publicitário do governo, o idealizador e diretor da Secretaria de Propaganda Nacional (SPN), depois modernizada para Secretaria Nacional de Informação (SNI). As falsas propagandas que correspondiam plenamente aos objetivos do poder, estão exemplificadas nos discursos de seus representantes. Em uma de suas falas, o Procurador marqueteiro exalta a grandeza d'alma de Sua Excelência aos inquilinos indisciplinados: “– Ah, que imensa tristeza, que profunda mágoa não seriam as suas, se por fatalidade as tivesse ouvido pronunciar! Tamanha ingratidão, tamanha maldade, como o deixariam infeliz! Ele, que não se poupa a esforços para satisfazer os legítimos desejos dos seus inquilinos! Que vive numa casa modesta, sem luxo nem grandeza, ele que poderia ter tudo!, para que nada lhes faltasse! Que a todo o instante se sacrifica por eles, que lhes fez a dádiva magnífica e generosa de si próprio, de todas as suas horas, de toda a sua vida!”¹¹⁹

¹¹⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 389.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 396.

O discurso paternalista do personagem Sua Excelência, que “era então um modesto guarda-livros”, o caracteriza, é claro, diretamente com a figura do ditador Salazar. Podemos observar que o personagem carrega a mesma arbitrariedade que o carismático líder. Exemplo disso é o texto final onde Rebello parodia o discurso oficial do governo na fala de Sua Excelência:

... abençoado entre todos, quis a divina providência, que eu nunca deixei de implorar nas minhas orações quotidianas, recompensar-me das privações sofridas, dando-me a oportunidade de construir esta casa. E construí-a com devoção, com amor, pedra a pedra, desde os alicerces até ao telhado. Em cada tijolo, em cada telha, em cada tábuia, é um pedaço da minha carne, é um bocado da minha alma, que ficaram agarrados a estas paredes, a estes tectos... e nada disto é para mim. Modesto nasci, modesto sempre tenho vivido, modesto quero permanecer até o fim dos meus dias. Foi para os outros (um gesto amplo que abrange os presentes e até os que ali não se encontram), foi para vós que edifiquei esta casa. Para todos aqueles que não tinham um lar, o sagrado calor de um lar, que os pusesse a coberto das invejas, das lutas, das traições do mundo, deste mundo desvairado e materialista que está preparando inconscientemente a sua própria destruição! (Chove cada vez mais. O vento sacode a casa. Caem telhas. Encharcados até aos ossos. (...)) sua excelência, porém continua como se não desse por nada) Um tecto e quatro paredes, um porto de abrigo para os deserdados, um oásis no deserto da incompreensão dos povos, uma ilha de paz no meio do oceano encapelado em que as ondas são as paixões dos homens, desencadeadas por agitadores sem escrúpulos! (...) Sacrifiquei toda a minha vida para vos dar esta felicidade sem par, esta segurança, este conforto... Longas vigílias, intermináveis noites de insônia, os cabelos que me embranqueceram... Tudo, tudo para que não vos faltasse uma casa! (A tempestade tomou proporções assustadoras (...) e Sua Excelência continua, agora aos gritos para se fazer ouvir acima do tumulto.) Mas não quero que me agradeçam. Foi por vós que eu fiz tudo isto. Por vós. Unicamente por vós. (... As paredes caem. O

Procurador foge. Sua Excelência, aos gritos) É por isso que eu vos digo: a nossa Causa é esta casa. Quem não é pela casa é contra a Causa. Tudo pela casa, nada contra a Causa. Tudo pela Causa, nada contra a casa.¹²⁰

Pela primeira vez, o dramaturgo assume o discurso do regime para criticá-lo, ao invés de construir o discurso combativo das obras anteriores. Em *A visita de sua Excelência* o autor se apropria do discurso e expõe na prática o quanto de ridículo tem esse discurso. Nas outras peças Rebello condenava o discurso fascista, nesta ele se apropria da fala do regime e o explode pela paródia alegórica; dessa forma o dramaturgo deixa o povo pensar, não conduz o pensamento, abre para a pluralidade de assimilação, podendo a obra ser apreciada por aqueles que conhecem ou desconhecem a história de Portugal.

Como a propaganda foi a maior ferramenta de promoção do salazarismo, ela não poderia deixar de estar presente na fala dos representantes do Estado. No intuito de iludir os velhos e a população daquele prédio, os discursos paternalistas dos personagens pró-causa enaltecem uma estrutura visivelmente arcaica e arruinada como a do edifício. Essa contradição entre o texto apelativo dos propagandistas do poder e a realidade vista em cena acrescenta à peça tal incoerência entre os discursos e os fatos a ponto de provocar o riso debochado através do reconhecimento de uma falsa realidade da qual se faz uma propaganda mentirosa.

A diversão em *A visita de sua Excelência* é em parte provocada pela caricatura forte e evidente que parodia a decadência de Salazar. Rebello premedita o declínio, a insanidade e a queda do ditador, parodia o ditador na figura de Sua Excelência,

¹²⁰ REBELLO, Luiz Francisco. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 400-01.

configurando-o como um alucinado que já não tem noção da realidade. Degradação que beira o grotesco da insanidade de um homem alucinado pelo poder e que se afoga em seu próprio discurso, acreditando desvairadamente no que fala. Rebello plasma o discurso oficial da ditadura em uma comédia, parodiando esse discurso dentro de uma metáfora alegórica.

Depois das obras de gosto burguês e das questões históricas que acirraram a repressão do regime, Rebello volta a renovar-se esteticamente em *A Visita de Sua Excelência*. “A fisionomia alegórica da natureza-histórica, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constituiu um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.”¹²¹. Rebello recorre à alegoria para a constatação dos fatos, o dramaturgo não necessitou apresentar o nefasto contexto português através de uma crítica direta política-ideologia, muito pelo contrario, o autor retrata metamorfoseando figuras e contexto reconhecidos naquele Portugal em ruínas.

Em meio à ditadura portuguesa, Rebello intuitivamente seguiu os modernos preceitos benjaminianos sobre a alegoria. A todo o momento *significante versus significado*, dá interesse e ritmo. Dessa maneira, o dramaturgo criou sua melhor obra ao utilizar a figura alegórica para dizer algo que não podia ser dito, ou que se dito de maneira explícita não causaria o mesmo efeito, considerando ainda a sorte da peça chegar ao público.

¹²¹ BENJAMIN: Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1963, pp. 199-200.

Com *A visita de sua excelência*, Rebello atinge seu ápice como dramaturgo. O conteúdo factual do desmoronamento do edifício no palco se transforma em conteúdo de significação para mostrar de maneira filosófica a verdadeira história. A ruína daquele prédio, que representa Portugal salazarista, é o princípio do renascimento, no caso a democracia portuguesa. Esteticamente, Rebello, apesar do humor, propõe uma séria reflexão, pois a ruína que estabeleceu esse declínio é parte constitutiva para que se entenda a peça dentro de um contexto maior. O dramaturgo sugere uma nova vida aos portugueses em face do desmoronamento da nação. Uma proposta de renascimento em cima da própria ruína, onde a própria obra se garante enquanto ruína. Segundo Benjamin, “O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas.”¹²² O elemento ruína poderia ser visto como mera efemeridade, mas a partir do momento que ela vai embotando-se de marcas históricas, quando a observamos pelo olhar de hoje, vemos os aspectos constitutivos da função alegórica da ruína.

A visita de sua Excelência é a alegoria da realidade portuguesa durante a vigência do Estado Novo, e é, como foi dito, a melhor obra de Francisco Rebello, pois consegue sobreviver esteticamente como peça e sobrevive muito mais densamente no nível da ideia quando é refletida como alegoria. E só como alegoria essa história poderia se mostrar dessa maneira, só em meio à ruína, que é o lugar dessa história que foi a ditadura do excelentíssimo António de Oliveira Salazar.

¹²² BENJAMIN: Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1963, p. 204.

4. ALFONSO SASTRE: SÍNTESE BIOGRÁFICA¹²³

El arte es una dilatación imaginaria de la realidad.

El arte es una forma de vivir el tiempo.

(Crónica de una marginación, 1984)

Alfonso Sastre Salvador nasceu em Madri, em 20 de fevereiro de 1926, terceiro filho de uma prole de quatro, teve duas irmãs mais velhas e um irmão mais novo. Fruto de uma família originária de emigrantes modestos que vieram buscar a vida na capital: Aurora Salvador Zarza, natural de Zafrón (Salamanca) e Alfonso Sastre Moreno, natural de Lorca (Murcia). O futuro dramaturgo, de certa maneira, teve durante sua infância influências e antecedentes teatrais, literários e jornalísticos.

O pai foi ator de companhias importantes da época, e de pequeno Sastre já o assistira em *Don Juan Tenório*, do poeta e dramaturgo romântico espanhol José Zorilla, e em *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega. Contrariamente, grande parte do apoio moral recebido não veio do pai que “se oponía completamente a que yo me dedicara a nada que olier a teatro (...) que él conocía lo que era el teatro y que yo tenía que dedicarme a outra cosa”¹²⁴. O maior apoio familiar que Sastre recebeu na infância viera de seus tios por parte de pai e que eram jornalistas: Juan e Paco, esse também poeta, o primeiro lhe emprestava livros e lhe animava a escrever, cobriu a guerra civil e vivia sob o pseudônimo de Juan de Alcaraz.

¹²³ Para a composição dessa biografia utilizamos basicamente duas obras: FOREST, Eva. *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Hondarribia: Editorial Hiru, 1997. e CAUDET, Francisco. *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*. Ediciones De La Torre, Madrid: 1984.

¹²⁴ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 17.

Durante a infância, fez seus estudos básicos na escola da Igreja Nuestra Señora de los Ángeles, e ao cumprir dez anos, em 1936, ingressa no Instituto Cardenal Cisneros de Madrid; vivendo próximo à Praça dos Ministérios começaria a presenciar o que ele denominou de uma época “literalmente espantosa”. Foram três anos de guerra civil que Sastre os caracterizou pela carência de tudo, pela fome e miséria que assolavam uma população que vivia aterrorizada sob os bombardeios.

Uma enfermidade pulmonar de infância obrigou o futuro autor a repouso forçados, pelos quais o levaram às leituras solitárias do aventureiro italiano Emilio Salgari (1862-1911), dos franceses Júlio Verne (1828-1905) e Alexandre Dumas (1802-1870), de Charles Dickens (1812-1870), como também edições republicanas do novelista Pérez Galdós (1843-1920) e o *Romancero Gitano* de Garcia Lorca (1898-1936). Sua prematura vocação foi reforçada naqueles anos pela leitura de *Vestir al desnudo* de Luigi Pirandello (1867-1936) e de *Espectros* de Henrik Ibsen (1828-1906), livros encontrados casualmente na rua.

Na adolescência, durante o colégio, Sastre conhece os jovens Alfonso Paso, Medardo Fraile e outros, juntos começariam a trocar experiências literárias. O fato de Paso ser filho de um autor teatral possibilitou ao grupo de jovens um vínculo e uma próxima relação com os bastidores e o mundo dramático, ensaios e estreias envolveram cada vez mais o grupo no terreno cênico e Sastre, aos dezessete anos, começou a escrever obras para teatro em parceria.

Uma dessas experiências literárias foi em 1943 e escrita por: Alfonso Paso, Enrique Cerro, Carlos José Costa e Sastre: *Los crímenes del Zorro*; uma peça perdida que na lembrança do coautor tratava-se de um metateatro ao estilo policial em que havia uma série de crimes onde o Zorro era o verdadeiro assassino. Na primeira tentativa de

uma montagem do texto, os jovens autores o levaram a apreciação de um ator-diretor valenciano: Enrique Rambal. De acordo com Sastre, ele era medíocre como ator, no entanto reconhecido pelas adaptações de filmes famosos, onde usava como recurso maquinarias espetaculares para produzir efeitos como: cenas do fundo do mar, incêndio a castelos ou até choques de trem, contudo a obra foi recusada. Outra tentativa e recusa com o mesmo Enrique Rambal foi: *Otra vez el campanero*, uma adaptação para teatro da novela policial homônima de Edgar Wallace (1875-1932).

Os dois jovens “Alfonso” ainda prosseguiram animados, escrevendo em parceria: *Un claro de luna*, nova trama policial: um psicopata que matava durante os clarões da lua. A peça causou interesse à mãe de Paso, que fora atriz, e encaminha ao conhecido ator Rafael Rivelles, o resultado foi que: “Allí tuvimos nuestra primera experiencia de un rechazo brutal por parte de un teatro profesional”¹²⁵. Sem esmorecer, ambos ainda escreveram *Gran borrasca*, uma peça que ocorria numa ilha do Pacífico durante uma grande tempestade; e *Los muertos no están aquí*, “una obra de mayor ambición. Trataba del mundo cerrado de una residencia de actores viejos, de actores moribundos. Ocurría durante la II Guerra Mundial a la cual estábamos asistiendo”¹²⁶; esta última peça, por sua composição traz uma estreita relação com a primeira estreia individual de Sastre: *Uranio* 235.

Após estas experiências em parceria, Sastre começou a criar obras em solitário, conforme o autor, no total poderia ter chegado a trinta ou quarenta peças, entre tantas perdidas, uma versão teatral de um conto de Rubén Darío. De uma delas, o autor apenas se lembra do título e do ambiente: *La sombra encarcelada*, onde a ação de um misterioso personagem em luto acontece num luminoso cemitério do povoado da região

¹²⁵ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 18.

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

de Levante. Nessa jornada, depois de tantas tentativas, naquele contexto artístico espanhol, Sastre e seus colegas concluem que “no se podía hacer nada en el teatro profesional y que nosotros mismos debíamos hacer nuestro próprio teatro”¹²⁷. Através de leituras de jornais que vinham da França descobre um artigo intitulado *Laboratorios*, a notícia tratava dos pequenos teatros de vanguarda que em plena ocupação alemã se apresentavam em Paris, o texto, de autoria do dramaturgo francês Henri René de Lenormand (1882-1951), lhe chama à atenção para a possibilidade de trazer essa idéia ao território espanhol também sob domínio fascista.

Depois de várias frustrações de estreia, o grupo de jovens dramaturgos recebe em 1945 um novo agregado, um sobrinho de Alfonso Paso: José Gordón, homem de mais idade, ativo e apaixonado pelo teatro. Foi ele quem os convenceu que teriam de alugar um teatro e depois representar as próprias peças. Imensamente motivados, o toque final à audaciosa realização veio daqueles jornais parisienses: os pequenos teatros de vanguarda, os chamados “Laboratórios”. Assim foi que Sastre, Alfonso Paso, Enrique Cerro, Carlos José Costas, Medardo Fraile e agora com José Gordón, fundaram no final desse mesmo ano, num bar que se chamava “Arizona”, o grupo “Arte Nuevo (Teatro de Vanguardia)”¹²⁸, que chegava para responder a tantas tentativas de concretização de uma escritura dramática.

Logo ao início de sua existência, o grupo incorporou o músico Francisco Esbrí, o pintor Enrique Ribas para a cenografia e os estudantes do Conservatório de Arte

¹²⁷ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 19.

¹²⁸ O próprio Alfonso Sastre, anos depois apontou a natureza e o caráter daquele movimento juvenil *Arte Nuevo*: “Se trataba, desde luego, de una fundación confusa; pero ya uno había oído de los teatros de vanguardia, de los teatros de ensayo y de combate que, en otros países, habían sido y seguían siendo los núcleos revolucionarios de la escena. ¿Qué traíamos nosotros? Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro.”. In: “El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre”, Revista Primer Acto, nº 5, novembro-dezembro de 1957, p.7. In: PACO, Mariano. Introdução e Prefácio. *La taberna fantástica & Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Madrid: Cátedra Letras Hisánicas, 2000, p. 13.

Dramática de Madri para o elenco, deste modo terminou-se por formar “un grupo de autores y actores nuevos”. Como nenhum dos componentes tinha experiência em direção, Gordón chamou de princípio a Modesto Higuera para ajudá-los, ele havia trabalhado com García Lorca na década de 30 e pertenceu aos grupos de teatro experimental, do tempo da República. Três peças foram criadas para o programa inaugural do grupo¹²⁹, uma comédia escrita pelo escritor recém-incorporado José Maria Palacio, outra obra escrita por José Gordón e Alfonso Paso, que por motivo de divergências de gênero já não escrevia com Sastre¹³⁰, que por sua vez escreveu com Medardo Freile o drama *Ha sonado la muerte*. Portanto, a 31 de janeiro de 1946, no teatro Infanta Beatriz, com um programa de três peças feitas a cinco mãos, com a atuação dos atores do Conservatório de Madrid e com a direção do incluído ao grupo José Franco, surgiu para o público o teatro de vanguarda *Arte Nuevo*.

Outro trabalho em parceria com Medardo Fraile será *Comedia sonámbula*, peça baseada em outra homônima de Sastre, escrita em 1945 e que nessa nova repaginação sobe aos palcos em 1948 pelo *Arte Nuevo*. Tanto esta obra quanto *Ha sonado la muerte*, não compuseram as obras completas do autor, pois segundo ele, não as reuniria em sua coletânea dramática “por no ser mía sino a medias”. Fato é que envolvido ao grupo e com a possibilidade de apresentar um espetáculo de autoria própria, imediatamente o autor começou a colocar no papel uma idéia que já lhe havia ocorrido, daquela catástrofe humana, “una obrita sobre la bomba atómica”, que subiria

¹²⁹ Nos depoimentos de Sastre, como também em outros trabalhos de pesquisa sobre o assunto, não localizamos nenhuma referências aos títulos das outras duas peças que compuseram a primeira mostra teatral do grupo *Arte Nuevo*.

¹³⁰ Segundo Sastre, mesmo antes da fundação do *Arte Nuevo*, ele já não escrevia em parceria com Alfonso Paso, pois estaria muito marcada uma diferença entre os dois: “Alfonso Paso empezó a hacer cosas que casi en seguida podían haber estrenado en un teatro comercial. (...) Luego ya se vio mucho más cómo él hacía unas piececitas, sainetescas, tendiendo cada vez más a que pudieran ser piececitas comerciales.”. In: CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 22.

na arena do teatro Beatriz três meses depois, intitulada *Uranio 235*; tal entusiasmo que em seguida escreve *Cargamento de sueños*, as duas obras imaginadas pela liberdade e experimento das formas que carregam traço existencialista e metafísico, o que se definiu como a fase experimental do teatro de Sastre.

De 1947 a 1953, Sastre estuda Filosofia e Letras. No período universitário, encarregou-se da crítica teatral do semanário estudantil *La hora*, momento em que segundo Sastre, começou a germinar, em suas ideias, o conceito do teatro como agente transformador da sociedade. E nessa empreitada, em 1950, fundou, em colaboração com um de seus companheiros do falido *Arte Nuevo*, José Maria de Quinto, um novo movimento teatral, chamado *Teatro de Agitación Social* (TAS)¹³¹, cujo manifesto foi publicado naquele mesmo ano no *La hora*.

Na primeira metade da década de 50, Sastre escreve compulsivamente quase uma dezena de obras para o teatro¹³², baixo o signo que ele mesmo denominou como *tragedias puras*: dramas que sob o testemunho da realidade priorizam a temática social daquela sociedade deteriorada à margem da hipocrisia das classes dominantes. Para estudiosos do tema, foi nessa época que surge em Espanha um teatro renovado e novo, a geração realista, “término con que se define la generación procede precisamente de Alfonso Sastre”¹³³. O movimento estético teve início em 1949 com a encenação de *Historia de una escalera*, primeiro drama do ex-combatente republicano Antonio Buero Vallejo (1916-2000); depois em 1952 com a estreia atrasada da comédia *Tres*

¹³¹ A íntegra do “*Manifiesto del T.A.S. (Teatro de Agitación Social)*”; In: SASTRE, Alfonso. *Colección de teatro el mirlo blanco*, nº 3. Alfonso Sastre. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969, pp. 97-100.

¹³² *El cubo de la basura* (1951), *Escuadra hacia la muerte* (1952), *Prólogo patético* (1953), *El pan de todos* (1953), *La mordaza* (1954), *Tierra roja* (1954), *Ana Kleiber* (1955), *La sangre de Dios* (1955), *Muerte en el barrio* (1955), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955).

¹³³ OLIVA, Cesar. *Disidentes de la generación realista*. Departamento de Literatura Española: Universidad de Murcia, 1979, p. 19.

sombreros de copa, escrita em 1932, de Miguel Mihura (1905-1977) e em 1953 pela estreia de *Escuadra hacia la muerte*, inaugurando nos palcos espanhóis o realismo social do teatro de sastreano.

Esse período da primeira metade do decênio apontou para o escritor suas vertentes dramáticas: a produção de peças para o palco, a formação de grupos para encená-las e a teoria dramática. Esse último direcionamento dramático, a teoria, teve seu primeiro fruto publicado em 1956, *Drama y sociedad*, foi o resultado de suas reflexões teóricas durante esses anos sobre teatro e cultura, assunto que tratou em outras contribuições futuras como: *Anatomía del realismo* (1965), *La revolución y la crítica de la cultura* (1970), *Crítica de la imaginación* (1978) e *Prolegómenos a un teatro del porvenir* (1992).

Em 1955, Sastre casou-se com Eva Forest, e em 1956, foi preso por participação em agitações estudantis; viajou a Paris para estudar teatro durante seis meses, financiado pela UNESCO. Nesse mesmo ano, nasceu seu primeiro filho. Dez anos depois do T.A.S., em 1960, mais uma vez em companhia de José Maria de Quinto, Sastre fundou o *Grupo de Teatro Realista* (G.T.S.)¹³⁴, cujo documento de fundação declara seus objetivos e suas atuações no intuito de trazer qualidade e renovação à cena espanhola; uma experiência de confronto com o Regime que resultou em detenções e invasões policiais nos teatros.

Em 1962 Sastre começou a escrever *M.S.V. o La sangre y la ceniza* raiz de outra variação de tragédia, as *tragedias complejas*; logo nasce o terceiro filho, Evita, que aos poucos dias de vida ingressa na prisão com a mãe. Nessa ocasião filia-se ao Partido Comunista Espanhol, e por várias vezes, ele e sua mulher foram presos por

¹³⁴ A íntegra da Declaração do G.T.R. In: SASTRE, Alfonso. *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre*. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969, p. 115-16.

atividades políticas. Em 1966, recém-saído do seu primeiro ingresso na prisão de Carabanchel, Sastre quebra o jejum de seis anos de ausência no teatro profissional com a estreia de *Oficio de tinieblas*.

Havia anos a dramaturgia de Sastre continuava privada dos palcos e das estampas, a sistemática proibição levou o escritor a autocensurar-se, não entregando mais suas peças à Censura e sem ter que apresentá-las a nenhum órgão oficial, o dramaturgo começou a escrever as obras que como ele mesmo designou “decididamente subversivas”. Em 1974, sua esposa Eva foi presa por suposta participação num atentado do ETA que deixou treze mortos. Sastre escapou da polícia, mas após dez dias apresentou-se voluntariamente, ficando preso durante oito meses, momento em que abandonou o PCE, pois além de se eximirem ao fato da detenção já considerava um partido deveras reformista, e saiu em liberdade condicional mediante o pagamento de fiança.

Curiosamente a repercussão do caso Sastre chegou ao conhecimento do dramaturgo e também advogado Francisco Rebello, que já gozava da liberdade de 25 de abril. O alarmante episódio causou-lhe a pronta indignação e reação de interceder publicamente sobre o aprisionamento do colega. Francisco Rebello escreveu um texto no suplemento “Letras e Artes” do *Diário de Notícias* da edição de 24 de outubro de 1974 com o seguinte título: “Carta a Alfonso Sastre, *no coração do terror*”¹³⁵, onde exigiu das autoridades espanholas a liberdade imediata do dramaturgo espanhol, preso por suas obras que são exemplares de denúncia contra “as larvas fascistas” que permaneciam intactas na península ibérica.

¹³⁵ A íntegra da carta de apelo à libertação de Sastre. In: REBELLO, Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Seara Nova: Lisboa, 1977, pp. 153-56.

Após sua libertação, em 1975, mesmo com Francisco Franco na tumba, Sastre por sofrer ameaças de morte, deixou o país e foi viver em Bordeaux (França), onde permaneceu por um ano e meio, até que a polícia francesa o entregasse às autoridades espanholas. Expulso do território francês regressou a Madri em 1977, com Eva ainda presa, mas respirando-se ares de reforma política em Espanha, o dramaturgo se sentiu renovado para mais uma experiência a serviço da revolução e fez público um manifesto por um *Teatro Unitario de la Revolución Socialista* (T.U.R.S.)¹³⁶. Sastre acreditou ter a acolhida da democracia burguesa no seu projeto sobre a construção de um *teatro político* que desse conta de unir as forças socialistas, desde o PSOE até a extrema esquerda, depois de se articular pelas distintas alianças não encontrou adesão ao que ele chamou de “mi última tentativa de hacer algo importante”¹³⁷.

Em 1977, Eva foi libertada graças à lei de anistia, e o casal se fixou em Hondarribia (Gipuzkoa), no País Vasco. Novamente, em 1980, foram presos por suspeita de ocultarem em casa um comando do ETA. Após saírem da prisão, Sastre declarou não terem nenhuma relação com o grupo terrorista, mesmo sendo simpatizantes do “*Herri Batasuna*”¹³⁸. Mesmo depois da morte de Eva, em 19 de maio de 2007, Sastre continuou sua incansável atividade intelectual, sem abandonar o compromisso revolucionário.

¹³⁶ A íntegra do Manifesto *Teatro Unitario de la Revolución Socialista* (T.U.R.S.). In: CAUDET, Francisco. *Op. cit.* pp. 195-96.

¹³⁷ FOREST, Eva. *Op. cit.* p. 29.

¹³⁸ “*Herri Batasuna*” (unidade dos povos, em euskera) foi uma coalizão política surgida em 1978, presente nas comunidades autônomas do País Vasco e Navarra, que se definia a si mesma como de “*izquierda abertzale*” (esquerda nacionalista) e buscava a independência e o socialismo para “*Euskal Herria*”.

Cronologia sumária das obras dramáticas de Alfonso Sastre¹³⁹

1945 – *Comedia sonámbula*.

1946 – *Ha sonado la muerte*.

1946 – *Uranio 235*.

1946 – *Cargamento de sueños*.

1951 – *El cubo de la basura*.

1952 – *Escuadra hacia la muerte*.

1953 – *Prólogo patético*.

1953 – *El pan de todos*.

1954 – *La mordaza*.

1954 – *Tierra roja*.

1955 – *Ana Kleiber*.

1955 – *La sangre de Dios*.

1955 – *Muerte en el barrio*.

1955 – *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*.

1956 – *El cuervo*.

1959 – *Asalto nocturno*.

1959 – *En la red*.

1959 – *La cornada*.

1962 – *Oficio de tinieblas*.

1962 – *El circulito de tiza*.

1965 – *La sangre y la ceniza*.

¹³⁹ Dada a profusão da obra literária do autor e o escopo deste estudo optou-se por incluir as obras dramáticas. Para uma pesquisa mais abrangente indicamos: “Bibliografía de y sobre Alfonso Sastre” de Mariano Paco. In: FOREST, Eva. *Op. cit.* pp. 191-207.

1965 – *El banquete.*

1953 – *La taberna fantástica.*

1968 – *Crónicas romanas.*

1969 – *Melodrama.*

1970 – *Ejercicios de terror.*

1971 – *Las cintas magnéticas.*

1971 – *Askatasuna!.*

1972 – *El camarada oscuro.*

1975 – *Ahola no es de leil.*

1978 – *Tragedia fantástica de la gitana Celestina.*

1978 – *Análisis espectral de un Comando al servicio de la Revolución Proletaria.*

1979 – *Las guitarras de la vieja Izaskun.*

1980 – *El hijo único de Guillermo.*

1982 – *Aventura en Euskadi.*

1983 – *Los hombre y sus sombras (Terroros y miseria del IV Reich).*

1983 – *Josefa Juncal, la gitana del monte Jaizkibel.*

1984 – *El viaje infinito de Sancho Panza.*

1984 – *El cuento de la reforma o ¿Qué demonios está pasando aquí?*

1985 – *Los últimos días de Emmanuel Kant cantados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann.*

1986 – *La columna infame.*

1988 – *Revelaciones inesperadas sobre Moisés.*

1989 – *Demasiado tarde para Filoctetes.*

1990 – *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*

- 1993 – *Teoría de las catástrofes*.
- 1994 – *Lluvia de ángeles sobre París*.
- 1995 – *Los dioses y los cuernos*.
- 1996 – *¡Han matado a Prokopius!*
- 1996 – *Crimen al otro lado del espejo*.
- 1996 – *El asesinato de la luna llena*.

4.1 O TEATRO EXPERIMENTAL (1945-1948)

Me atrevo a pensar que soy el autor que con menos estrenos y representaciones ha alcanzado mayor proyección para la adhesión o la protesta.
(*Obras Completas*, 1967, p.416.)

URANIO 235

Alfonso Sastre, aos vinte anos de idade, inicia sua produção teatral um ano após o término da Segunda Guerra, de modo independente e individual. O marco simbólico do fim do conflito, a bomba atômica, é o episódio determinante na composição de sua obra de estreia, como evidencia o título, *Uranio 235*, principal componente químico do artefato bélico. Foi através da influência e impressões do autor sobre o trágico fato que “el Uranio 235 – elemento base de la bomba atómica – puede convertir-se,

desgraciadamente, en el símbolo angustioso de esta época”.¹⁴⁰ O tom do acontecimento nefasto se prolonga na dedicatória da peça: “A nadie en este mundo”¹⁴¹. Trata-se de uma peça curta, com duração máxima de 30 minutos, contendo um prólogo e um único ato, estreada no segundo programa de apresentações do grupo *Arte Nuevo*, em 11 de abril de 1946, no teatro Infanta Beatriz de Madri.¹⁴²

No prelúdio da peça os personagens estão em um recinto acadêmico, assistindo a uma palestra sobre o elemento químico Urânio e o seu poder de destruição. A ação se passa na cidade de Edimburgo, capital da Escócia, e, por meio de um efeito cênico criativo, a própria plateia torna-se parte do público que acompanha a palestra. Também surpreende a escolha de Sastre para a composição do palestrante, pois se trata de um famoso personagem, o PROFESSOR RUFUS do livro *The world set free* (1914) do escritor inglês H. G. Wells. Nessa obra, Wells fez sua mais certa previsão ao afirmar que, no futuro, a ciência iria dominar a energia provinda do decaimento natural do elemento químico Rádio e utilizá-la para fins práticos. Ao lado dessas utilidades, o escritor britânico viu também a possibilidade de criação da bomba que viria a mudar o conceito de guerra e o próprio conceito de humanidade¹⁴³. Ao final da conferência o PROFESSOR RUFUS é apresentado à plateia pelo personagem denominado apenas HOMBRE, e após a apresentação e a despedida do palestrante esse personagem toma para si a fala e encerra

¹⁴⁰ SASTRE, Alfonso. *ABC*. Edição do jornal, do dia 10 de abril de 1946. In: FOREST, Eva. *Op. cit.*, p. 122.

¹⁴¹ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. Tomo I. Teatro. Madri: Aguilar, 1967, p. 6.

¹⁴² Alfonso Sastre, em entrevista, tece um depoimento sobre de que forma se davam as estreias públicas: “Lo alquilábamos para una noche, se hacía el decorado para una noche, perdíamos todo el dinero... Estos estrenos eran un esfuerzo enorme que se quemaba en una noche, quedábamos adeudados, pasábamos dificultades económicas, éramos perseguidos por los acreedores... (...) verdaderas angustias para poder pagar al que fijaba los carteles, al que hacía el decorado... Además se hacía todo sin ninguna ayuda de nadie. Un teatro de Vanguardia era una cosa extrañísima entonces. (...) Hay que comprender el contexto del momento. Fue entonces cuando inició lo que luego se llamaron Teatro de Cámara. Pero no teníamos ninguna ayuda oficial. Nada de nadie.” In: CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁴³ MOURÃO, Ronaldo R. de Freitas. *Hiroshima e Nagasaki: razões para experimentar a nova arma*. In: *Scientiæ Studiæ*, São Paulo, v. 3, n. 4, 2005, pp. 685-6.

o prelúdio com uma espécie de profecia, lendo o “Livro de Ruth” (os nomes Rufus e Ruth aí se relacionam, como se vê) do *Antigo Testamento*.

No único ato, a cena inicial é a de um terraço numa casa de repouso, ao entardecer, em meio às montanhas de um lugar indeterminado na Europa após a 2ª Guerra Mundial. Nesse quadro apresentam-se vários personagens de forte conotação simbólica que vai desde o casal de jovens esperançosos em dias melhores até uma relação de militares feridos e mutilados em convalescença e de nacionalidades distintas, passando ainda por personagens bem estereotipados como o CÍNICO, o SONHADOR, o DOUTOR e a MULHER DE LUTO, e os pais da jovem, sem esquecer-se do já citado PROFESSOR RUFUS e a enigmática figura do HOMBRE, o pregador religioso que aparece no prólogo.

O quadro de personagens da peça é uma pequena amostra de alguns dos tipos presentes na desarticulada estrutura social europeia do pós-guerra: “yo situaba la acción en una especie de sanatorio antituberculoso que era como una metáfora del mundo. En el mundo todos estábamos enfermos, o algo así.”¹⁴⁴ A saúde deteriorada desses personagens é um dos termos de comparação utilizados por Sastre para abordar, de maneira explícita, a ocorrência do ataque atômico às cidades japonesas e o consequente estado de arruinamento humano e material.

A situação inicial criada por Sastre é a repercussão da notícia da bomba e dos efeitos do urânio 235, no hospital onde as pessoas estão convalescendo. A partir daí, a cada vez que um personagem mostra-se indisposto e senta-se na cadeira, a ação soa como aviso de que havia chegado sua hora; há um jogo cênico que insinua a morte dos participantes toda vez que ao sair de cena o personagem em questão faz soar uma

¹⁴⁴ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 22.

campanha: é o sinal de óbito. Depois, o retorno desses personagens só se efetua através de *flash-back* ou na representação de seus espíritos.

Entregues à sorte, os personagens demonstram solidariedade entre si à espera da morte iminente; apenas BENJAMIN, o jovem, está imbuído de alterar esse destino levando consigo, para longe daquele lugar, MARA e o filho que ela espera. No final da história só resta o casal de jovens que prenunciam o nascimento do filho, IVAN. O surgimento de um novo ser humano configura, de maneira conotativa, a esperança do casal, e do mundo, em dias melhores. Nesse momento, a linha temporal deixa de ser linear e sofre um avanço de vinte anos, idade em que se apresenta o filho do casal então caracterizado como alguém enfermo, sofrendo calafrios, com pouca vitalidade e prestes a morrer.

É esse o estado de coisas quando, na cena final, surge repentinamente o personagem denominado HOMBRE, o mesmo que no Prelúdio havia feito a apresentação do palestrante à plateia. Ao ver o estado de prostração de Ivan, esse HOMBRE uma vez mais inicia a leitura das escrituras sagradas, como havia feito em sua primeira aparição, mas dessa vez o texto lido é, sintomaticamente, o *Gênesis*. A leitura da Bíblia entusiasma o jovem IVAN, que recomposto do seu estado de quase definhamento, ergue aos céus, fervorosamente, o presente que ganhara de seu pai, um livro também, mas não a Bíblia e sim um livro cujo título é homônimo ao da peça, ou seja, *Uranio 235*. A atitude de IVAN provoca surpresa e espanto nos seus pais e a cena deixa no ar a dúvida sobre o futuro da humanidade, pois, como salientou o autor, o tempo passou, no entanto, a ameaça permanece.

A peça está diretamente marcada pela preocupação de Sastre pelo desarranjo social pelo qual passava a humanidade. “El título ya dice mucho sobre mis angustias de

aquellos años. La angustia, vivida muy en solitario, de alguien que se daba cuenta de que se había empezado... la “era atómica”.¹⁴⁵

Uranio 235 é uma peça de cunho simbólico que tem como cenário central o sanatório, um lugar de depuração do que não é sadio, por onde deveria passar a população do planeta. Seus internos, através de diferentes momentos, recordam o passado trágico, suas marcas e sequelas, advertindo com seus diálogos a iminência trágica. As referências às patentes militares nos remetem diretamente a um diálogo com o conflito armado, e nesse contexto, BENJAMIN e MARA são os personagens que se destacam por fazerem a transição entre esse mundo despedaçado e enfermo ao mundo que se projeta para um futuro incerto.

A obra tem um estilo de fácil adaptação e montagem cênica, um drama de situação fechada que num mesmo espaço, apenas com os jogos de luzes, as diferentes cenas são apresentadas. Seus personagens também são de fácil assimilação, de características distintas, singulares e representativos. Somando-se à praticidade cênica, o estilo questionador e a abordagem temática com características existenciais, *Uranio 235* é um exemplo bem acabado do espírito estético dos teatros universitários mundiais da época.¹⁴⁶ No entanto, como disse o autor, a estreia da peça foi um fracasso: o público não entendeu o caráter simbólico da representação e acabou por rir em lugar de se emocionar. Ainda assim, *Uranio 235* estava alinhada às tendências da época, pois falava de problemas do homem moderno, da falta de amor, do medo, da angústia, do sentimento do absurdo e de incerteza na existência humana.

¹⁴⁵ FOREST, Eva. *Op. cit.* p. 22.

¹⁴⁶ O tema bélico em voga promovia outras manifestações artísticas no mundo inteiro, de acordo com Sastre: “En los años cincuenta tuve noticia de que en el Embassy Theatre, de Londres, se estrenó una obra con el mismo título: *Uranium 235*. Autor: Ewan Mac Coll. Fecha de estreno: 12 de mayo de 1952.”. In: SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.* p. 8.

CARGAMENTO DE SUEÑOS

A peça *Cargamento de sueños*, escrita em 1946, logo em seguida à primeira estreia, foi uma nova experiência dramática de protesto, em direção contrária ao teatro convencional e burguês daquele momento; uma forma de Sastre alçar asas a uma nova estética contrária àquilo que se representava nos teatros madrilenos: “Culturalmente el teatro era un “medio inhóspito”. Imagínate teatralmente que había unos melodramas espantosos (...) unas piezas cómico-chinesas, pero sin ninguna calidad, muchos espectáculos de carácter pseudofolklórico... Sí, eran un horror los escenarios de Madrid.”¹⁴⁷.

Sem recursos econômicos para o aluguel de um teatro profissional, a peça foi levada à cena quase dois anos depois, em 9 de janeiro de 1948, no palco do Ramiro de Maetzu, um instituto educacional da capital. Premido pelas dívidas, o grupo já não trabalhava no teatro Infanta Beatriz e vagava pelos cenários de *Institutos de Segunda Enseñanza*. Dessa maneira, neste novo programa de apresentação do *Arte Nuevo*, Sastre, além de escritor, foi o cenógrafo e diretor do seu próprio espetáculo, enquanto que o protagonista foi interpretado pelo seu amigo Alfonso Paso. Para completar, por falta de interesse comercial, a publicação da peça tardaria quase vinte anos para que tivesse sua primeira estampa, em 1964, dentro da coleção teatral *El mirlo blanco* da Editora Taurus.

A obra possui uma concisa dedicatória, *A los vagabundos*, e se passa em um cenário fixo e simples, representando uma encruzilhada *cualquiera del viejo continente europeo* ¹⁴⁸. Ao fundo do cenário vê-se a imagem de uma planície de onde se

¹⁴⁷ CAUDET, Francisco. *Op. cit.* p. 22.

¹⁴⁸ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.* p. 36.

sobressaem nebulosas figuras de esfinges, figuras difusas, quase sobrenaturais e uma placa num poste que diz “Eigkeit” (eternidade). No centro do palco estão duas mesas, uma com um grande tabuleiro de xadrez sem peças e a outra, menor, cercada de cadeiras. Apoiado num poste de luz, um atizador de fogo.

Os principais personagens da peça são MANFRED, o protagonista, referido reiteradas vezes, como MAN, corruptela cheia de significados; sua amada FRAU; a MÃE e o PAI, além do *desconhecido* JESCHOUA. Além deles, participam, figurativamente, um MÉDIUM, vários ESPIRITISTAS e dois HOMBRES INDIFERENTES.

A cortina se abre com o seguinte cenário: MANFRED prostrado no chão, de *cara a las estrellas*, insinua estar refletindo. Passam por ele dois homens e golpeiam-no com os pés; quando percebem que MANFRED se move, saem de cena. JESCHOUA, que presenciou o ocorrido, precipita-se e, sem palavras, oferece um cigarro a MANFRED. Preocupado com o que presenciara e com o estado febril do ferido, JESCHOUA, que parece personificar a voz da consciência, começa a questionar o ferido sobre sua vida e seu passado. MANFRED confessa ser um desiludido e um fracassado, cheio de autopiedade por sua existência e de autocomiseração por suas desventuras. Contudo, não deixa de carregar seus sonhos e pesadelos pelo mundo. Convencido por JESCHOUA a dizer cada vez mais sobre sua vida, MANFRED evoca a lembrança de seus pais e nesse instante eles entram em cena. Dirigem-se à plateia, apresentam-se e ponderam uma breve biografia: ela se chama Laura Kirschhoff, dona de casa, nascida em Lebendorff, pequena cidade austríaca fria e triste; ele, Guillermo Kirschhoff, que afirma “*mi vida consistió en sacar pedazos de carbón a la tierra...*”¹⁴⁹, o casal chora, se abraça e sai.

¹⁴⁹ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.* p. 43.

Persuadido, MANFRED continua admitindo-se um fracassado e ao recordar sua malograda juventude acaba por revelar o segredo que o atormenta: ter matado a mulher que amava. Ao iniciar a explicação de como tudo acontecera, surge no centro do palco a figura de FRAU, cabeça reclinada e sem ação. MANFRED conta como ambos se conheceram no dia em que ela tentou suicídio na ponte; a partir desse episódio os dois se aproximaram e viveram um relacionamento marcado pela instabilidade e a necessidade material. Entre as idas e vindas desse relacionamento turbulento, MANFRED termina por matar FRAU, cego de ciúme e incapaz de suportar a opção dela pela prostituição numa tentativa extrema de minimizar a situação de penúria pela qual passavam. Nesse instante da confissão entram os ESPIRITISTAS e o MÉDIUM; sentam-se e permanecem imóveis. Após ouvir toda a confissão e testemunhar o arrependimento de MANFRED, JESCHOUA pede que ele durma e descanse: “*En verdad, en verdad, te lo digo que esta noche no has estado solo, MANFRED. Mira. Ya empieza a amanecer*”.¹⁵⁰

JESCHOUA desaparece e entram em cena os dois HOMBRES INDIFERENTES que, ao notarem o corpo de MANFRED no chão, cutucam-lhe com os pés e saem rapidamente. Depois disso o personagem se levanta e se recompõe para em seguida começar a chamar, alucinadamente, pelo confessor. Depois recebe a última visita dos pais, reclama pelas velas de seu funeral e começa sozinho a jogar xadrez. Demonstrando segurança, MANFRED admite com tranquilidade a perda do jogo, atira a jaqueta ao chão, aproxima-se dos ESPIRITISTAS, bate na mesa e sai assoviando pelo mesmo local utilizado por JESCHOUA.

Um *carregamento de sonhos* era o que fazia o vagamundo MANFRED, transportando seus sonhos e seus pesadelos, sem saber por onde, para onde ou sem

¹⁵⁰ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 51.

saber até mesmo o significado desse caminho. Por mais que na obra não haja uma marca temporal pontual, MANFRED representa a desorientação imobilizadora de toda uma geração do pós-guerra, contemporânea também à guerra fria e aos regimes totalitários da península ibérica, uma geração que sem perceber os problemas contextuais mais profundos acaba sofrendo indelevelmente as marcas de toda a estrutura política, econômica e social.

Um aspecto interessante do texto, e facilmente perceptível, é o caráter simbólico dos nomes dos principais personagens. São nomes carregados de sentido que acabam por gerar, em determinados momentos, certa ironia provocadora, como é o caso da personagem FRAU (*senhora, mulher, esposa* em alemão) que acaba se prostituindo, ou como o caso de MANFRED, insistentemente referido como MAN, ou seja, o *homem*, ou, como querem alguns, o *cara*, e que acaba por ser um derrotado pela vida. Além disso, a figura do personagem JESCHOUA evidencia a intenção do autor de uma abordagem livre, mas significativa dos signos e dos valores religiosos.

Diferentemente da obra anterior, *Cargamento de sueños* não mostra de maneira evidente a situação do contexto histórico; nela não existem nem História, nem Tempo. Assim, o simbolismo perceptível nos nomes parece indicar certa ambiguidade de sentido, como sinal da transitoriedade desses significados. Segundo o autor, se trata de “una obra surrealista, con una simbología algo complicada y difícil”.¹⁵¹ Num ambiente opressivo e fechado se desenvolve a história amorosa de MAN, símbolo do homem que se debate sem sentido naquela Europa em crise e agonizante; no momento de purgação dos pecados consegue amparo para aquela absurda existência através da figura de JESCHOUA. O cunho existencial e as simbologias comprovam parecem dizer a

¹⁵¹ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 22.

preocupação do dramaturgo em reacender e provocar no público espanhol a dúvida e a polêmica ante o mistério da vida e da morte.

As duas peças iniciais de Alfonso Sastre apresentam um mundo em que a ação humana já não tem sentido, pois os personagens são vítimas das circunstâncias e não podem mudar seu destino. Nas duas peças estão suprimidas as condições sociais, econômicas e políticas da Espanha, o que favoreceu a aquiescência do Estado para a representação e publicação delas. As ressalvas ao autor se iniciarão nas peças seguintes onde essas perspectivas serão abandonadas e ocorrerá uma crescente polarização entre as peças de conflito individual e coletivo.

Essas duas peças iniciais, segundo o autor, foram desenvolvidas respeitando “una posición simbolista, expresionista, surrealista [...] la estética de base en mis primeras obritas experimentales.”¹⁵². Também poderíamos considerá-las modernas e provocativas, pois contêm o efeito da exposição do público à derrubada da quarta parede *stanislaviskiana*, técnica que, mesmo antes de conhecer teoricamente, o jovem dramaturgo usa para incitar a plateia e tirá-la do efeito de alienação: “Esos dos dramas son como dos historias, como dos relatos. Eso por tanto, era ya, antes de conocer a Brecht, una reivindicación del carácter épico del teatro. Eso estaba en todos nosotros, claro, pero teóricamente no lo teníamos, es cierto, muy desarrollado.”¹⁵³

¹⁵² FOREST, Eva. *Op. cit.*, p. 37.

¹⁵³ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 23.

4.2 AS TRAGÉDIAS PURAS (1949-1959)

*Nuestra rebelión era absolutamente estética.
Teníamos una indiferenciación política total.
Nosotros no fuimos violentos rojos por los
golpes que nos producía el sistema.
Pero no surgimos como una protesta política.*
(Sastre, In: Francisco Caudet, 1984, p. 26)

No capítulo anterior foi possível observar que as duas obras iniciais de Sastre produzidas dentro do *Arte Nuevo*, nos dois anos de vida do grupo, não possuíam uma marca definida e afinada com questões específicas de temática social espanhola. A empolgação juvenil do grupo de dramaturgos estava mais afinada em acompanhar as novas tendências artísticas desprezando tudo o que se referisse à política: “nuestra rebelión era absolutamente estética, teníamos una indiferenciación política total”¹⁵⁴. Sastre não se preocupava com questões micropolíticas porque ainda não tivera contato direto com personagens do *outro mundo*, o das atrocidades produzidas pelo regime franquista: “el cinturón de Madrid era algo horroroso, espantoso”¹⁵⁵.

Nessa nova etapa, perplexo e perturbado com a descoberta desse universo miserável e totalmente distinto do meio em que vivia, o ainda jovem dramaturgo começará a se apropriar de uma consciência social através da reflexão sobre o teatro como instrumento eficaz de luta contra as formas artísticas mais conservadoras, a luta “por un teatro moderno de gran altura”¹⁵⁶. Esse sentimento e esses dilemas ocuparão Sastre mesmo depois de sua próxima criação, *El cubo de la basura*, no ano de 1951.

¹⁵⁴ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 25.

¹⁵⁶ SASTRE, Alfonso. “El T.A.S. por última vez. Antecedentes de un manifiesto: la campaña 1949-50”. In: SASTRE, Alfonso. *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre*. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969, Madrid: Taurus Ediciones, 1969, p. 82.

O jovem autor define seu novo posicionamento estético como um “regreso al realismo”, e será sobre essa plataforma estética de forte cunho ideológico que o autor pretenderá formar um teatro de “agitación social”. A partir daí, durante dez anos, portanto até 1959, Sastre, perdida a indiferença política, se preocupará em elaborar sua investigação teórica dentro do realismo, convencido cada vez mais dos poderes de comunicação e transformação pelo teatro: a constatação da realidade trágica, esteticamente posta nos palcos, será denominada por ele “tragédia pura”.

Nesse período o escritor desenvolverá artigos, manifestos, livros teóricos e catorze dramas. Obras de um teatro empenhado na reflexão do que ocorria na Espanha e no mundo, impregnadas de questionamento social e político que inquietam, preocupam e impelem o espectador/leitor a uma postura reflexiva sobre as injustiças e gritantes contradições praticadas pelo regime. Decidido a trabalhar contra o sistema ditatorial e perverso ao qual está subjugado, o escritor opta por uma intervenção social através do seu teatro sob um tratamento realista:

El realismo sería el método de una empresa abocada a instaurar un teatro de carácter trágico en España: los postulados de la tragedia formaban parte ya entonces de una estrategia contra el optimismo oficial y el falseamiento – la ocultación, en fin, de la realidad miserable y sangrienta en que vivíamos – de la vida. Mi forma de intentarlo fue lo que después denominé “tragedias puras”.¹⁵⁷

Assim, a nova literatura dramática de Sastre se baseará na concepção de um teatro de *agitación social*, buscará concretizar de maneira idealista o que o próprio nome

¹⁵⁷ FOREST, Eva. *Op. cit.*, p. 37.

designa: “la transformación revolucionaria del mundo”.¹⁵⁸ E baseando-se no possível poder do teatro como “motor de la transformación de la sociedad”¹⁵⁹ é que o dramaturgo com suas novas “tragedias” apostará no teatro como fonte de revolução e transformação do homem.

4.2.1 A DESCOBERTA DA FUNÇÃO SOCIAL DO TEATRO

A tomada de consciência social de Sastre teve início paralelamente à dissipação do grupo *Arte Nuevo* e o seu ingresso na Faculdade de Filosofia e Letras de Madrid. Sastre relembra como foi esse momento, entre 1949 e 1950, em que começou a se defrontar com os temas sociais.¹⁶⁰ Outro fato importante que marcou a transformação do olhar crítico do autor e fez amadurecer suas concepções sobre o teatro e a influência que essa arte pode ter nas mudanças sociais, foi o seu início como redator responsável pelas publicações teatrais na revista *La hora*¹⁶¹, em 1949. Tal revista tinha proteção oficial e não passava pela censura; era patrocinada pelo SEU (Sindicato Español Universitario), o que permitiu ao estudante-dramaturgo a utilização de meios facilitadores para publicação de um trabalho contra o próprio sistema, editando matérias que seguramente seriam barradas em outros informativos.

Dirigindo a página teatral da revista universitária, Sastre desenvolvia campanha por um teatro participativo que se concretizasse primeiramente com a elaboração de um

¹⁵⁸ SASTRE, Alfonso. “Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica”. In: SASTRE, Alfonso. *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre. Op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁹ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre*. Hondarribia: Editorial Hiru, 2003, p. 60.

¹⁶⁰ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁶¹ A revista era uma das publicações que a ditadura implantara, obrigatoriamente, aos estudantes universitários; o periódico não passava pela censura, o que favoreceu a publicação de artigos que teriam problemas em outras revistas. In: MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, p. 188.

manifesto no qual a primeira questão a ser levantada seria “la toma de conciencia del teatro como función social”. Após escrever uma série de artigos na revista universitária, Sastre põe em prática a idéia de publicação do manifesto reivindicando à cena espanhola um programa de teatro moderno com conteúdo social e político. Para a redação desse documento, Sastre convidou José María de Quinto, amigo e dramaturgo que havia anteriormente se somado ao grupo *Arte Nuevo* e “que se incorporó al trabajo de organización de un teatro de esas características, con la extraordinaria aportación de su buena formación teatral y su visión inteligente de los modernos problemas del teatro”.¹⁶²

Dessa união, em outubro de 1950, se publica, em *La hora*, o “Manifiesto”¹⁶³ com vinte incisos, sendo que o último proclamava a fundação do T.A.S. (Teatro de Agitación Social). O documento, assinado por Sastre e Quinto, traz em seu primeiro parágrafo a concepção do teatro como *arte social* segundo duas justificativas: “(a) Porque el teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El teatro lleva en su sangre la exigencia de una gran proyección social. (b) Porque esta proyección social del teatro no puede ser meramente artística”. O manifesto, em um de seus itens, traz depoimentos dos autores que se posicionam de maneira apartidária e unicamente preocupados com uma arte que colaborasse com o futuro nacional: “Nosotros no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres – es decir, como lo que somos primariamente –, creemos en la urgencia de una agitación de la vida española”.¹⁶⁴

¹⁶² SASTRE, Alfonso. “El T.A.S. por última vez”. In: SASTRE, Alfonso. *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre. Op. cit.*, p. 83.

¹⁶³ O documento foi posteriormente publicado na íntegra. In: SASTRE, Alfonso. *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre. Op. cit.*, pp. 97-100.

¹⁶⁴ SASTRE, Alfonso. “Manifiesto del T.A.S.”. In: SASTRE, Alfonso. *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre. Op. cit.*, p. 98.

O *povo* em primeiro plano foi outra bandeira levantada pelo documento; contudo, afirmavam categoricamente que o TAS. não era “um teatro de partido” nem um “teatro de proletariado”, pelo contrário, cumpriria ser irrestrito, pois “tiene una visión total de la sociedad y no trabaja exclusivamente sobre los problemas de una determinada clase”. Prova dessa imparcialidade, dizem seus autores, está refletida no conjunto de temas e problemas que se discute nas obras seleccionadas, “de los más diversos ángulos ideológicos”, que serão trabalhadas e apresentadas pelo TAS; obras, por exemplo, de Ernst Toller, Arthur Miller, Sartre, Brecht, Salacrou, Galsworthy, O’Neill, etc. e dentre outras, peças dos próprios criadores do manifesto.

O TAS pretendia impulsionar um forte movimento de retorno ao teatro, um reencontro do público com o drama. O documento depõe contra as incompetentes mãos que dirigiam o teatro no país e condena os responsáveis pela lamentável situação que se encontrava a cena espanhola. Os criadores do manifesto argumentavam que nos espetáculos apresentados em Madri não se procuravam mais em trabalhar com a verdadeira emoção do povo.

No entanto, a proposta de uma renovação do teatro, somada à agitação e à revolução da vida espanhola proposta pelo TAS morreu mesmo antes de nascer. Nas circunstâncias espanholas não foi tão imprevisível a proibição da formação do grupo e de seus espetáculos. Sastre e Quinto sabiam de antemão que seriam censurados, no entanto, o que estava em jogo, era a possibilidade de repercutir o manifesto e suas reivindicações dentro e fora do país, o que parece que se logrou, segundo palavras do idealizador: “a pesar de todo, el Manifiesto resonó en España y fuera de España. El

mecanismo silenciador que actuó – ¿deliberadamente? – sobre el Manifiesto no impidió su resonancia”¹⁶⁵.

No mesmo artigo, Sastre acrescenta que após a aparição do TAS os meios internacionais noticiaram que no país ibérico acontecia “el primer grito de rebelión”, “la primera manifestación europea contra el arte conformista”, os quais também anunciavam que nascia ali um movimento análogo aos existentes em diversos países da Europa. Como disse Ruiz Ramón, “vistas así las cosas, el TAS no fracasó”¹⁶⁶.

Alfonso Sastre não esmorecerá durante toda a década de 50, quando dá início a uma ampla, longa e árdua jornada reivindicatória pela justiça e liberdade em Espanha, apostando para isso, na renovação e ascensão social do fenómeno teatral e em seu poder transformador.

EL CUBO DE LA BASURA

Nos bares miseráveis da periferia o jovem dramaturgo colhia experiências reais encontrando-se com gente humilde, ciganos, vendedores ambulantes, soldados republicanos derrotados e deprimidos. Da visita a estes guetos suburbanos originaram-se referências que aparecem descritas diretamente em *El cubo de la basura*.¹⁶⁷

Sastre inicia a redação da peça em 1950 e a termina em dezembro de 1951; o texto foi publicado em Paris em 1965 e representado em Genebra em 1966. Sua primeira publicação espanhola é datada de 1967 e não traz informações sobre qualquer

¹⁶⁵ SASTRE, Alfonso. “El T.A.S. por última vez”. In: SASTRE, Alfonso. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edición. Madri: Cátedra, 1995, p. 387.

¹⁶⁷ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 25.

montagem do texto em solo espanhol. A peça, durante o franquismo, nunca foi apresentada à censura para uma representação cênica, no entanto, foi entregue e autorizada a integrar a publicação das *Obras Completas* pela Aguilar. Conforme documentação, sua liberação foi concedida pelos censores, que avaliaram sem importância essa amostra dos derrotados da guerra. Segundo o laudo, *El cubo de la basura* era a senha de identificação que restos insolventes dos derrotados da guerra civil davam para o acesso a uma reunião que organizaria uma greve.

A avaliação e aplicação das normas censórias sobre o texto teatral possuía um aspecto diferente se comparadas à produção de outros gêneros literários, pois não se tratava apenas de uma publicação. O drama possui um caráter artístico de encenação cujas imagens são capazes de efeitos catárticos perigosos pela possibilidade de causar reações e intervenções públicas indesejáveis ao expor questões e contradições caras ao Regime. Havia, dessa maneira, obras que sofriam uma dupla censura, a de publicação e a de encenação, sendo este o caso de Sastre apenas em algumas peças, pois em outras a censura acabou por liberar apenas a edição. Poucas foram as obras com duplo aval.¹⁶⁸

O drama é composto por um prólogo e três quadros e toda a ação se passa num indeterminado subúrbio madrileno. A peça possui muitos personagens, mas o foco da ação recai prioritariamente sobre o casal Germán e Julia. O prólogo da peça ocorre durante a madrugada do *réveillon* em um depósito de lixo: ali, prostrado, dorme Germán entre os fardos de papel. Entram em cena seis jovens bêbados, fazendo muito barulho, comemorando a passagem de ano. Os mascarados, bamboleantes, tocam em Germán que mesmo estando atordoado levanta-se. Os garotos convidam-no para uma diversão, mas Germán, mal humorado e demonstrando pouca disposição para brincadeiras da

¹⁶⁸ Para maiores informações sobre a censura espanhola durante o regime fascista ver: “Estudio del mecanismo de la censura”, In: MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, pp. 17-52.

trupe carnavalesca, repele o convite afirmando que tem nojo de homossexuais. Os garotos saem de cena deixando Germán surrado e jogado no meio do lixo.

Ao alvorecer do dia Germán se levanta bastante ressentido da surra que levava e a primeira notícia que recebe é a do retorno ao bairro de Julia, sua ex-noiva. Essa notícia causa grande impacto emocional que, aliado ao precário estado físico do personagem, desestabilizam-no e Germán cai em prantos. O prólogo se encerra com um pequeno *chico* dando-lhe um conselho: *Mi madre dice que los hombres no lloran.*

É na casa da família de Julia que transcorrerá a primeira cena da peça, ou o primeiro quadro, como prefere o autor. Julia havia abandonado Germán para ir viver com Pablo, por quem estava apaixonada. Após saber do retorno de sua ex-noiva, Germán irá, de imediato, procurá-la, num encontro em que muitas coisas são esclarecidas e outras tantas ficam subliminares. Antes de ver Julia, porém, Germán é convidado para a próxima reunião do partido, marcada para ocorrer na casa de sua família. Os pais de Germán eram pessoas politicamente ativas e engajadas na luta pela revolução; seu pai, inclusive, havia morrido defendendo a causa revolucionária. Todo esse empenho, porém, fez nascer no filho uma forte aversão às questões sociais e políticas, transformando-o num cidadão indiferente às injustiças da estrutura social em que vivia, e preocupado apenas com seus problemas individuais e emocionais.

Durante o encontro de Germán e Julia vai ficando cada vez mais claro o motivo do retorno da moça após dois anos de ausência; a sugestão mais forte é a do abandono de Pablo diante de uma gravidez indesejada que é sugerida sob o eufemismo de uma enfermidade. Compreendendo a situação e irritado com o comportamento indigno de Pablo, Germán informa a Julia que sempre soubera onde os dois moravam e de que maneira viviam. A moça percebe o quanto de afeto há nessa confissão e quanta atenção

Germán lhe dedicou, mesmo abandonado por ela, inclusive demonstrando respeito por sua vontade de ir viver com outro homem. Ao fim do encontro Germán parece decidido a partir e informa a Julia que ele irá se despedir do bairro.

O segundo quadro é composto por duas cenas que ocorrem numa taberna; no entanto, elas se desenrolam com um intervalo de três dias entre uma e outra. Na primeira, Juanito e Luis García conversam sobre o desaparecimento de Germán e o iminente risco de perder seu emprego sob a alegação de abandono. Além disso, nessa primeira cena será exposta a inconsequente vida que leva Luis García, ex-combatente revolucionário derrotado, desesperançado e pessimista com a situação da causa republicana, sucumbindo, no nível pessoal, ao alcoolismo.

A outra cena desse quadro, que, como foi dito, se passa três dias depois da primeira, enfoca a reunião secreta do comitê partidário que deliberará as ordens para a greve geral planejada para breve. Depois de tomadas as decisões pertinentes, todos se vão e apenas Luis García permanece na taberna, seduzido pelo álcool. Inesperadamente, entra Germán que surpreende o amigo, já agora curioso de saber por onde andara. Germán desconversa ironicamente, dizendo que fora cultivar sua vida social, fazer algumas visitas e se divertir um pouco.

O desfecho do drama ocorre no terceiro e último quadro, na casa da mãe do protagonista, local da reunião secreta do partido. Germán demonstra de maneira mais acentuada o seu desinteresse e sua indiferença pelas coisas da política e brinca infantilmente com senha de entrada para a reunião dos militantes: “Traigo el cubo de la basura”. Enquanto o representante do Partido estava ponderando as estratégias de propaganda para a greve geral, batem novamente à porta; para surpresa de todos, trata-se da polícia. Cria-se certa tensão no ar, olhares nervosos procuram rapidamente

disfarçar as atividades, o material gráfico é escondido e os participantes da reunião fingem jogar cartas. No entanto, a maior surpresa ainda está por vir: após a entrada dos policiais o espanto de todos: a polícia viera prender Germán, acusado do assassinato de Pablo.

Como se comentou ao início dessa peça, o protagonista está envolto e alienado em seu mundo pessoal, não tendo preocupações com os movimentos ideológicos de qualquer matiz; mergulhado em si e em sua demanda passional, esse filho de revolucionários não parece estar imbuído dos mesmos valores, de liberdade e cidadania, reclamados por uma grande parte das pessoas à sua volta. Talvez Germán, para Sastre, represente um daqueles muitos jovens da Espanha franquista que preferiram se encarnar em suas questões intimistas, em vez de uma ação social.

A peça foi dedicada às pessoas miseráveis: esfarrapados, recolhedores de entulhos e derrotados que sobreviviam nesses bairros madrilenos; como a figura de Máximo Gallego: “*niño del pueblo de La Granja, merodeador de desperdicios, que comía del sobrante del rancho, bajo la amenaza de la Guardia Civil.*”¹⁶⁹, personagem real a quem o autor destina a obra. Como se prevê por essa dedicatória, Sastre abordará os aspectos sociais da Espanha franquista. E por mais que a obra tenha tido autorização para a publicação, em alguns trechos é bem explícita a imagem da miséria material e moral dos personagens, referências que poderiam, como afirma o autor, serem conversas recolhidas daquelas visitas a “la taberna de la calle Libertad”.

Se por um lado Luis é a imagem do derrotado, Germán é “*un antimarxista puro*”, produto do regime ditatorial que, por seus métodos de alienação, produziu pessoas indiferentes aos movimentos populares de organização social, pessoas

¹⁶⁹ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 108.

descrentes na justiça social e/ou alienados da injustiça que as cercam. O drama confronta as atitudes daqueles que não acreditam na luta coletiva, como Luis e Germán, com as atitudes daqueles outros que se esforçam por transformar uma sociedade que vive sob opressão absoluta.

El cubo de la basura apresenta um mundo em fragmentos tanto no aspecto pessoal quanto no político. De aspectos realistas, esse mundo encena historicamente o momento político espanhol através de um ambiente habitado por catadores de lixo, pedintes, esfarrapados e ex-combatentes derrotados, configurando uma *outra* realidade, distinta da oficial e com o timbre da desintegração. Enquanto por um lado, o amor não correspondido de Julia estabelece, para o herói, a realidade da vida pessoal totalmente desintegrada em relação às suas ilusões e ideais de constituir uma família, por outro o republicano vencido representa a realidade político-social desse ambiente degradado e contaminado por posturas de entrega e desânimo.

Na peça coexistem dois conflitos, o motivador da tragédia, que é o drama pessoal que vive Germán e o drama político, a luta organizada contra o Regime, que atua como coadjuvante, como afirmou o autor: “dos ordenes quedan comprometidos en la acción de *El cubo de la basura*: el orden personal y el orden social (...) El orden social funciona por su cuenta, al margen de la tragedia personal a que asistimos: ahí está el trágico desnivel de las clases y la dialéctica de la lucha”¹⁷⁰. Essa situação de conflito permanecerá nas próximas peças de Sastre e nelas o elemento político e social irá inserir-se de maneira muito mais contundente atuando de maneira determinante sobre o destino dos personagens.

¹⁷⁰ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 109.

4.2.2. O TEATRO DE CUNHO POLÍTICO DAS *TRAGÉDIAS PURAS*

La misión del dramaturgo, en este mundo, parece que está en [...] hacerse eco de la angustia social y expresarla eficazmente.
(Sastre, *Correo Literario*, Madrid, 1 de Janeiro de 1952)

No começo da década de 50, após o primeiro “grito de rebelión” por um teatro de agitação social, Sastre, em Berlim, seria indagado por Gonzáles Giner, editor valenciano, se teria informações sobre uma iniciativa similar à sua feita no entre guerras por Erwin Piscator. Foi a partir daí, apresentado pelo próprio Gonzáles, que o escritor teve o primeiro contato com a teoria do diretor alemão: “leí com gran apasionamento. Lo único que no me entusiasmó fue el hecho de que hiciera un teatro de partido. A mi no me interesaba. Yo quería hacer una cosa mucho más amplia. Pero Piscator, desde entonces, desde 1950 ó 1951, ha entrado siempre en mis reflexiones”. A postura do TAS, semelhante em muitos aspectos às dos grupos AGITPROP dos anos 30, talvez tenha contribuído para o comentário de Buero Vallejo de que Sastre buscava fazer um “teatro marxista”: “Yo no había leído entonces ni una palabra de Marx. Pero de algún modo, por mis propios medios, yo había descubierto a Marx; así que el comentario de Vallejo era bastante justo”. Decorre dessa época também a influência de Arthur Miller: “recuerdo que la representación de *Muerte de un viajante* me gustó mucho. Fue como una confirmación de que yo estaba en un buen camino”.¹⁷¹ Essas declarações reafirmavam a Sastre que, mesmo isolado e sem ter grandes informações, ele não estava sozinho na linha de um teatro social.

¹⁷¹ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 32.

Alinhado esteticamente, o escritor busca discutir e polemizar a *realidade trágica*. Em primeiro de janeiro de 1952, através de artigo do *Correo literário*, numa resposta a Eusebio García Luengo, escritor e dramaturgo da geração de 36, que havia qualificado os comentários de Sastre sobre o drama social como “Un mar de confusiones”, o jovem dramaturgo esboçou as concepções do que chamava, então, *nova tendência estética*. A resposta foi pautada na terminologia neoclássica do escritor, jurista e novelista espanhol Gaspar Melchor de Jovellanos, que concebia a obra teatral formada por duas partes fundamentais, a “parte poética” e a “parte política”. Para Sastre, eram precisamente esses os princípios que deveriam compor a arte dramática, pois a existência deles satisfaria duas necessidades do público que recebe “una emoción estética con una repercusión ética”.¹⁷²

De acordo com Sastre, o drama moderno deveria comportar essas duas grandezas fundamentais: a dimensão artística, que é o “puramente técnico y teatral de la obra dramática”, o que se refere à estrutura, ao jogo de efeitos, à funcionalidade técnica, à carpintaria dramática; e a dimensão social, distinguida por três pontos: “1º Por su proyección (sobre extensas zonas de espectadores). 2º Por su tema (temas en que están interesados grandes grupos humanos en cuanto grupos). 3º Por su intención (el dramaturgo intenta, deliberadamente, una recuperación social purificadora. En el límite, llegamos al teatro de propaganda – teatro político –, a expensas muchas veces de la pureza objetiva del drama).”¹⁷³

Sob esses preceitos teóricos, Sastre, afinado com a época, escreve dentro do conjunto de suas *tragédias puras* seis dramas de forte apelo político. Tais peças podem ser divididas em dois grupos bem definidos; as primeiras três, *Escuadra hacia la*

¹⁷² SASTRE, Alfonso. “Sobre las formas “sociales” del drama.”. In: *Colección de teatro el mirlo blanco*, nº 3. Alfonso Sastre. *Op. cit.*, pp. 88-90.

¹⁷³ *Idem, ibidem*, p. 91.

muerte, *Prólogo patético* e *El pan de todos* propõem uma reflexão sobre os posicionamentos divergentes de ideologias presentes em distintas conjunturas: a iminência de um conflito armado, uma ação terrorista e os impasses imediatos após uma revolução proletária. Por outro lado, em *Tierra roja*, *Muerte en el barrio* e *En la red*, percebe-se, respectivamente, os temas da luta operária e do direito de greve, a discussão sobre a qualidade dos serviços públicos e a guerrilha urbana de resistência.

Tais opções temáticas, dignas de um dramaturgo preocupado em defender as ideologias humanas num regime ditatorial, foram o estopim de um paulatino enfrentamento do autor com a censura espanhola e com o falseamento ideológico do regime. Nessas obras de intensa conotação política, Sastre trabalhará mais com as ideias do que com a forma, que seguirá esteticamente linear, bastante diferente do questionamento e da evolução, no nível das ideias, deflagradas a partir de uma reflexão profunda sobre os temas trágicos daquele momento e lugar.

ESCUADRA HACIA LA MUERTE

Diante da possibilidade de um novo conflito armado, ameaça oriunda de tensões entre as duas potências de então, Sastre escreve *Escuadra hacia la muerte*. Movido pelo contexto da Guerra da Coreia, das condições desumanas de um povo que passava por uma brutal guerra fratricida gerando milhares de mortos, como ocorrera com o povo espanhol, Sastre denuncia o início da Guerra Fria. A peça está enraizada definitivamente no momento histórico europeu da ameaça de um novo enfrentamento bélico ante a possibilidade de uso do artefato atômico, situação análoga à tormenta que vivem os

soldados do pelotão, preocupados com um inimigo invisível. Na busca de uma recuperação dos valores humanos da sociedade, o autor quer conduzir o público, e mais pretensiosamente, os homens públicos, a uma reflexão através da peça; ela é, portanto, “una invitación al examen de conciencia de una generación de dirigentes que parecía dispuesta, en el silencioso clamor de la *guerra fría*, a conducirnos al matadero.”¹⁷⁴.

A peça, terminada em maio de 1952, foi primeiramente apresentada a Justo Alfonso, representante da Companhia Lope de Vega, que a considerou interessante; no entanto, não levou a cabo sua encenação. A estreia somente vingaria com o interesse do diretor Gustavo Pérez Puig que pediu autorização à censura para levá-la ao palco do teatro María Guerrero. A obra foi aprovada sem cortes para a estreia no dia 18 de março de 1953, interpretada por atores do Teatro Popular Universitario (TPU). Devido ao êxito de público, o enredo retornou ao palco do mesmo teatro nos dias 22 e 24 de março. Entretanto, *Escuadra hacia la muerte*, “el primer éxito intelectual y social de Alfonso Sastre, el que lo consagra como dramaturgo”¹⁷⁵, foi censurada logo após a terceira encenação.

Na época, a censura não *leu* de maneira unívoca a mensagem da obra, o que provocou um tratamento censório diferenciado. Ao mesmo tempo em que se proibiu a peça para os palcos espanhóis, sob o argumento de que poderia causar má influência à sociedade, ela foi autorizada para a publicação. As possíveis interpretações dos censores passavam tanto por impressões pró-militaristas, como por impressões antimilitares de alguns que viam na obra uma incitação à rebelião contra o exército e consequentemente, contra o regime franquista, o que proporcionava opiniões avaliativas distintas sobre o drama. Outro elemento que provavelmente confundiu os censores foi certa ambiguidade

¹⁷⁴ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, pp. 161-62.

¹⁷⁵ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, p. 70.

da obra: não se tem noção exata de onde acontece o conflito e todos os personagens são representados sem maniqueísmos, com suas qualidades e defeitos, os bons não são totalmente bons, como os maus não o são totalmente; portanto não há uma lição moral ao fim da história com a qual se possa fazer um julgamento definitivo e isento.

Na obra, a força de uma nova tensão bélica mundial é tão iminente que o autor a representa com um destacamento de vanguarda, em pleno campo de batalha, representado por cinco soldados e um cabo. A história se divide em duas partes simétricas contendo, cada uma, seis quadros ou cenas. A grande maioria desses quadros ocorre dentro da “*casa de un guardabosques*”, base isolada e sem comunicação que está situada a cinco quilômetros à frente do pelotão aliado, e sua missão é observar e reagir ao avanço da frente inimiga; ou seja, como diz o nome, trata-se de uma esquadra em direção à morte.

A peça começa aos três dias de permanência do pelotão nessa linha de frente sob um rigoroso inverno europeu em meios às montanhas. No primeiro quadro, o autor apresenta os personagens da peça que curiosamente têm nomes espanhóis e sobrenomes estrangeiros, os soldados Adolfo Lavin, Javier Gadda, Andrés Jacob, Pedro Recke e Luis Foz, todos subordinados ao Cabo Goban. Este oficial fora sargento na última guerra, porém, sofrera rebaixamento de patente por assassinar três soldados, dois por covardia em combate e o outro num acidente durante instrução corpo a corpo com baionetas. Aliás, todos ali presentes tinham uma culpa a expiar e por esses motivos foram ordenados pela Ordem Militar a cumprir aquela missão. Pouco a pouco vamos descobrindo quem são aqueles homens e os motivos que os levaram àquele lugar.

No quarto dia de permanência no esconderijo, a desarmonia na convivência entre os soldados é a nota dominante. A disciplina de Goban começa a provocar o

acirramento dos ânimos, principalmente em Adolfo. O brevíssimo terceiro quadro consta apenas da composição de um texto de despedida por Javier para sua mãe. Gradativamente, vai aumentando a tensão na base militar. O quadro seguinte também é breve e nele mais um soldado se mostra farto de Goban e da disciplina inflexivelmente imposta. Andrés enxerga toda aquela rotina como algo sem sentido, algo beirando o absurdo. Ao ouvir tais frases insubordinadas, Goban surra friamente o soldado, deixando-o no chão. O conflito invisível que atormenta aqueles homens é a imagem do espírito europeu no pós-guerra.

A data nostálgica da véspera de Natal, de forte conotação simbólica, envolve os soldados Andrés, Pedro, Adolfo e Javier. As recordações nesse dia fazem com que os combatentes revelem mais de si e do seu passado e Pedro confessa algo chocante, o motivo de sua entrada naquele batalhão. Esta confissão dá ensejo para que outros soldados também acabem por fazer algum tipo de depoimento, nem todos tão trágicos como o de Pedro. Adolfo, por exemplo, confessa estar nessa missão suicida por ter roubado farinha do exército. Todos terminam por brindar com conhaque demonstrando alguma alegria, quando são interrompidos pelo Cabo Goban. O superior se irrita com o pequeno festejo e, exagerando na voz de comando, transmite ordens para a tropa com tom de desafio. Os soldados, embriagados e enfurecidos, assassinam o Cabo.

Na manhã do Natal, os amotinados sepultam o Cabo em uma cova improvisada, ao lado da casa. Começava agora outro martírio: ruim com o líder, pior sem ele. Os soldados tentaram mudar sua situação eliminando o Cabo, mas este crime de nada adiantará, pois o fim parece ser inevitável. Toda a primeira parte da peça mostrou a marcha disciplinada da esquadra até seu destino seguindo a voz de um louco; agora, qualquer percurso a ser seguido terá como bússola o arbítrio individual.

No sétimo quadro, Pedro, por ser o soldado mais velho do grupo, instintivamente, começa a deliberar segundo os antigos procedimentos da esquadra, porém, as vozes de protesto logo se fazem presentes. O oitavo quadro começa com todos os soldados sujos, desmazelados e tombados em seus colchões, exceto Pedro que permanecia na guarda. Enquanto os demais falavam do aborrecimento de estar ali dias e dias na expectativa de que algo ocorra, Pedro avisa através do telefone que acabara de avistar ao longe um grupo de soldados, provavelmente batedores inimigos. Todos, rapidamente, correm aos seus postos, com expressões de tormento e tensão, que aumentam com o silêncio de Pedro no posto da guarda. No entanto, por sorte, ou azar, a companhia inimiga desvia-se do trajeto.

Do nono quadro ao final da peça são debatidas as possíveis chances da esquadra: o dilema do final da missão e a chegada dos substitutos; o regresso à base e o enfrentamento da corte marcial com a provável condenação pelo assassinato de Goban; uma fuga ou ocultação dos fatos; todas essas questões serão levantadas nessas cenas. Primeiramente, Adolfo tenta aliciar seus companheiros com a ideia do desaparecimento do corpo do Cabo. Sua opinião vem abaixo com a declaração de Pedro, que esperará a chegada da patrulha e confessará o episódio fatídico. Entretanto, Adolfo, que de forma alguma pensa em entregar-se, tenta convencer os demais a fugir com ele no rumo das montanhas, onde poderão levar uma vida autônoma.

No dia seguinte, Andrés e Adolfo abandonam a base e caminham até o bosque, onde se separam: Andrés irá entregar-se aos inimigos, pois acredita que não lhe farão nenhum dano, e Adolfo segue sozinho para a montanha. Na derradeira cena permanecem no acampamento Pedro, Luis e Javier, o ex-professor de metafísica que num ato de desespero e angústia enforca-se em meio à vegetação. Na última noite da

missão, na última cena, à espera da patrulha, Pedro e Luis, ambos na guarda, conversam sobre tudo o que foi visto por eles naquela esquadra maldita.

O início do percurso desse pelotão apresenta o estado de opressão em que vivem esses soldados e o motim parece indicar que a ação efetiva poderia ser o único instrumento de mudança contra a tirania; no entanto, o autor polemiza ao estabelecer que a liberdade adquirida pelos soldados, depois do assassinato do tirano, de nada valeu, pois, desestruturados emocionalmente, eles são condenados por seus próprios conflitos internos. Ou seja, Sastre expressa a necessidade de uma revolução, porém deixa bem claro que toda a ação revolucionária pode acarretar uma série de problemáticas próprias.

Observa-se, que o fatalismo sastriano, com o conflito existencial e a tomada de consciência revolucionária, também predominam fortemente nessa obra. Como disse o autor, trata-se de um grito de protesto contra a guerra fria, que ameaçava a humanidade com a possibilidade de uma terceira guerra mundial. Além da marcante presença da questão política, o drama aborda também os problemas existenciais dos personagens, o desequilíbrio emocional e o desarranjo psicológico daqueles soldados em face da morte, perspectiva que modifica a postura do ser humano consigo e com o mundo.

O escritor, humanista e pacifista Alfonso Sastre estava comprometido com o teatro social, “en un mundo que exige e impone el *engagement* en formas ideológicas”; o escritor alinha-se, assim, às manifestações mundiais e se propõe ao combate, em nível artístico, daquele flagelo: “la misión del dramaturgo, en este mundo, parece que está en conectar con las grandes realidades dramáticas y denunciarlas, en hacerse eco de la angustia social y expresarla eficazmente, en dar testimonio de su mundo. Para ello no

hay que pertenecer a un partido político ni estar enrolado en una fuerza política determinada.”¹⁷⁶

PRÓLOGO PATÉTICO

Se na obra anterior o autor tratou do braço armado do Estado, o exército, na seguinte, *Prólogo patético*, tratará do braço armado dos opositores de um regime autoritário, o terrorismo. A ação ocorre num meio urbano e o autor polarizará a discussão do terrorismo como alternativa de reação política. *Prólogo patético* teve suas primeiras linhas escritas no mesmo ano em que Sastre conheceu o meio universitário, em 1949. Concluída pela primeira vez em 1950, a peça receberia reajustes e correções chegando a sua forma final somente três anos depois.

Nos primeiros dias de faculdade, Sastre se impressionou com uma pichação na fachada do prédio: “¡Viva la Universidad libre!”. Da descoberta de que havia um movimento de resistência em ação, lhe ocorrera a idéia da obra: “detuvieron a una serie de muchachos de la Universidad. Con esos materiales y unas ideas antiguas que tenía hice la obra”¹⁷⁷. Assim, talvez por essa influência, o grupo radical que se apresenta na peça é formado por um grupo de universitários que empreendem a luta revolucionária através da instalação de artefatos explosivos em lugares públicos.

¹⁷⁶ SASTRE, Alfonso. “Sobre las formas “sociales” del drama.”. In: *Colección de teatro el mirlo blanco*, nº 3. Alfonso Sastre. *Op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁷ As ideias de uma proposta reflexiva e prática sobre o terrorismo de Sastre foram originadas pela notícia de um jornal francês, *La Gerbe*, que publicara em 24 de fevereiro de 1944, um artigo titulado “Les tuers sont là...” e assinado por Jean Lasserre. Tal artigo se refere ao processo contra o grupo terrorista de resistência do armênio Manouchian e seu bando, formado por italianos, iugoslavos e espanhóis que lutavam contra o nazismo na França ocupada. In: SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. *Op. cit.*, pp. 58-9.

A ação terrorista armada seguida de uma profunda reflexão crítica por um de seus integrantes, provocando uma catarse nas suas convicções, são os temas explícitos da peça, que pode ser considerada como a confirmação de Sastre na dramaturgia: “he de decir que con *Prólogo patético* me consideré, por fin, *bautizado como autor dramático*”¹⁷⁸. Marcado ainda pelos temas existenciais o dramaturgo propõe uma profunda reflexão sobre o emprego da força e do terror, em conflito com os princípios humanos e éticos de respeito à vida e à liberdade, num estado de exceção.

Durante a época em que escrevia essa peça, como já foi dito, o autor estava muito comprometido com a criação do “*Teatro de Agitación Social*”; daí o motivo de ter passado mais de três anos ajustando e corrigindo-a. Trata-se da história de uma célula terrorista, integrada por vários estudantes, cuja vida está absorvida pela luta revolucionária, e em particular a vida de um deles, Oscar, que tem como missão instalar uma bomba que deve explodir no momento da passagem do carro do Ministro da Guerra. A peça consta de seis quadros contínuos, possíveis de serem encenados num único ato. Os personagens são quinze; além de Oscar e outros três terroristas, Beltrán, Antón e Pablo, somam-se principalmente a mãe, a irmã e o irmão de Oscar. Completam o quadro personagens secundários.

O primeiro quadro transcorre no quarto de pensão onde mora Beltrán: ali, se encontram, além do pensionista, Oscar e Antón. Há um clima de grande expectativa pela chegada de Pablo, o quarto integrante e líder do grupo. Os três companheiros discutem sobre os atentados arquitetados e Antón argumenta sobre a necessidade de serem mais objetivas as ações terroristas do partido, evitando com isso a morte de pessoas inocentes. Oscar e Beltrán retrucam dizendo que a única forma de desmontar a

¹⁷⁸ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 59.

superestrutura do Estado é comovendo as pessoas, inclusive com “inocentes sacrificados”. A conversa se encerra com uma agressão sobre Antón, discriminado por questionar as ações do grupo. A partir de determinações do líder Pablo, que vê o terrorismo apenas como uma tática escolhida por seu partido para fazer triunfar a revolução, é estabelecido o próximo atentado assim como a pessoa responsável por essa ação: *Lo de mañana es tuyo, Oscar. Un explosivo en el bulevar de las Acacias, al paso de un coche determinado. (...) En el coche va el ministro de la Guerra.*¹⁷⁹

A ação do segundo quadro da peça transcorre na casa de Oscar, que se mostra nervoso desde o momento em que chega a sua residência. Tenta ler Husserl, mas não consegue, mas a referência explícita denota o estado de espírito do personagem. Procura conversar com sua mãe sobre o momento político e social que atravessam, as greves das fábricas e o apoio estudantil, entre outras movimentações. Os dois se mostram preocupados com a situação perigosa das ruas e naquele momento, especificamente, com o retorno de Laura, irmã de Oscar. Após sua chegada fica-se sabendo do atentado ocorrido e da destruição ocasionada: *... en el bulevar de las Acacias. Una bomba. Un autobús de dos pisos... ha volcado.*¹⁸⁰ Há um princípio de pânico entre os familiares ao se constatar que Julio, o irmão de Oscar, fizera aquele mesmo percurso onde ocorrera a explosão.

No terceiro quadro encontramos Oscar em sua casa atormentado pelo paradeiro do irmão. É madrugada e chove. Beltrán chega de repente para avisar Oscar que eles foram delatados à polícia e acusados do ato terrorista. Como causador direto da explosão Oscar deve sair da cidade, mas não é isso o que ele pretende. Cercados pela

¹⁷⁹ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit., Op. cit.*, p.73.

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, pp.78-9.

polícia, Beltrán consegue escapar, mas Oscar, paralisado, deixa-se algemar e é levado à prisão.

O cenário no quarto quadro é o de uma cadeia onde se encontra Oscar, após a tortura, jogado ao chão, e sob os olhares atentos do Vigilante. O prisioneiro recebe novamente a visita do *Inspector* e de seu *Hombre de castigo*. Oscar, aflito por notícias do irmão e da família, permanece calado e não revela nada aos seus torturadores. Todos já sabem de sua participação como executor dos explosivos, querem mais nomes e espancam-no novamente para obtê-los. O *Inspector* apresenta-lhe uma foto de um corpo, destroçado pela bomba, que Oscar pensa ser de seu irmão Julio. Na saída do *Inspector*, o *Hombre de castigo* fala ao ouvido de Oscar, apresenta-se como pertencente ao partido e diz que ele estará livre em oito horas.

Na pensão, Pablo e Beltrán conversam sobre a projeção do atentado na mídia, a repercussão mundial e as novidades nacionais. Enquanto confabulam, assistem à entrada tranquila de Oscar que anuncia sua exclusão do partido e sua decisão de, a partir daquele momento, agir por conta própria. Em meio ao caloroso debate que se segue, descobre-se que Antón havia cometido suicídio na noite anterior. Enfurecido com a nova morte, Oscar, descontrolado, pula sobre Pablo, matando-o com uma navalhada na garganta.

No sexto e último quadro voltamos à sala da casa da família de Oscar que se depara, surpreso como o leitor, com seu irmão Julio, saído ileso da explosão. Ironicamente Julio revela que o atentado fora um sucesso, visto que atingira fatalmente o ministro da Guerra, notícia não divulgada pela censura. Oscar, absorvido pela nova realidade, sente-se dividido entre o sentimento de alívio, por seu irmão, e o sentimento

de arrependimento pela morte de Pablo. Assim, entrega-se à polícia e completa o que ele mesmo chamou de um início patético.

Nesse “*teatro de agitación social*”, temos, portanto, não somente a ação apaixonada e inconsequente desse jovem estudante, mas também a paixão aos ideais revolucionários de seu contexto histórico e social. Sua luta individual teve um efeito patético: decidiu se redimir por seus atos prematuros na prisão e se entregou para ser novamente um homem honrado e digno da revolução. Assim como na peça anterior, *Prólogo patético* oscila entre o elemento coletivo e o individual relacionando-os de tal maneira que cada atitude pessoal reflete de maneira indelével no grupo, indicando a responsabilidade política do indivíduo numa evolução social e ética.

Deve-se dizer também que o conflito debatido na peça é o mesmo questionamento que apresenta Albert Camus em *Les justes*, de 1949, o mesmo ano em que Sastre começou a alinhar *Prólogo patético*. Como observadores da realidade, os dois escritores, em suas obras, enfrentam o mesmo problema moral de seu tempo propondo uma reflexão sobre a ação terrorista em prol da revolução. Dessa maneira, uma vez mais, fica comprovado o alinhamento de Sastre às correntes filosóficas e estéticas de sua atualidade, oferecendo ao público madrileno, refém dos pífios espetáculos de comédia ou folclóricos, uma obra que convidava a uma profunda meditação sobre o terror, suas prováveis justificativas e suas concretas consequências.

Obviamente, a peça, *para montagem*, foi objeto de censura e somente foi autorizada aos palcos espanhóis em 1979, após a morte de Franco. Sua publicação se deu em 1963, numa proposta apresentada à censura pela editora Taurus. Depois, devido à autorização anterior, a peça foi liberada para a publicação, em 1967, nas *Obras*

Completas de Aguilar ¹⁸¹. Ainda assim, a peça segue sob uma certa *censura discreta*, pois, segundo consta, ninguém ainda se atreveu a montá-la.

Nesse conjunto de peças de aguda discussão política, primeiramente tivemos a evidência de um conflito bélico internacional e depois o terrorismo como ação revolucionária. Na próxima peça, escrita no mesmo ano em que terminou a anterior, Sastre estudará novamente o homem frente ao contexto de sua época: em outro *habitat social* elaborará sua história sob as condições do homem numa ditadura proletária. Com isso o escritor reforça suas características humanistas, pois deslocará sua discussão para uma outra realidade de intenso autoritarismo, distendendo a polarização estrita entre *direita capitalista e esquerda comunista*.

EL PAN DE TODOS

Simultaneamente às duas peças anteriores, em outubro de 1952, Sastre já dava início a *El pan de todos*, terminando-a em setembro de 1953. A obra de parecida denúncia contra os extremismos foi entregue à censura para sua encenação em 1954. Proibida aos palcos, a peça só foi liberada através de um recurso ministerial em 1955, por ser considerada uma obra que explicita a corrupção estalinista da época, e estreou em Barcelona, no teatro Windsor, em 11 de janeiro de 1957.

A obra causou uma grande polêmica, pois é a história de um homem que consente, em nome da revolução, a morte da própria mãe: “tirando del esquema de la tragedia griega, de la *Orestíada*, de la muerte de la madre por el hijo, no sé, me dejé

¹⁸¹ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, pp. 84 e 88.

llevar”¹⁸². É evidente que o autor nunca convenceu os censores de que suas peças acontecem em um país imaginário. *El pan de todos* foi considerada subversiva para uns e antirrevolucionária para outros. Sobre o tema, o próprio Sastre escreveu na revista *Primer Acto*, número 5, em 1957:

Concibo en ellos (en estos dramas), y desde ellos, la Revolución como una realidad trágica, como un gran sacrificio, como un hecho muchas veces cruento. Pero estos dramas no son – o yo no creo que lo sean – inmovilizadores. Queda claro en ellos que si toda revolución es un hecho trágico, todo orden social injusto es una tragedia sorda inaceptable. Trato de poner al espectador ante el dilema de elegir entre las dos tragedias. Parece evidente, en efecto, que la tragedia sorda del orden social injusto solo puede ser destruida por la tragedia revolucionaria. La esperanza está en el desenlace feliz de esta tragedia, que es, o debe ser, aguda y abierta, frente a la otra, sorda, crónica, cerrada.¹⁸³

O título, de caráter simbólico, é bastante representativo visto que envolve o tema e a trama de toda uma tragédia social. O drama é composto por um prólogo, quatro quadros e um epílogo. Como personagens, figuram o protagonista David Harko, dirigente político incorruptível que fez triunfar a revolução proletária; as três mulheres de sua família: Marta, sua mulher, Paula sua tia e Juana sua mãe, viúva amargurada após a morte do marido, militante político assassinado; Pedro Yudd, o Comissário traidor da causa, Jacobo Fessler, o chefe do partido, dois agentes da polícia, militantes do partido e vizinhos.

¹⁸² CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁸³ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 226.

No início da peça observamos que, apesar do triunfo da revolução o povo deve seguir fazendo esforços, porque depois da conquista sobre a tirania persistem a fome, a miséria e a injustiça. No prólogo da peça ocorre uma reunião do Partido Proletário em que David discursa aos seus partidários comunicando algo grave e de consequências nefastas para a revolução: a existência de traidores da causa proletária dentro do partido, e o pedido urgente de captura e eliminação desses contrarrevolucionários.

O primeiro quadro se passa na sala de estar da residência de David, um apartamento no sétimo andar de um edifício popular. Marta e Paula, ambas amarguradas com a vida, falam sobre o passado e o difícil momento da revolução, do excesso de trabalho e da ausência de David nas coisas rotineiras do cotidiano da família, devido, é claro, ao engajamento político e ao seu trabalho no comitê central.

Juana, mãe do protagonista, reúne-se à Marta e Paula e confessa a elas que temendo uma revolta popular que provocasse a restauração da ditadura e a perseguição a seu filho recebeu muito dinheiro de Pedro Yudd, companheiro sindical de seu falecido marido que era agora o comissário responsável pela distribuição do trigo para a população. Juana tenta justificar sua atitude alegando ter sido informada por Yudd de que David estava passando por uma situação delicada e perigosa dentro do partido. Como Yudd era amigo da família, Juana depositou nele uma confiança ingênua. Acreditando que a Revolução havia fracassado e o perigo se aproximava de seu filho, Juana aceita o dinheiro, apesar de sabê-lo de origem escusa, para que seu filho possa sair do país em caso de conflito. No fim do quadro chega David com esperanças de que se encontrem os traidores do partido, sem nada suspeitar.

Poucos dias depois, nesse mesmo cenário, ou seja, na residência de David, transcorre o segundo ato. Pedro Yudd é recebido pelo dono da casa e acusado de

contrabando do pão que deveria alimentar os revolucionários. Segundo David, há provas suficientes para enforcar o comissário cem vezes. Diante de tal situação Yudd confessa seu crime e informa a David que havia mesmo se precavido dessa ocorrência comprometendo também a mãe do líder a fim de ter uma possibilidade de barganha caso fosse pego no seu delito. No entanto, o comissário não contava a com a atitude de David, estoica e fiel à sua ideologia, que prende Yudd, mesmo sabendo que ele acusará publicamente a matriarca dos Harko. O quadro termina com o último encontro entre mãe e filho, ela inconsolável, ele envergonhado e horrorizado pela tragédia que se anuncia.

O terceiro quadro ocorre na noite seguinte à prisão de Juana. Transtornadas com esse fato, Paula e Marta discutem sobre a atitude de David. Quando esse chega, trazendo a notícia do iminente fuzilamento de todos, sem exceção, nota-se sua embriaguez e seu estado emocional abalado. Consolado por Marta, que pela primeira vez se sente útil ao marido, David já não tem certeza sobre a validade de seus ideais revolucionários. Fora felicitado por Fessler, chefe do comitê central, pelo ato imparcial, no entanto, por outros, foi chamado de oportunista por querer se promover sacrificando a própria mãe.

O quarto quadro se passa nessa mesma sala, algumas horas depois. David cochila embriagado enquanto Paula e Marta continuam nervosas e aflitas aguardando as poucas horas que faltam para o fuzilamento. Inconformada com a tragédia da irmã, Paula expressa seu desejo de que David tenha um fim pior. Despertado, David atormenta-se nos minutos finais que antecedem a morte de sua mãe.

Ocorre, então, o momento ápice da peça antes de seu desfecho; o personagem buscará no diálogo com a tia explicar-se e redimir-se. David assume que sempre lutou

contra a injustiça e que sua ação sendo insensível no plano pessoal, foi sensível aos apelos do povo que clamava por justiça para os contrabandistas que roubavam o pão de todos ou que recebiam vantagens financeiras com esse contrabando. David é ironicamente parabenizado pela tia ao afirmar que agora ele era realmente um herói por mandar fuzilar a própria mãe.

Paula, no entanto, contra-argumenta que tal sacrifício, a morte da irmã, não valerá para nada, que as pessoas continuarão famintas e que outros roubarão o pão do povo. Descrente de que aquele fuzilamento em nada mudará a sociedade, chama o sobrinho de imoral, cruel e desumano. David, descontrolado e arrependido, deseja procurar os camaradas, pedir perdão e impedir o fuzilamento da mãe, mas a hora derradeira havia chegado. Paula chora e David, desconsolado, pede para Marta deixá-lo a sós em seu quarto. Logo depois, são ouvidos gritos de mulheres no pátio do prédio: David se jogara do sétimo andar.

O epílogo da peça ocorre no pátio do edifício: o corpo de David está cercado de vizinhos, quando chegam Marta e Paula. Entra em cena Jacobo Fessler, o presidente do partido, lamentando-se por ter deixado David sozinho e confiado demasiadamente na sua força e disciplina. O quadro final sugere que a situação não está resolvida e que a luta revolucionária terá de caminhar e refletir sobre estas forças opostas em busca de equilíbrio. Sastre deixa claro que a divisão do pão entre os homens como um ato de justiça e união é algo de difícil solução: “vi la revolución como una tragedia y no como un tránsito placido de lo injusto a lo justo”. O agouro sastriano é evidente diante das atitudes de corrupção, cumplicidade e descompostura aos ideais revolucionários. Desiludido com a Espanha franquista, consciente da natureza humana, Sastre chega à admissão de que a esquerda possa ser corrupta e a insurreição ser usada em benefício

próprio. Mesmo filiado ao PCE à época, Sastre é pessimista no pleno sucesso da Revolução, sinalizando que a Resistência pode também ter falhas e erros, como a sugerir o conhecimento sobre os horrores stalinistas. Esse pessimismo com a incerteza política e social de Espanha contribuiu para os constantes contrapontos das peças de Sastre, a configurar seu esforço lúcido para uma discussão dialética sobre os temas que elas apresentam. A próxima peça, no entanto, apresenta uma tomada de posição unilateral que decorre do fato de que ela não possui apenas um caráter de discussão política, mas sim um aspecto de injustiça social gritante que exige a tomada de partido do escritor.

TIERRA ROJA

A crítica é direta em *Tierra roja* e Sastre toma partido dos trabalhadores contra as injustiças trabalhistas de uma multinacional, que além de poderosa tem apoio das forças do Estado para a repressão operária. A peça foi planejada e escrita em 1954. Dois anos depois, em Paris, o escritor adicionou mais uma cena ao epílogo, tornando cíclica a configuração da situação dos trabalhadores a fim de, provavelmente, mimetizar a interminável condição de outrora dos operários espanhóis.

Tierra roja é composta por cinco quadros e um epílogo que se divide em duas cenas. Os principais personagens são Pablo, jovem recém-chegado ao povoado em busca de emprego; sr. Pedro, mineiro que acaba de aposentar-se; Teresa e Inês, mulher e filha de Pedro; o velho Juan, também trabalhador das minas; Luis, o taberneiro, além de outros personagens menores, como o empregado da Companhia de mineração inglesa,

um sargento, um capitão, policiais e uma mulher com um filho no colo. No epílogo surgem dois novos personagens: a jovem Teresa, filha de Pablo e Inês, e um rapaz recém-chegado à cidade.

O espetáculo trata basicamente da revolta dos mineiros que, depois da vida entregue à exploração das minas, são dispensados e obrigados a deixar suas casas de propriedade da Companhia. Dessa maneira, Sastre prioriza os locais de discussão proletária, dividindo o cenário em três partes: a casa do senhor Pedro, a taberna onde se reúnem os mineiros e a cadeia do povoado. Em todos os casos, o proscênio será usado como a frente das dependências citadas.

O primeiro quadro da peça ocorre na casa do sr. Pedro; a filha, Inês, está arrumando as malas da família que se prepara para a partida, no momento em que chega Pablo. Recém-contratado pela Companhia, Pablo vem a convite do Sr. Pedro para a festa de jubilação e para despedida do velho mineiro. O jovem não se conforma ao saber da obrigação dos trabalhadores em abandonar suas casas após anos dedicados àquela labuta. Indagada por Pablo sobre a atitude resignada dos funcionários frente à Companhia, Inês conta-lhe que, antes de seu nascimento, seu pai havia liderado um princípio de greve, mas os companheiros o abandonaram, e a paralisação em nada deu. Pedro aparece; havia passado pelo escritório e recebido seu último pagamento; agora aguarda seus amigos para a festa de despedida.

No segundo quadro, no dia seguinte, ocorre a movimentação dos operários na taberna de Luis, onde a oposição e a resistência serão organizadas. Pablo segue inconformado com o exílio da família, bebe e dialoga com o taberneiro sobre o caso, discute com os mineiros amigos de Pedro e apela para uma ação conjunta dos trabalhadores, e não uma postura de resignação. Apoiado pelos mineiros, Pablo define a

estratégia: os trabalhadores irão plantar-se à frente da casa do aposentado impedindo sua partida.

O dia ainda não havia amanhecido no início do terceiro quadro e na frente da casa de Pedro, os mineiros começam a montar guarda. Pablo está dentro da casa e instrui a família para que não saia. Depois, do lado de fora, ele tentará apaziguar os ânimos de seus colegas temerosos. Um empregado da Companhia se aproxima para conversar com o grupo, pedindo que retornem imediatamente ao trabalho, atitude que, segundo o enviado da Companhia, será reconhecida pelos chefes.

No entanto, os mineiros permanecem irredutíveis; só retornariam às minas depois de aceita a sua reivindicação: o direito de poder morrer na pequena casa onde viveram durante quase toda a vida. Após a tentativa frustrada de acordo com os mineiros, a Companhia chama a polícia para terminar a rebelião. O Sargento, ao tentar entrar na casa, é detido por Pablo: há um princípio de agressão e um dos soldados, ao disparar em Pablo, erra, atingindo uma criança que era amamentada pela mãe. A criança morre e a mulher fica transtornada com a perda do filho. Após esse estopim a revolta contamina o povoado: ocorrem linchamentos, a grande residência dos chefes arde em chamas, mortos e feridos ficam espalhados pelas ruas e a polícia permanece aquartelada aguardando a chegada de reforços.

Pablo entra na casa com Inés desmaiada em seus braços, mas tranquiliza os pais da moça, além de informar os sucessos da manifestação. Logo depois chega o velho Juan, que traz novas informações: o reforço policial já estava na cidade, haviam começado as detenções dos rebeldes e logo chegariam à casa de Pedro. Antes que terminassem de planejar a fuga, o sargento aparece com policiais para prendê-los.

Sem informações de quem foi detido na última cena, Sastre configura o quinto quadro numa prisão. Acomodados no chão estão o Velho Juan e vários mineiros; dentre eles, três que dialogam com o velho. O primeiro, que tem mulher e filhos, está morto de medo, acredita ser um covarde e não sabe se suportará as torturas sem delatar os companheiros. Em comum acordo fica decidido que a responsabilidade daquela ação será compartilhada por todos, assim como o incêndio e as mortes das forças de repressão. Os prisioneiros são surrados e o velho Juan acaba morrendo.

Nervoso com o silêncio dos prisioneiros e revoltado por não encontrar os verdadeiros culpados do levante, o Capitão transmite suas ordens: *Han sido todos. Pues bien: ¡todos van a ser castigados! Que salgan dos secciones del cuartelillo y ametrallen al pueblo. ¡Que lo ametrallen! ¡Que lo pasen a sangre y fuego!*¹⁸⁴ A imagem de *Los fusilamientos del tres de mayo*, de Goya, não parece aqui ser mera coincidência. Sastre nos deixa, nessa última cena, em meio ao massacre do povoado dos mineiros; sons longínquos de disparos, de gritos e de muita dor.

O telão desce no palco para sinalizar a passagem ao epílogo que será dividido em duas cenas. A primeira delas refaz o ambiente inicial da moradia dos pais de Inés que, nesse momento, prepara a mesa do café da manhã, quando entra Pablo e a abraça. O casal está comemorando dez anos de convívio; no entanto, não há motivo para comemorações, pois o casal e sua filha terão de deixar a casa que continua sendo de propriedade da Companhia. A data também traz as recordações daquela noite de terrível matança, dia em que Inés perdera seus pais. Como se vê, apesar da passagem do tempo, o estado de coisas permanece o mesmo, com idênticos problemas e sem nenhum

¹⁸⁴ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 397.

progresso para a situação dos operários: assim como ocorrera ao seu sogro, Pablo e sua família serão obrigados a entregar a residência para a Companhia.

A segunda cena do epílogo enfoca a filha do casal já preparando as malas da família quando chega um jovem forasteiro para trabalhar nas minas. O Jovem, como no início, com seus ideais políticos e revolucionários, anima, rejuvenesce e convence o velho Pablo que, exaltado, antes de cair o telão, diz à mulher: *¡Inés! (...) ¡Mañana no nos vamos!*¹⁸⁵. Marido e mulher se olham como adivinhando o que ocorrerá e após alguns instantes a cortina cai.

Sastre, com *Tierra roja*, mostra o ciclo que envolve aquela população espanhola sem opções, cujo destino insiste em repetir-se sem que haja uma solução definitiva. A peça foi inspirada pela história real da formação de um povoado andaluz de mineiros, trabalhadores da *Río Tinto Company Limited*, empresa britânica que comprara do Estado o direito de exploração das minas e impulsionou a industrialização da comarca, promovendo, além de outras coisas, um êxodo demográfico à região.

As péssimas condições de trabalho e a alta contaminação do ar fizeram com que em 4 de fevereiro de 1888 ocorresse a primeira manifestação. O poder da Companhia era tanto, que seguindo ordens do governador civil da província, as forças do Estado abriram fogo sobre os manifestantes, matando indiscriminadamente operários, mulheres e crianças. Não se sabe até hoje o número exato de mortos, que tiveram seus corpos escamoteados dentro das minas. Não obstante, este povoado miticamente “lopesco” estava fadado a outra paralisação catastrófica. Essa segunda greve, iniciada em janeiro de 1920, durou um ano, acarretando condições tão miseráveis que se converteu em objeto de polêmica em toda Espanha. Devido ao estado de miséria e degradação dessa

¹⁸⁵ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 411.

população mineradora, houve uma comoção nacional que acarretou em inúmeras petições de diversas famílias para o acolhimento dos filhos esfomeados daqueles mineiros.¹⁸⁶

Quando Sastre conheceu o povoado de Río Tinto ficou impressionado com a paisagem e a terra vermelha, principalmente após a chuva porque dava a impressão de que realmente a terra estivesse ensanguentada. Outro motivo de perplexidade foi a descoberta de um novo fato que angustiava aquela população mineira: numa taberna da localidade, aposentados lhe confessam que estavam sendo despejados de suas residências onde haviam vivido toda a vida. Indignado com tal denúncia, o escritor indagou aos anciãos: “¿Cómo no ocurre algo aquí?”, e lhe responderam: “¿Cómo va ocurrir aquí algo si ya ha habido una historia trágica?”.

De posse da informação, Sastre elaborou a peça procurando prestar duas homenagens: primeiramente, aos trabalhadores das minas, povo heróico e padecedor, depois a Lope de Vega: “A mí me ha parecido que correspondía a un dramaturgo español la tarea de glosar y replantear en algún sentido uno de nuestros mitos dramáticos más queridos, en el cual se halla potencialmente toda una fecunda línea del teatro moderno, el mito de *Fuenteovejuna*.” Diferentemente, no entanto, da peça de Lope de Vega, onde não há repressão e ocorre um perdão generalizado, “En *Tierra roja* hay represión contra todos. El castigo es colectivo. He querido hacer una metáfora de la guerra civil española. Luego la gente queda enlutada. Introducen la mala conciencia en el muchacho que ha sido el líder de la revuelta, quien piensa que están de luto *contra él*. Quise hacer esa metáfora de la guerra civil.”¹⁸⁷ No entanto, a peça traz uma esperança

¹⁸⁶ FERRO BLANCO, María Dolores. *La huelga minera de Río Tinto de 1920. El diagnóstico del conflicto según Sir Rhys Williams, enviado de los Rostchild*. In: Revista de Estudios Regionales, mayo – agosto, nº 67. Málaga: Universidades de Andalucía, 2003, pp. 249-52.

¹⁸⁷ Todas as citações in CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 41.

na figura do novo jovem revolucionário e combatente que chega para substituir a seus antecedentes e afirmar que as mortes dos mineiros não foram e não serão em vão: “si corriera otra vez la sangre de los mineros, se notaría esa sangre en todo el país... y que si eso ocurre... miles de obreros que usted no conoce abandonarían las fábricas..., y llegaría la noticia a los campos y los campesinos mirarían hacia aquí y los estudiantes saldrían a las calles, a pedir justicia frente a la policía... y mucha gente que hoy está tranquila y satisfecha se pondría pálida de miedo...”¹⁸⁸

Tierra roja foi publicada pela primeira vez apenas nove anos depois de sua redação, em 1963, através de petição da editora Bullón à censura. Autorizada verbalmente pelo Diretor Geral, a peça foi incluída na estampa de *Cuatro dramas de la revolución* que agregava *El pan de todos*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* e *En la red*. Quanto à sua encenação, consta que ela foi apresentada à censura pela companhia teatral de Fernando de Granada, em 1958; no entanto, sua ida aos palcos nunca foi permitida durante o regime franquista, tendo até hoje uma única representação, em Montevideú, com grande êxito.¹⁸⁹

Dentro do conjunto de mundos e situações complexas com os quais trabalhou Sastre em suas obras até agora, a abordagem em *Tierra roja* resume-se objetivamente à configuração de uma realidade ampararentemente simples, mas cruel e banalizada ao máximo. O autor mergulha na vida cotidiana dos mineiros espanhóis, representando o dia-a-dia dessa população que humildemente busca se fazer ouvir. O percurso cíclico da peça, fechada em suas próprias questões, concentra o espírito de rebeldia das diversas gerações de mineiros, não porque fossem rebeldes por natureza, mas, pelo contrário, porque era o que lhes restava a fazer diante de uma situação opressora.

¹⁸⁸ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 408.

¹⁸⁹ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, pp. 112 e 114.

Tierra roja, como se viu, trata de um assunto em que avulta o coletivo como personagem, não havendo nela, de maneira explícita, nenhum debate de ideias a priori. Trata-se de uma questão de necessidade imediata, diferentemente do ocorrera à frente de batalha, à ação terrorista e ao partidarismo; em *Tierra roja* se desenvolvem questões mínimas dos direitos trabalhistas. A obra, como *Escuadra hacia la muerte*, mostra o caráter do foco coletivo, que está bastante evidente pela preocupação daquele povoado de mineradores, que promovem uma rebelião, mas não atingem qualquer mudança.

MUERTE EN EL BARRIO

Pelo título, a peça está notoriamente inspirada pelo contato direto do escritor, com o submundo miserável da esquecida periferia. O drama narra uma nova atrocidade causada pela falta de uma política social do Regime nessas regiões carentes.

Muerte en el barrio, escrita em junho de 1955, é fruto das observações de Sastre sobre a vida nos guetos madrilenos. Isso ocorreu, como foi dito antes, a partir do ingresso do escritor na Universidade, quando teve os primeiros contatos com esse subúrbio, e pôde conhecer muito das adversidades sociais que rodeavam a capital. Sastre, conhecendo a vida daqueles bairros e daqueles seres desamparados e deprimidos, como ex-combatentes, ciganos, ambulantes e pessoas pobres desprezadas pelo poder oficial, escreverá este outro drama de política social dirigido pontualmente à questão do direito ao atendimento médico pela população dos arrabaldes da cidade.

A obra aborda uma situação limite provocada pela ausência do poder público, denunciando a falta de compromisso e culpabilidade do sistema social espanhol,

particularmente na área da saúde pública. Testemunha dessa ação é a nota indignada, que levou o texto original: “este drama puede resumirse así: alguna vez, en algún sitio, un ser humano, en peligro de muerte, no ha encontrado la asistencia precisa y ha visto – o ya no podía ver – que llegaban los últimos momentos sin que se hiciera nada para salvarlo. (...) Esto, que puede ser normal en la jungla, es intolerable en una ciudad moderna.”¹⁹⁰

Muerte en el barrio é composta de um prólogo, cinco quadros e um epílogo. Um grande número de personagens típicos de uma periferia, como o dono do bar, o comissário, vendedores, garis, estudantes, músico e moradores; entre eles, uma enfermeira e o doutor Sanjo, representantes da saúde pública, compõem esse ambiente de “un barrio extremo de una gran ciudad, en nuestro tiempo”. As cenas, por sua vez, se alternam entre o Bar Moderno e o exterior daquele subúrbio com suas modestas residências.

O drama, resumidamente, é a história de um médico que é alcoolista que, quando ausente de seu posto, deixa de atender uma criança atropelada por um veículo; tal omissão provoca a revolta dos moradores e a do pai da criança, que ao encontrar-se com o médico no bar acaba por agredi-lo iniciando, assim, o linchamento do doutor. Ao final da peça, só Arthuro, pai do garoto, será condenado pelo assassinato do doutor Sanjo, pois o Comissário, representante da justiça pública, prefere omitir o linchamento coletivo, prova do descontentamento generalizado daquela população desamparada. Sastre indica pela ação da peça que a culpa dessas fatalidades sociais ocorridas nas periferias das grandes cidades é da negligência do Estado: “este *caso* objetiva toda la ira contenida, la furia inconsciente del barrio. Y lo que importa en este drama no es el *caso*,

¹⁹⁰ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 529.

sino la furia y las condiciones de la furia que termina en la muerte brutal de un hombre.”¹⁹¹

Muerte en el barrio foi apresentada à censura pelo diretor do Teatro María Guerrero, em outubro de 1955. Depois de largas discussões, não só sobre a obra do autor, como também sobre a política que deveriam adotar com relação a ele, a Comissão Permanente resolve autorizá-la, pois chega à conclusão de que ao proibir ininterruptamente as obras do escritor, poderia transformá-lo num mártir: “conviene desvirtuar lo más rápidamente posible, esa aureola de mártir e incomprendido que empieza a forjarse alrededor de él”¹⁹²; entretanto, o parecer favorável à encenação seria vetado pelo Ministro de Informação e Turismo.

Inexplicavelmente, em 1959, a peça estreia, mesmo sem o conhecimento do autor, numa montagem do TEU (Teatro Español Universitario) do Colegio Mayor *Francisco Franco*; tendo sido autorizada equivocadamente, essa seria sua única aparição nos palcos durante o regime fascista e mesmo depois dele. Não obstante, diferente sorte teve a apresentação da peça à censura para a sua publicação, em 1961, pela editora Escélicer, pois nesse caso o texto foi autorizado.

O desejo do autor era que a obra não ficasse reduzida àquele “hecho límite monstruoso”, pelo contrário, que projetasse e provocasse uma reação que “ayudara a despertar una nueva conciencia en la relación cotidiana del médico y el enfermo”¹⁹³. A obra, por mais que não apresente muitos avanços estéticos, traz polêmicas que são problematizadas pelo autor. Dentre elas, o autor discute a relação desvirtuada entre médico e paciente, cria uma analogia de como o Regime trata a nação. Referindo-se particularmente ao conflito no campo da Medicina Social, Sastre abre a discussão para

¹⁹¹ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 530.

¹⁹² MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, pp. 125-26.

¹⁹³ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 529.

âmbitos gerais do clima social espanhol, deixando evidências de outras possíveis situações análogas de omissões do Regime em diversas frentes sociais deficitárias.

Ao expor um funcionário público alcoolista, Sastre demonstra o nível de atendimento à população carente, um estopim para explodir a insatisfação em forma de violência cega e desvairada que não deixa de ser um índice de loucura, uma neurose coletiva transformada num ato de irracionalidade geral. A obra apresenta a base de uma assistência social totalmente abandonada. A figura pública está representada por Sanjo, o médico plantonista do posto de saúde, ele mesmo um profissional adoentado pelo alcoolismo, desqualificado, tratando os habitantes dessa periferia como pessoas de segunda categoria, o que gera consequentemente uma energia coletiva violenta; assim a revolta não atinge objetivamente quem deveria atingir, o Estado, mas atinge aquele que é seu bode expiatório.

Em *Muerte en el barrio*, o autor elege um funcionário público da saúde como representante do Regime para criticar sua conduta ética e aos poucos denegrir essa imagem que deveria ser reverenciada. Contudo, alguns aspectos dessa caracterização são relativizados pelo autor. Sanjo, o médico, estabelece um estado racional no meio de uma irracionalidade popular que o vitimará; de certa forma, há uma racionalidade que se vê envolvida em um turbilhão de irracionalidades; o doutor, além de ter seus problemas de dependência química, enfrenta outro maior, pois ali ele é mero fantoche de uma estrutura social maior, que o insere de maneira leviana numa área turbulenta, pagando um preço alto pela incompetência governamental da qual é visto como representante. A brutalidade dessas pessoas e a ignorância delas são decorrentes da situação projetada pela insatisfação do atendimento médico. Mas Sanjo não é o culpado, e sim a estrutura social, na qual ele está inserido como um bode expiatório, porque no final do inquérito o

crime é acobertado e ninguém é preso por receio de uma revolta maior, o que causaria um desconforto ao governo. É uma peça que mostra o social e também um indivíduo perdido e desfigurado pelo próprio sistema.

Muerte en el barrio retrata a carência médica de uma gestão política pública de exceção que se reflete de maneira acentuada nos cinturões inchados das grandes cidades espanholas, pois como foi dito, havia uma disposição explícita do poder público em afastar dos centros urbanos essas pessoas, em marginalizá-las e empurrá-las para a periferia; dessa maneira, Sastre resgata uma questão verossímil do seu meio social para levá-la ao palco a fim de apontar que não há somente um culpado e sim um conjunto deles: o condutor do carro que perdeu a direção, o médico de plantão ausente do posto, o estagiário despreparado que nada soube fazer num provável atendimento de emergência, o médico da outra clínica que se nega a acudir a criança, o taxista que para não sujar o carro se nega a levar a criança para outro hospital; até o pai do garoto, por ter abandonado a mulher e o filho, faz parte desta lista. Na história todos são vítimas e culpados; ou seja, o dramaturgo cria personagens que não tendem à planificação e sim à problematização dialética.

Muerte en el barrio aponta para a responsabilidade do sistema no atendimento, ou no mal atendimento, à sociedade; e aponta para a responsabilidade desta pela ausência de discernimento e pela ação extremada que vitimou o médico, cuja morte não o isenta de sua fração de culpa pela postura descomprometida com a própria profissão e com aqueles que deveria atender. Assim, ao estourar a revolta popular, a fúria do bairro não é uma simples resposta a um caso particular, o atropelamento da criança; pelo contrário é uma resposta à situação social do regime franquista.

EN LA RED

En la red foi escrita entre maio e junho de 1959, um ano fértil de produções dramáticas que resultou em mais duas obras, *Asalto nocturno* e *La cornada*. É pertinente comentar que, Sastre ao produzir uma vasta dramaturgia, de diferentes assuntos e épocas, se expôs a riscos comuns como o da repetição temática e/ou estilística. Nesse sentido, sempre existe uma possibilidade de propagação de um tema em novos formatos e com nova roupagem. É isso o que ocorre em *La red*: o autor imprime ali uma atualizada rediscussão ética do combate armado dos perseguidos políticos e aprofunda com a ilustração de situações de tortura, que o autor foi conhecendo ao longo da vida durante o regime ditatorial. Os personagens dessa peça se diferenciam dos terroristas de *Prólogo patético*, pois aqui se trata, de maneira específica, da resistência armada sem referências a atentados. Sastre considera esta peça um trabalho que teve caráter experimental dentro de suas pesquisas da época, ou seja, no campo da estética realista.

O transcorrer de uma noite tensa e quente num esconderijo é o ambiente de *En la red*. O drama consta de três atos que se desenrolam neste abrigo, onde se escondem membros de uma organização de insubordinados ao sistema. Pablo, Cecilia e Leo têm como missão ocultar e fazer com que saiam do país Aiecha e Hanifi, um casal de velhos camaradas do partido. A regra do anonimato, que exige a organização, faz com que Cecilia e Leo pensem que Pablo seja um traidor, o que aumenta a tensão do grupo naquela situação de perseguição policial. A Organização, em transmissões clandestinas, pede socorro às comunidades internacionais através de seus boletins: “continúan los arrestos en masa. Basta cualquier denuncia, cualquier sospecha, para que la Policía

Militar cometa las mayores violaciones de los derechos humanos. La actual redada comenzó el siete de mayo. A las cuatro de la madrugada en punto, quinientos domicilios eran asaltados por la Policía. Sus ocupantes fueron brutalmente conducidos a los cuartelillos, donde están siendo sometidos a espantosas torturas. En nombre de la dignidad humana, nos dirigimos al mundo civilizado...”¹⁹⁴.

Além da suspeita de traição entre os próprios membros da Organização, o primeiro ato está movido pelo temor inerente de serem descobertos pela polícia, que promove uma varredura geral na cidade. O ato finda com a chegada de Leo, confessando que fora torturado e não suportando as descargas elétricas em todo o corpo, delatou o grupo à polícia: “hasta que una vez al gritar, senti de pronto que las pinzas de hierro me agarraban la lengua, y una descarga horrenda dentro de la boca fue como el infierno. Entonces ya no pude más. ¡No, ya no pude más!”.¹⁹⁵ Sastre se baseou literalmente em documentos de *La question* de Henri Alleg, publicado em 1958. No livro, o autor relata sua detenção e sequestro pelos militares franceses, revelando as terríveis torturas das quais foi vítima.

Com se observa, *En la red* Sastre constrói uma analogia entre a situação franquista na Espanha e a guerra de libertação argelina. Os personagens são resistentes franceses da “Frente de Liberacion Nacional”, FLN, que lutavam em solo argelino por sua independência colonial. Porém, apesar de ficar evidente a relação do enredo com esse aspecto da história dos dois países, os censores não exergaram o paralelo com a Espanha. Assim, a peça foi apresentada à censura para ser encenada pelo Grupo de Teatro Realista em 1960; sua autorização veio no ano seguinte, quando foi levada aos palcos do Teatro Recoletos de Madri, no dia oito de março.

¹⁹⁴ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. Tomo I. Teatro. Madrid: Aguilar, 1967, p. 811.

¹⁹⁵ SASTRE, Alfonso. *Op. cit.*, p. 836.

Tendo duas obras censuradas neste momento, o autor para permanecer em cartaz, acentua cenicamente o carácter africano da peça, pois por mais que ela estivesse afinada com o contexto internacional é a sua guerra com o Regime que não cessa. A solução foi descaracterizá-la tornado-a mais “abstrata” para a estreia: “Era la única forma que yo veía de que la obra pudiera representarse haciendo algunas brumas sobre la localización. Porque, claro, la localización tendría que haber sido en Madrid”.¹⁹⁶

Ainda assim, as consequências da estreia são imediatas e pela reação do público a censura percebe que *En la red* poderia ser perigosa para o Regime. Desautorizando suas apresentações, o delegado provincial da censura alegou que “surgieron dificultades determinadas por la equívoca interpretación de evidente y negativo significado político con que la *comedia* fue acogida. Por esta causa se ha adoptado a posteriori medidas restrictivas en cuanto a su reposición”.¹⁹⁷ (Itálico meu)

Sastre comenta que escreveu a obra numa situação semelhante à dos personagens, pois a redação dela se deu no mesmo ano de 1959 quando, filiado ao PC espanhol, o autor e outros membros organizavam uma jornada de protestos e manifestações em nível nacional. E naquele momento em Madri a polícia estava fazendo um grande cerco na captura de revoltosos e prendendo a todos.

Recusando o rótulo “manifiesto aristotélico” para *En la red*, ou uma “exhibición neoclásica”, Sastre declara que a peça escrita como exercício de carácter experimental, dentro de um estudo teórico das formas dramáticas, tinha a função primeira, que sempre defendera, de conscientizar o público: “espero y deseo que despierte en los espectadores

¹⁹⁶ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁷ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, pp. 137-38. Itálico meu.

esa toma de conciencia que, más allá del inmediato efecto catártico, es el fin último del teatro concebido como forma de lucha y de investigación de lo real.”¹⁹⁸

Contemporâneo à redação da peça é seu engajamento com um grupo de dramaturgos que se propunha a discutir os vários aspectos do teatro realista, abordando questões diversas que iam desde a concepção dramática de caráter aristotélico quanto a ideia de um teatro épico brechtiano.

Este é o grupo de peças, onde o discurso de Sastre está basicamente pautado numa ampla discussão de cunho político. Nas três iniciais, *Escuadra hacia la muerte*, *Prólogo patético* e *El pan de todos*, observamos uma questão fortemente polarizada entre as ideologias configuradas, e nas três seguintes um posicionamento já de mais adesão a um dos polos da discussão, sempre, porém, mediante uma relativização profunda. No primeiro caso, o dramaturgo tenta dar conta de cada direção assumida pelos personagens que em algum momento das obras se mostram à deriva no tenso questionamento dos discursos ideológicos, o que se reflete em seus destinos finais, no confronto propriamente dito entre discurso e ação.

Apesar de Sastre apresentar uma polarização de discursos ideológicos, ele não tem a intenção de fazer nenhuma propaganda, mas sim confrontar os radicalismos, pois a figura central de suas peças, sua preocupação primeira, é o Homem. Na verdade, esse núcleo de três peças, de forte cunho político, mostra um questionamento sobre as ideologias impostas. Porque em *Escuadra hacia la muerte* se põe em prática todo um questionamento das causas militares, diretamente no fronte de batalha; é diante da morte

¹⁹⁸ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. Tomo I. Teatro. Madrid: Aguilar, 1967, p. 796.

que surgirão protestos sobre as ações militares e questionamentos sobre o que realmente fazem ali; trata-se de uma clara denúncia a tal ideologia militar: uma esquadra de vanguarda em direção ao combate armado, onde os próprios soldados questionam à ideologia que os move.

Em *Prólogo patético* a ideologia se dá na abordagem do terror. Um agente terrorista que em um momento de conscientização se questiona sobre tais atitudes e põe em debate as ideias do terror que estão em jogo. Partidário de que a única forma de reação contra o governo é provocar o horror, o terrorismo aparece como um mal necessário dessa vanguarda revolucionária. Entretanto, no final de sua ação radical, o terrorista questionará profundamente essa ideologia chegando à sua negação.

Em *El pan de todos* o núcleo ideológico está voltado ao forte engajamento político, em que o protagonista defende uma postura inflexível até entrar em crise com o impasse entre o pessoal e o social; ou seja, o personagem que faz parte de uma nova ordem social questiona essa nova ideologia e não encontra respostas plausíveis e seguras porque não consegue conciliar a *variável* humana. Nas três peças o questionamento é polarizado pelos personagens, personagens que se entregam quando não mais suportam seus conflitos particulares frente às suas convicções ideológicas. Nesse embate de forças o mais frágil será sempre o indivíduo que se fragmenta.

Tierra roja, *Muerte en el barrio* e *En la red* são peças mais engajadas onde o autor delimita seus personagens entre humildes trabalhadores e perseguidos pelo regime. Nestes casos, já existe uma adoção nítida do posicionamento do autor que influencia e caracteriza seus personagens. Nestes três casos, Sastre toma o partido dos mais injustiçados e perseguidos, e declara suas opções ideológicas sem uma discussão explícita. *En la red* é uma peça simpática aos resistentes políticos e que está engajada na

filosofia da luta armada contra o Regime; *Tierra roja* defende uma revolução a favor dos mineiros e contra a exploração trabalhista por parte dos empresários e proprietários capitalistas; enquanto *Muerte en el barrio* apresenta um assassinato em massa, pela caótica organização social franquista nas regiões periféricas das grandes cidades. Nesse núcleo de discussão social temos as obras dramáticas que primam por um certo engajamento dentro da polarização das discussões ideológicas, e dentro dessa polarização buscam uma síntese que sempre resulta na eliminação do humano, ou numa violação do humano. Acreditamos que, ao tornar tensa e dialética a discussão, o que altera o posicionamento de seus personagens frente às ideias que os guiam, a obra sastriana avulta em todo seu interesse e significado.

4.2.3 OUTRAS CONFORMIDADES DAS TRAGÉDIAS PURAS: OS TEMAS SUBLIMINARES

*Se preconiza como una Poética a la altura de nuestra
circunstancia histórica una “poética del Realismo”.
(Sastre, La revolución y la crítica de la cultura)*

1950 foi o ano do “Manifiesto” do T.A.S. e do teatro de agitação social; e 1960 será o ano da criação do G.T.R. (Grupo de Teatro Realista). À metade do caminho, em 1955, Sastre, junto com outros renomados artistas comprometidos com a denuncia e o protesto social, assina em 29 de agosto as “Conclusiones de Santander”, onde se questionaram determinados problemas práticos do teatro espanhol. Tal encontro serviu

para debaterem problemas relativos às empresas teatrais, ao público, aos espaços para teatros, à subvenção do estado, etc. Além de seu antigo colega José María de Quinto, também estavam presentes no “Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España” e firmaram o documento, dramaturgos como: Ricardo Rodríguez Buded (1928), Luis Delgado Benavente (1915-1996) e José Martín Recuerda (1926-2007), diretor do T.E.U. (Teatro español universitario) de Granada; e outros.

O colóquio foi organizado por Sastre a convite do político e escritor vanguardista Gaspar Gómez de la Serna Puig (1888-1963), com a intenção de disseminar as discussões cênicas que vinham de Madri e Barcelona. Segundo o documento¹⁹⁹, os dramaturgos, unanimemente, consideravam ser urgente uma rediscussão dos graves problemas do teatro espanhol, pois disso dependia sua continuidade. Como no vizinho Portugal, em Espanha o teatro também sofria uma concorrência desleal do cinema, que lhe roubava o espaço e o público predestinado. Além de passarem por uma censura prévia sem critérios objetivos e declarados que reprochava qualquer nova iniciativa séria, as obras eram obrigadas a permanecer afastadas e incomunicáveis com as temáticas da atualidade mundial, contudo, os espetáculos autorizados, todavia, foram obrigados a mudar e se adaptar a pequenas salas. Com outros tantos pontos discutidos, o documento chama à atenção para uma rápida mobilidade e prontidão dos organismos oficiais e competentes. O estudo conclui e denuncia os graves problemas pelos quais passa o teatro, apontando algumas diretrizes fundamentais para a sua existência.

Além da luta de classe, nesse momento de questionamento às políticas públicas, de manifestos e de proibições, Sastre necessitava comunicar a perseguição que

¹⁹⁹ SASTRE, Alfonso. *Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España*. In: *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3*. Alfonso Sastre. *Op. cit.*, pp. 101-106.

lhe praticam. Suas últimas peças apresentadas à censura: *Escuadra hacia la muerte*, *Prólogo patético* e *El pan de todos*, todavia, continuam vetadas ao público. O escritor chega a escrever uma carta patética à “Dirección General de Cinematografía y Teatro” exigindo explicações sobre quais razões o seu teatro estava sendo proibido: “Yo era un escritor profesional. Se me prohibía vivir. Las razones para hacer una cosa así tenían que ser muy importantes. Yo solicitaba que me las expusieran. No me contestó”²⁰⁰. Daí Sastre tem uma nova iniciativa, tomada com muita precaução e que perpetuará em suas próximas obras.

As cinco peças dessa fase demonstram uma conformidade na aplicação de alegorias e de temas subliminares para ludibriar a censura. Neste capítulo, trataremos da alta produção de um pouco mais de um ano do autor: *La Mordaza* de 1954 e *Ana Kleiber*, *La sangre de Dios* e *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, tríade escrita em 1955, além de *La cornada*, a última das “tragedias puras” escrita em 1959. Enfaticamente para um bom observador, nestas peças bastante atípicas de Sastre, seguirão as denuncia veladas ao Regime. Na primeira desta série *La mordaza*, o autor resolve fazer um protesto, mas não declarado como nas obras já vistas; diferentemente, o dramaturgo começa a alegorizar suas obras, como neste drama, disfarçado num episódio de aparência rural e de mensagem subjetiva. Burlando-se do Regime, Sastre trata de dizer que “Vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento”. Essa é a mensagem central de *La mordaza*, a primeira peça de Sastre, nesse momento de contínua persecução censória.

²⁰⁰ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. *Op.cit.*, 1967, p. 283.

LA MORDAZA

La mordaza, conforme esclarece o autor, foi escrita com o propósito de se adequar, na medida do possível, aos critérios estabelecidos pela censura política, pois suas três peças anteriores estavam proibidas. Por tanto, Sastre se preveniu elaborando um drama de fisionomia rural, motivado pelo sinistro acontecimento de Lurs, na França, que ganhou manchetes internacionais. Embora a precaução pudesse ser traída pelo título e pela mensagem mais ou menos explícita, a Censura autorizou sua encenação, sem a percepção da mensagem, talvez por ausência de perspicácia, considerando-a um drama rural.

Contudo, prudentemente, o autor redigiu o release da estreia explicando e enfatizando que, o drama está “vagamente fundado en los sucesos de Lurs”; uma tragédia criminosa que repercutiu nas primeiras páginas dos jornais de todo o mundo: o assassinato do conhecido investigador inglês Jack Drummond, sua esposa e filha de dez anos, enquanto a família aproveitava as férias e acampava nas proximidades de uma fazenda. Essa história seria o gene de seu novo drama: “era un tema que ya tenía yo anotado porque me había impresionado mucho aquel suceso de Lurs, de Gaston Dominici, de aquellos extranjeros que habían aparecido muertos en un camping y se acusaba de la muerte a un patriarca de la zona, el dueño de una finca...”²⁰¹. Segundo consta no diário espanhol²⁰², o casal fora fuzilado e a filha teve a cabeça desfigurada por coronhadas na cabeça; e com o avanço das investigações francesas a acusação recaía sobre o chefe da propriedade.

²⁰¹ CAUDET, Francisco. *Op.cit.*, p. 35.

²⁰² Jornal: *ABC de Domingo*, 15 de novembro de 1953. Edición de la mañana, p. 48.

Sastre ao escrever *La mordaza* se influenciou totalmente pelo fato real dessa pequena história: o crime cometido pelo velho granjeiro muito conhecido e poderoso do povoado de Lurs, testemunhado pelos próprios filhos. Ao mesmo tempo, o autor insiste em dizer que o caso Dominici apenas lhe proporcionou a idéia para a peça e que os acontecimentos são totalmente imaginários. Sastre faz questão de reafirmar, mesmo antes do início do espetáculo, em seu release, que “los hechos están libremente fabulados por el autor [...] la disposición y los motivos del crimen, así como la personalidad de las víctimas, pertenecen al dominio de la invención dramática. La “realidad” de este drama hay que buscarla por otros caminos”²⁰³. Caminhos estes que pretendia denunciar a repressão e a censura, que segundo o autor frustrado, o público espanhol não os trilhou, por não ver na peça como a Censura não viu, um paralelo com o regime franquista.

Idealizada ao final de 1953 e escrita no mês de fevereiro de 1954, a peça teve sua estreia em 17 de setembro do mesmo ano, em Madri, no teatro Reina Victoria, pela “Nueva Compañía Dramática” e dirigida por José María de Quinto. Depois de sua aprovação pela Censura, a peça foi representada em várias ocasiões por diversos grupos amadores e profissionais em toda a Espanha; de 1954 a 1968 constam mais de vinte montagens em solo espanhol²⁰⁴. Depois da autorização para os palcos, *La mordaza* teve, sem problemas, sua liberação para a primeira publicação em 1955.

A peça é composta por seis quadros e um epílogo, e conta a história de uma família de certo povoado, dominada e reprimida pela lei do silêncio imposta pelo patriarca Isaías Krappo, um ex-combatente da Resistência à ocupação inimiga no país. O conjunto de personagens é basicamente composto pelos membros da família:

²⁰³ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, pp. 284-85.

²⁰⁴ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op.cit.*, pp. 198-99.

Antonia, a matriarca; o filho mais velho Juan e sua esposa Luisa (a que vem de fora e que foi criada num contexto diferente); Teo e o caçula Jandro; Andréa, a criada corruptível, o forasteiro e o comissário Roch. No decorrer dos quadros, a ação avançará de maneira à intriga policial, só que no caso, o público sabe quem é o criminoso e fica na expectativa de que se Luisa, apesar das ameaças, será capaz de tirar a mordaza e se atrever a denunciar o assassino à polícia.

A praticidade do espetáculo é um item importante dessa peça; Sastre, ciente dos precários recursos pelos quais passava o teatro, somado às dificuldades legais que enfrentava com suas obras, facilitava, portanto, às companhias amadoras ou profissionais a parte estrutural da montagem teatral. O cenário é o mesmo em todos os quadros, exceto no curto terceiro quadro; resumidamente, trata-se da ampla sala de jantar e estar de uma casa rural com janelas portas e corredores; o público, figurando como a quarta parede do espetáculo, acresce maior expectativa ao desenrolar dos fatos e acontecimentos que se contam.

É uma noite quente de verão, e toda a família, exceto Teo, está sentada à mesa para o recém-encerrado jantar. O primeiro quadro se inicia com uma discussão doméstica: o pai reclama a falta do filho na hora da ceia. Em poucos diálogos, nota-se a rudeza, a dominação e o desrespeito do patriarca Isaías Krappo sobre os seus. Esse desrespeito chega às raias do insulto explícito voltado à sua nora Luisa, por contrariá-lo, diante do filho. Krappo critica acintosamente toda a família, a começar pela esposa, que trata de cega e insignificante.

Depois de todos se recolherem, Isaías atende ao chamado de um forasteiro que bate à porta da casa. O estranho lhe conta que acabou de sair da prisão, onde passou três anos, por ser um miliciano de “*las fuerzas de ocupación*”, e vinha em busca do

assassino de sua mulher e de sua filha de doze anos. O nome do assassino procurado era Isaias Krappo. Sem perceber que estava falando com o homem que matou sua família, o forasteiro se despede comunicando a Isaias de que haverá extraordinárias vinganças. À saída do forasteiro, Isaias vai ao armário, retira uma pistola e sai da casa. Nisso, Luisa chega inesperadamente à sala; ouve-se um disparo; quando ela se dirige a janela, Isaias retorna à sala, a ameaça de morte e pede silêncio absoluto sobre o fato ocorrido.

O segundo quadro se passa na manhã seguinte com a visita do comissário Roch e de um agente policial. Os investigadores querem fazer algumas perguntas aos integrantes da família sobre o crime que ocorrera próximo à residência. Questionado, Isaias diz não ter escutado nada e que desconhecia qualquer fato estranho ocorrido na noite anterior. Luísa, aparentando algum nervosismo, diz ter ouvido o barulho de um disparo, mas julgara que fosse produto de um sonho ruim. Mesmo sem obter muitas informações, o comissário se despede comunicando a todos a possibilidade de seu retorno para alguns outros esclarecimentos. O terceiro quadro transcorre no quarto do casal Juan e Luísa que comenta a divulgação jornalística do crime. Luísa demonstra desconforto ao tratar do assunto e inquirida pelo marido não suporta mais permanecer em silêncio. Conta ao estarecido Juan o seu testemunho do crime cometido pelo patriarca da família, assim como a ameaça que lhe fez Isaias. O casal chama Teo para contar-lhe a tragédia. Teo explica que já supunha o envolvimento paterno nessa ocorrência, pois encontrara alguns amigos de seu pai, da época da guerra, que lhe contaram que Isaias fora o assassino da mulher e da filha do sujeito: *La niña empezó a*

*gritar y nuestro padre tuvo una de sus furias. Mató a la niña para que no le estorbara, y después a la mujer para que no pudiera contarlo...*²⁰⁵

A sonoplastia desse quarto quadro fica a cargo dos raios e trovões que anunciam a chuva que se aproxima. O silêncio sobre o assassino será rompido novamente nesta cena que se desenrola na noite seguinte à descoberta de Juan e Teo. Os familiares vão chegando para o jantar e o assunto corrente continua a ser a irresolução do crime. Antonia e Jandro, os únicos a desconhecerem a verdade, leem o jornal, quando entram Isaías, Teo e, por fim, Luisa e Juan.

O pai indaga de maneira sarcástica sobre os boatos do crime e sua fala acaba resvalando para a provocação agressiva dirigida aos filhos e à nora. Cansada das palavras ferinas e do comportamento violento de Isaías, Luísa decide enfrentar o sogro expondo a todos a verdade dos acontecimentos, o que provoca certo isolamento de Isaías entre os familiares.

No quadro seguinte, o quinto, o patriarca da família continua recolhido no seu isolamento a pretexto de uma pseudoenfermidade que sugere chantagem emocional. A família, porém, permanece amordaçada num impasse que tensiona as relações entre as pessoas. O comissário Roch faz uma nova visita aos Krappo, no entanto, a verdade ainda não será apresentada. Entre todos apenas Luísa parece ter a coragem necessária para romper o “espantoso silencio”, momento em que se pode observar uma clara analogia entre a situação dos familiares e a situação do povo na Espanha franquista.

No sexto quadro, o comissário Roch será chamado às escondidas por Luísa para a efetivação da denúncia. No momento de sua declaração Isaías Krappo surpreende a conversa e, sem saída, se vê obrigado a confessar seu crime. Isaías admite que agiu

²⁰⁵ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, pp. 313-14.

mal em matar o forasteiro e, embora o tenha acertado pelas costas, alega que o fez em legítima defesa. Esse argumento, no entanto, é ineficaz e o patriarca é detido acusado de triplo homicídio.

O epílogo da peça se passa na sala de jantar com a presença de todos os familiares, exceto Juan que fora chamado à cadeia onde estava o pai. Apenas o filho mais novo, Jandro se mostra inconformado com a prisão do pai e rancoroso com a declaração de Luísa. Em meio a essa situação Luísa expõe o terrível fato de que Isaías a obrigara a praticar sexo com ele. Logo após a estarrecedora confissão, entra em cena Juan trazendo a notícia da morte do pai que tentara, desvairado, uma fuga à luz do dia. Com a morte de Isaías Krappo, sua esposa Antônia afirma à família que terminou o “triste sueño”, ou seja, termina o pesadelo depois da morte do ditador que mantinha o seu povo amordaçado; pois a mulher de Krappo que não enxergava, não falava e não ouvia bem, ou melhor, se passava por surda, cega e muda, fingindo não notar nada, refletindo sua incapacidade de compreender as coisas desde um ponto de vista realista e pragmático; apenas no final da peça, depois da morte do marido, retoma seus sentidos, se acalma e diz que o ambiente melhora.

La Mordaza é uma peça realista com uma forte mensagem metafórica. Uma metáfora do real que dá a imagem de um ambiente realista que é reprimido por um chefe autoritário que transgride inclusive princípios morais, éticos e religiosos para manter o seu poder; um tutor que se utiliza de todos os subterfúgios para conservar sua aparência. Sastre nos conta uma história em que podemos deslumbrar outra, ou seja, a alegoria da situação espanhola durante o Regime. Existe uma simbologia onde a família representa a Espanha tutelada por Krappo, que é Franco. Ambos crápulas chegam em seu posto de poder depois de uma guerra.

Os pontos em comum entre Franco e Krappo são muito evidentes. A própria sonoridade consonantal e vocálica provoca a similaridade dos facínoras, como a opressão no que concerne ao conceito de família, propondo um paralelo ao regime franquista, nas relações que mantinha o patriarca com os seus. Krappo aparece como o elemento opressor e a sua morte traz o fim da tirania familiar e o início de uma época de paz, do mesmo modo que a morte de Franco traria a todos os espanhóis a liberdade. Neste caso, Sastre sugere que o tirano seja preso e morto pelo próprio governo, composto por antigos companheiros de luta que aproximadamente compartilham das mesmas convicções políticas: “hemos sido compañeros y hemos luchado por la misma causa”, é o caso do comissário Roch que cinicamente indaga Krappo: “¿Por qué no lo mataste a tiempo? Ese ha sido tu error, y ahora tienes que pagarlo”²⁰⁶. O representante do governo parece não censurar o ato e sim a forma como fora praticado, o que, de certa maneira, resulta uma convivência dessa forma de violência.

A tirania e a opressão são os problemas principais de *La mordaza*, onde o dramaturgo propõe um jogo de significados que passa do caso particular dessa família ao caso geral e concreto daquela Espanha franquista suprimida de verdade e liberdade. Há na figura de Krappo, uma essência da tirania também encontrada no Cabo Goban de *Escuadra hacia la muerte*. Ambos oprimem, sem que haja uma reação: os soldados aceitam a situação, que lhes foi imposta, sem protestar; por outro lado, a família aceita o silêncio numa situação similar. Tanto Krappo como Goban são descritos como pessoas que creem realmente na força bruta e por ela praticam uma autoridade maligna sobre os demais.

²⁰⁶ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, p. 335.

La Mordaza está no olho do furacão da crítica social e o impressionante é que é liberada. A peça está antecédida de outras sucessivamente censuradas e para Sastre é uma alternativa para mudança de assunto, inconscientemente falando, pois mesmo querendo dissimular, só pelo título o autor traz nomeadamente a repressão e a falta de liberdade de expressão sofrida durante o Regime, estampada na capa. Nota-se a cegueira desse governo de repressão e medo composto por figuras ignorantes como a dos censores. Desde outra perspectiva, a peça também pode ser vista pelo aspecto político da perseguição de um ex-combatente revolucionário aprisionado, que ao cumprir sua pena sai em busca do único responsável pela morte de sua família.

Sastre conseguiu com *La mordaza* três objetivos concretos: primeiramente, a representação do microcosmo social espanhol em tempos fascistas com a imposição do silêncio exigido à família Krappo; em segundo lugar, conseguiu ludibriar a censura, visto que sua peça foi autorizada e apresentada sem cortes na estreia tendo um grande êxito, conforme referido no início; por último, o dramaturgo conseguiu imprimir uma discussão dialética na abordagem da atuação dos integrantes da Resistência despida dos idealismos recorrentes, mostrando que mesmo em movimentos que abraçam boas causas pode haver arbitrariedades e injustiças.

No momento em que Sastre escreve *La mordaza*, o autor ainda persiste em seus embates ideológicos da realidade que o rodeia e de maneira imparcial, como já foi observado em peças anteriores. O autor, na obra, defende com igual persuasão os personagens que aceitam a tirania de Krappo, como os que o abominam e se revelam contra ele. Uma ambiguidade ideológica dentro do ponto de vista dramático sempre conflituoso e debatedor de uma história retirada de um mero caso da tragédia humana, que persistirá em *Ana Kleiber*, peça escrita no ano seguinte, em 1955. Em ambas as

obras, temos histórias que embora se proponham a ser narrativas de caráter realistas, elas contêm uma projeção metafórica muito forte, com elementos que inclusive reforçam sua leitura, uma leitura descolada que é possível fazer através de suas sugestões sempre muito fortes, por mais que não seja o foco central. Em *La mordaza* o tema insinua ser a história de um silêncio, enquanto que em *Ana Kleiber* será uma história de amor. Uma paixão vivida em outro cenário de guerra.

Se a antagonista feminina Luisa de *La mordaza* está bem traçada, humanizada e problematizada; como a forasteira que foi criada num contexto diferente, a única que, mesmo depois de violentada tendo tudo a perder, teve valor para um enfrentamento, por mais que seu ato causasse a destruição de sua relação; não será diferente com a personagem de *Ana Kleiber*, uma espanhola conivente com o assassinato de seu chefe judeu por seu namorado alemão a princípios da Segunda Guerra Mundial. Com tais fundamentos Sastre preparará seu novo drama, agora camuflado numa tragédia de amor; e como veremos o dramaturgo continuará apresentando uma forte consistência histórica, como cada vez mais humanizará seus personagens deixando-os mais concretos e humanos. É o caso de *Ana Kleiber*, a história de uma mulher numa relação amorosa no contexto dos anos trinta e quarenta.

ANA KLEIBER

Ana Kleiber foi escrita em 1955, ano em que além de escrever simultaneamente quatro peças Sastre passa a dividir a vida com Eva Forest. O autor amplia seu repertório com: *La sangre de Dios*, *Muerte en el barrio* e *Guillermo Tell*. Segundo o dramaturgo era uma tentativa nova de fazer um teatro realista sem o

demérito das preocupações humanas, em que a realidade incorporasse entre outras coisas os sonhos e fantasias das pessoas, uma estratégia de mostrar a realidade como um todo: “esos elementos fantásticos, del sueño, no debían determinar el conjunto pero debían estar con toda realidad, como ésta se da”. Dessa maneira, a obra teria que conter os elementos fantásticos do sonho que faz parte da realidade humana: “era una fase previa, experimental, que después he desarrollado bastante”. As obras desse ano são consideradas pelo escritor como atípicas, denunciando um exercício prático: “Yo mismo las considere siempre un tanto secundarias con relación a las preocupaciones fundamentales que yo tenía”²⁰⁷. Mesmo assim, esse dito caso de amor tratará dos temas tão caros e constantes na obra do autor.

A obra foi encomenda pela atriz Tina Gascó, que ao ler a obra se recusa a encená-la crendo ser uma personagem muito “perversa” para a sua reputação. Seus personagens femininos como Frau de *Cargamento de sueños* ou a Luisa de *La mordaza* serão revestidas na personagem Ana Kleiber em nova roupagem. Personagem que, segundo Sastre, contem ingredientes literários influenciado por figuras como *Ana Christie* de Eugene O’Neill ou *Medeia* de Eurípides.

Ana Kleiber não é “una traición” ao conjunto de obras do autor, pelo contrário, é muito fiel. O conflito bélico mundial toma novamente destaque e como pano de fundo há toda uma crítica à sociedade, depreendida de seus personagens desprovidos de valores e identidade. Aparentando uma trágica história de amor a peça carrega subliminarmente uma intenção política e social. O texto que poderia ser aceito pela censura sem restrições, não interessou nem a atores quanto a produtores do teatro espanhol. Sua estreia só se deu em 1960, em Atenas, no teatro Elsa Bergui, fazendo ela

²⁰⁷ CAUDET, Francisco. *Op.cit.*, pp. 45-46.

o papel de Ana, e no ano seguinte estreou em Paris no teatro Hérbertot, com Françoise Spira como protagonista; sendo que, em nossa pesquisa não consta sua encenação em solo espanhol. A peça teve sua publicação sem que a censura se opusesse, em 1957; porém, Sastre define as características e a razão desse seu novo exercício dramático, dada as proibições que lhe são impostas:

“Este es un drama de amor. Obligado por las circunstancias – y después de escribir, en cumplimiento de mis postulados, el drama *Tierra roja*, que acaso no llegue a estrenarse –, me recojo en un dominio dulce e íntimo. En este compás de espera, hasta que soplen mejores vientos para mis más amplias y sociales concepciones, trataré de ser fiel al sentido general de mi obra. En ese sentido *Ana Kleiber* no es, ni mucho menos, una traición.”²⁰⁸.

No prólogo da primeira edição da editorial Alfil, Sastre explica que embora *Ana Kleiber* não siga estritamente a mesma linha ideológica de suas obras anteriores, pois se trata de uma reelaboração da velha história de amor, ela possui artifícios inspirados nas antigas experimentações do grupo teatral *Arte Nuevo*, além de trazer no seu contexto, sugestões perspicazes sobre o panorama político e social da Europa no fim dos anos 1930 e início dos anos de 1940.

Ao mesmo tempo em que desenvolve um tipo de enredo que não estava na mira da censura, a história de amor romântico, Sastre parece aproveitar-se de uma situação que já havia sido configurada anteriormente em uma de suas obras, com o romance autodestrutivo de Manfred e Frau, em *Cargamento de Sueños*, de 1946. No entanto, em *Ana Kleiber* o contexto histórico em que se desenrolam as peripécias

²⁰⁸ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. Tomo I. Teatro. Madri: Aguilar, 1967, p. 415.

amorosas do casal protagonista, a caracterização dos personagens que em determinados instantes soam como figuras alegóricas num momento de intensos conflitos, além dos recursos estéticos que imprimem maior intensidade às emoções dos personagens ao mesmo tempo em que procuram distanciar criticamente o espectador/leitor da matéria narrada, todas essas características dão maior consistência temática e maior apuro estético a essa peça.

O drama de forma circular é composto por três atos e, é possível observar que o autor foi bastante econômico nas explicações sobre a divisão e caracterização dos cenários no palco, diferentemente das obras anteriores em que tais informações sempre constaram generosas. Na medida em que a narrativa se utiliza do *flash-back*, muitas vezes em rápidos instantâneos, a alteração dos demais cenários ocorre através de ambientações simples, separadas apenas por biombos e explorando as laterais do palco: um camarim, um quarto de hotel, uma fogueira, tudo trazido a destaque por um inteligente e funcional jogo de luzes que coloca em relevo uma cena. Constantemente, rompe-se a quarta parede e um personagem ou um narrador esporádico comunica ao público os incidentes do drama. É possível perceber que se trata de um espetáculo versátil, bem ao estilo do teatro universitário do “Arte Nuevo”, onde a responsabilidade do foco da cena não está na paisagem, mas sim centrada no enredo dramático e a ação centrada na interpretação dos protagonistas.

A peça conta a história cheia de desencontros de Ana Kleiber, uma atriz de teatro espanhola de pai alemão, e Alfredo Merton, jovem também germânico estudante de filosofia, que se conhecem em Paris pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial. Numa atitude de ciúme descontrolado, o filósofo iniciante assassina o ex-empresário de Ana. O crime ocorre durante uma turnê da atriz em solo alemão e Alfredo

acaba não sendo preso, pois a vítima possuía ascendência judaica e já era vigiada de perto pelos militantes nacional-socialistas. Em troca do acobertamento do crime, Alfredo se compromete a alistar-se às fileiras de Hitler. A partir daí ocorrem os desencontros dos amantes, numa narração cuja sequência temporal é descontínua e permeada de interferências do autor, que figura como um dos personagens, e de outros personagens fictícios que nos momentos de narração se deslocam do tempo da ação da peça para o tempo da apresentação.

A cena inicial da peça, e que precede a chegada da personagem-título, contempla uma espécie de “triálogo”, três momentos simultâneos que ocorrem em torno da entrada do hotel: no primeiro quadro, o escritor Alfonso Sastre é entrevistado por dois repórteres que questionam aspectos vários da produção teatral sua e da Espanha, a questão da constante censura e da impossibilidade de montagem dos espetáculos, etc. A parte curiosa fica por conta do que sugere ser uma pequena paródia à imprensa, pois as perguntas são todas feitas automaticamente e de maneira atropelada, parecendo não haver muita preocupação com o que é respondido efetivamente pelo escritor-personagem. O outro quadro da cena enfoca uma discussão amorosa entre um senhor e sua amante grávida, reclamante dele pela ausência na véspera e no dia de Natal. O terceiro quadro enfoca o porteiro do hotel que dialoga com o mensageiro e passa os olhos pelo jornal enquanto repete os atos de boa recepção aos hóspedes que adentram o estabelecimento. Toda a ação dos três quadros se encerra ao mesmo tempo, interrompida pela chegada e presença marcantes de Ana Kleiber, que passa a concentrar a atenção de todos aqueles personagens.

Como se disse, o enredo da peça se desenvolve em *flashback* e o desenrolar da narrativa se dá a partir da chegada de Ana Kleiber ao Hotel dos Estrangeiros um dia

antes do reencontro marcado com Alfredo. Havia muito tempo os dois não se viam e a expectativa do encontro era grande. No entanto, esse encontro não ocorre, pois Ana é achada morta na manhã seguinte à sua chegada. Um dos personagens da trama, o próprio Alfonso Sastre, hospedado no mesmo estabelecimento e tendo presenciado a chegada de Ana ao Hotel, passa a narrar, alternadamente com outros personagens, a história dos conflitos amorosos de Ana e Alfredo.

O casal se conhece na noite em que Ana Kleiber se encontrava numa ponte a ponto de suicidar-se e Alfredo a impede. Os dois seguem juntos oito dias até a hora em que Ana desaparece, Alfredo a busca e quando a encontra em Alemanha a pede em casamento. Ana aceita, mas nesta mesma noite, recebe a visita do seu antigo empresário, que é assassinado devido ao ciúme de Alfredo do antigo passado desse homem com sua futura esposa. Como dissemos, esse foi o motivo de seu ingresso no movimento da juventude hitleriana. O casal volta a se reencontrar anos depois, vivem juntos até o momento em que explode a Segunda Guerra Mundial. O soldado vai à guerra e quando volta ferido Ana parece ausente e fria. Alfredo não suportando a situação, indignado acaba por estocar o ventre de Ana, tal qual em *Cargamento de sueños*, onde Frau foi assassinada por Manfred²⁰⁹, que diferentemente não morre. Ana foi levada ao hospital e ele enviado novamente ao frente, ela se recupera, mas nunca mais volta a vê-lo. Após o final da guerra, Alfredo foge para Barcelona e ali estava esperando o reencontro marcado: “Escrebí a Ana... le decía que el veintiséis de diciembre la esperaba. Que si no llegaba, consideraría que todo había terminado. Que la esperaba lleno de angustia”²¹⁰. Em *Ana Kleiber*, como na maioria de suas obras, os problemas não são resolvidos da maneira que o espectador/leitor espera, melhor

²⁰⁹ “(MAN, en silencio, ha cogido el atizador de la chimenea...)”. In: SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. Tomo I. Teatro. Madrid: Aguilar, 1967, p. 50.

²¹⁰ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. Tomo I. Teatro. Madrid: Aguilar, 1967, p. 472.

dizendo, quase todas ficam presos a uma dialética e sem resolução; e neste caso não é diferente; pois depois de vários incidentes, quando Alfredo chega ao esperado encontro marcado, horas antes, Ana falece.

Embora a peça não traga nenhuma discussão explícita sobre os aspectos políticos, sociais e bélicos que envolvem o contexto da ação histórica, é possível observar certas características que possibilitam refletir sobre a situação mundial que serve como pano de fundo para o drama romântico dos protagonistas principais. A caracterização de Alfredo Merton como um soldado das fileiras de Hitler, muito menos por ideologia que por interesses pessoais escusos, talvez seja aquela que maior significado traz à peça. O recurso é paródico e visa à qualificação do soldado médio alemão como um indivíduo desprovido de qualquer reflexão e senso crítico sobre a conduta moral de sua ação política.

Por mais que em primeiro plano tenhamos o drama pessoal de Ana e Alfredo, o contexto que os envolve é o da Segunda Guerra Mundial. Além disso, o problema coletivo fica em segundo plano, mesmo assim, não deixa de influir na trajetória pessoal das personagens. O drama coletivo acaba por contagiar diretamente ao drama individual. Parece que o drama pessoal sempre está ligado ao do coletivo e um decorre do outro. O jovem alemão anti-semita, enamorado pela espanhola, é perdoado pelo crime, mas obrigado a combater nas trincheiras e a guerra continuamente os separa. Ao não encarar a história de frente, a peça sugere que o autor não quer falar só sobre os fatos históricos, mas que principalmente, o autor se preocupa com os dramas humanos passado por estes personagens dentro da conjuntura fascista e mundial.

A situação faz com que os personagens sejam vítimas do próprio contexto, fazendo com que as relações se degradem. Há um desencontro das pessoas onde tudo

isso é fomentado pela desordem do mundo. *La mordaza* e *Ana Kleiber* trazem, em primeiro plano, conflitos de âmbito individual; são peças que retratam cada personagem dentro de contextos e núcleos específicos. Primeiramente, um cerne familiar com relações conflituosas que se implodem, depois uma crise individual, existencial muito forte, que envolve relações amorosas, somada a um certo conflito do indivíduo com o mundo, pois a personagem perambula pela humanidade.

Tanto em *Ana Kleiber* como em *La mordaza* a polarização entre o individual e o coletivo se dá de uma forma narrativa e linear de alguns “eventos” que ocorrem nas histórias de Krappo e Ana. Esses sucessos, coletivos ou individuais, trazem a marca do trágico e também metaforizam outras situações. As narrativas centradas nos personagens específicos de Ana e Krappo ressoam metaforicamente para outras coisas e podem ser lidos de outra maneira. E ler de outra maneira é passar do drama individual para o coletivo, pois dentro daquele contexto, metaforicamente, Krappo é a figura de Franco, como Ana a figura da desorientada Espanha.

Num jogo de associação livre, podemos imaginar que Ana Kleiber represente a Espanha, que está ligada a um alemão, Adolfo ou Alfredo, que por amá-la mata um judeu, e se encontram por primeira vez na França invadida. Evidentemente, há um jogo de conflito existencial com um cenário de fundo que podemos inserir algumas alusões alegóricas: a ligação de Espanha com a Alemanha, a convivência espanhola dos atos criminosos alemães; e a crise existencial da Espanha, que é uma atriz decadente e que tenta sua sorte com o teatro francês. E curiosamente, Sastre como autor está também na peça, interpretando, narrando e buscando peculiaridades da morte daquela jovem, exuberante por fora e destruída por dentro, como Espanha. Dado o perigoso contexto, o dramaturgo não se expõe literalmente, embora esteja sugerida essa outra interpretação.

Dessa maneira, *Ana Kleiber*, não se trata exatamente de “un drama de amor”, pois como se refere Sastre, em nota da edição, ele estava “obligado por las circunstancias”²¹¹ que proibiam suas obras a esperar a aceitação governamental de suas concepções sociais. Não obstante, talvez lhe intrigasse o fato de que *La mordaza* estivesse liberada e sendo representada; por isso neste drama o escritor também atua diferentemente, não encarando de frente o conflito social e político, artilosamente chamará a atenção para o fato de uma tragédia amorosa, enquanto em segundo plano, permeando o drama por suas entrelinhas, virá os relampejos da história da “relação” entre Espanha e Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial.

Por ser uma época de crise existem várias facetas que o autor se propõe a querer dar conta. Continuamente, em suas peças o dramaturgo trata de aspectos filosóficos existencialistas, de confrontos mundiais, políticos e sociais. A escrita de Sastre carrega um caráter filosófico, que pretende dar conta de momentos históricos e de esclarecê-los; a grande intenção do autor é adequar esta discussão e sugerir uma contextualização ao espectador/leitor.

²¹¹ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. Tomo I. Teatro. Madri: Aguilar, 1967, p. 415.

A REATUALIZAÇÃO DO MITO: *LA SANGRE DE DIOS*, *LA CORNADA* e *GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES*.

Em suas novas obras, Sastre parece anunciar o que irá elaborar na sua futura experimentação dramática. As três peças seguintes trazem elementos embrionários que o autor trabalhará em suas “tragedias complejas”. Tanto em *La sangre de Dios*, *La cornada* e *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* presenciaremos a reelaboração de alguns mitos; respectivamente, um mito cristão, um folclórico e um mito revolucionário.

La sangre de Dios escrita “a los ocho días de terminar *Ana Kleiber*”, de janeiro a março de 1955, é outra obra de Sastre, deste núcleo de peças, onde o autor segue persistentemente censurado e experimenta as abordagens subliminares. Se em *Muerte en el barrio*, o autor aponta a demência coletiva, é porque um mês antes de escrevê-la já havia abordado a questão da loucura individualmente em *La sangre de Dios*. Um drama homenageando a Sören Kierkegaard e seu livro *Temor y temblor*, que ao lê-lo Sastre teve a idéia de escrever este drama de fantasia religiosa²¹².

A obra trata de outra tragédia no seio familiar, a do patriarca Jacobo Parthon, que ao crer ouvir a voz de Deus, matará seu filho, que aceita o sacrifício por amor ao pai e por falta de razões para seguir vivendo. Um drama existencialista e religioso vivido por esse pai de família e professor de teologia que retoma para si o mito de Abraão.

Cenograficamente, trata-se do interior da casa dos Parthon, de fácil adaptação, a peça teve sua estreia no mês imediato ao término, em 22 de abril de 1955, no teatro Serrano de Valência, numa montagem do “Teatro de Arte”, companhia dirigida por

²¹² SASTRE, Alfonso. *Obras Completas*. Tomo I. Teatro. Madri: Aguilar, 1967, p. 479.

Alberto González Vergel e como Jacobo, o conhecido protagonista de outras peças de Sastre, o ator Adolfo Marsillach. Em relação a sua publicação, depois de algumas supressões de caráter religioso, a obra foi editada pela primeira vez por Escélicer em 1956.²¹³

De reparto simples, *La sangre de Dios* tem como personagens: Jacobo Parthon e sua mulher Laura, o filho Ben e a noiva Sofía, a criada Juana e Luis Opuls, ex-aluno do professor, que chega para visitá-lo. A obra é uma nova adaptação da história religiosa de Abraão, moldado na figura de um professor universitário de teologia, Jacobo, que mata seu filho Ben porque Deus o pediu. Levado à justiça o pai é condenado pelo assassinato, revelado como demente mental foi internado num hospital psiquiátrico. Recebendo alta depois de alguns anos, Jacobo voltará à casa, onde sua mulher Laura o infernizará pela morte do filho o resto de sua vida.

A obra consta de dois atos, o primeiro é o principal, onde se introduz a trama e se atinge o ápice com o parricídio. O espectador/leitor conhece, pela visita de Opuls, a situação daquela família: uma mãe amargurada pela morte do primeiro filho, um pai afastado da cátedra da Universidade por “extravios místicos” no ensino da Teodiceia e um filho caçula responsável pela enferma família numa “casa maldita”. O ato termina quando Ben, o caçula, se oferece a seu pai para que ele cumpra os desígnios que o Deus visitado lhe pediu: “la historia de Abraham... va a repetirse”, e Jacobo *descarga el cuchillo sobre su hijo, que rueda por los suelos*²¹⁴. O segundo ato está dividido em três quadros: primeiro o julgamento e condenação de Jacobo, depois o retorno à casa e ódio de sua mulher e por fim um quadro anacrônico e inusitado.

²¹³ SASTRE, Alfonso *Colección de teatro el mirlo blanco*, nº 3. *Alfonso Sastre. Op.cit.*, p. 133.

²¹⁴ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, p. 509.

Até este momento a peça manteve uma linha diacrônica; porém, no último quadro um *flashback* nos leva ao momento em que Jacobo está por matar o filho, só que antes de lhe aplicar o golpe fatal aparece a noiva de Ben, Sofia, que ao ser atacada no jardim pelo velho cão da casa é ajudada por Jacobo, que desta forma não mata o filho. Curiosamente, com o derradeiro terceiro quadro, o dramaturgo proporciona ao espectador/leitor um questionamento do que até então foi realidade ou sonho quando oferece duas soluções consecutivas: o pai matou de verdade seu filho, assim termina o primeiro ato; ou só foi uma alucinação, como demonstra o segundo. Ou seja, nessa nova peça, Sastre segue com suas experimentações e recursos dramáticos.

Conforme Paula Martínez, *La sangre de Dios* foi liberada sem muito esforço, porque “la crítica social referente a la España de la época es inexistente” nesta obra teatral. Discordamos da estudiosa neste caso, porque talvez, como a censura, ela não percebeu, nas entrelinhas dessa espantosa história, uma mente insana deturpando a religião em benefício próprio; o que nos leva a pensar numa provável metáfora da ligação e do pacto de Franco, com a igreja católica, que chegou a condecorá-lo, pelos serviços prestados, a cavaleiro da Suprema Ordem de Cristo. Outro dado, que não podemos deixar de interrogar, é que Sastre sempre tem um alvo, uma crítica e não poderia deixar de existir em *La sangre de Dios*. Em nosso entender, a obra carrega uma crítica à religiosidade espanhola e à igreja, principalmente à comunhão entre o Regime e a Opus Dei, a qual seu fundador, o espanhol José María Escrivá de Balaguer, foi o primeiro santo franquista; assim, essa peça foi a primeira estocada do autor na Santa Fé.

Nesta obra, em que o autor a definiu primeiramente como uma “tragedia frustrada”, existem vários impasses: O que significaria o sangue de Deus e como seria essa imagem? Por um lado, o sangue é físico e Deus é etéreo, assim, como pode

sangrar? Qual o ferimento ou corte terá passado a Deus? O título passa uma imagem bastante forte, porque Deus se vê ferido ao perceber que a sua palavra está sendo deturpada, ou servindo para desígnios que não são os seus de fato. Dessa maneira, Sastre possivelmente quer dizer que a insanidade religiosa cria monstruosidades tais, que causam um ferimento na imagem de Deus. *La sangre de Dios* é uma crítica de um ateu à religião e não contra a fé. O autor usa da imagem de um Deus que está compadecido pelo que fazem os homens com a sua palavra, daí sangra, pois é ferido em sua essência.

Em *La sangre de Dios*; escrita em homenagem a Kierkegaard e as suas reflexões sobre a fé de Abraham, que se dispôs a matar seu filho cumprindo uma ordem de Deus; Sastre metaforicamente pode estar por criticar o discurso dogmático criado pela religião e o fascismo. A peça se torna testemunha da desagregação psicológica fomentada pela religião, vivida por indivíduos em tempos de ditadura o próprio autor “estaba liquidando ya ese problema religioso y esta obra me ayudó a ello. Porque esto que yo digo *ahora* sin temblar, de que Dios si existiera sería un monstruo, [...] pero entonces eso no me atrevía a decirlo así. Lo que hice fue decirlo a través de los personajes”²¹⁵.

La cornada, escrita no final da década de 50, quase dez anos depois de *El cubo de la basura*, é outro texto em que o dramaturgo tratará das responsabilidades da sociedade e do governo espanhol. Entretanto, a obra transcorre no mítico mundo da maior festa nacional de Espanha: a tourada. Desse importante e típico festejo popular; o

²¹⁵ CAUDET, Francisco. *Op.cit.*, p. 46.

drama levanta os aspectos desumanos, culturais e sociais impregnado nesse evento de “pão e circo” da Ibéria moderna, que tem como figura central o lendário gladiador de touros, o toureiro. Sastre se adentra “en los oscuros corredores de la Fiesta”, retratando a vida de mais um profissional fadado à desgraça. Se o médico de *Muerte en el barrio* era um representante público da área de Saúde, este de *La cornada* representará a área de Esportes e Turismo; ou seja, o toureiro será a próxima vítima desse sistema social desorientado moral e eticamente, onde o homem devora o próprio homem em benefício próprio.

A peça leva como epígrafe “Lo demás era muerte y solo muerte a las cinco de la tarde”, verso do poema *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de García Lorca. Um de outros tantos artistas espanhóis que igual a Sastre documentaram as terríveis cenas sangrentas das tardes ibéricas onde lutam “la paloma y el leopardo”. A iniciativa do texto veio no final da década, entre os meses de agosto e setembro de 1959. Em seguida, há uma tentativa de levá-la aos palcos pela companhia de Fernando Granada e sob a direção de seu amigo José María Quinto, mas Sastre não aceita a montagem, alegando exagerado tradicionalismo, “casticista”, o que poderia dificultar a compreensão da mensagem da peça.

Será pelas mãos do ator Adolfo Marsillach, admirador e estreante de várias obras de Sastre, que em 14 de janeiro de 1960 *La cornada* estreia no Teatro Lara de Madri, com a direção e protagonismo de Marsillach, levada à cena pela companhia de Conrado Blanco. Segundo o dramaturgo “la calidad del trabajo fue excelente” mas “el éxito de público, poco”²¹⁶. A peça, considerada pela Censura como um drama tipicamente espanhol, é liberada para os palcos e simultaneamente para a publicação.

²¹⁶ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, p. 865.

La cornada é uma obra em que o autor trabalha, sobre outro ponto de vista, que não é o da *Fiesta* e sim, o da degradação humana daqueles profissionais, vulgos heróis desse acontecimento tradicionalmente espanhol: “quería hacer con el drama de los toros una metáfora de la explotación del hombre por el hombre”²¹⁷. *La cornada* é uma peça castiça, tratando de um tema típico e peculiar da cultura espanhola; nela Sastre apresenta o mundo obscuro da *tauromaquia*, narrando a deterioração desse mundo e do personagem envolvido na trama.

O drama é composto de um prólogo, dois atos e um epílogo. É no prólogo que o público tem a noção do trágico acidente. Trata-se de um *flash future* aonde o herói já chega inexplicavelmente morto à enfermaria. Os dois atos posteriores elucidam o caso e o epílogo retomará o vício cíclico da exploração humana, do homem pelo próprio homem. Abuso que o autor relata pela vida de José Alba, um homem de família que para atingir benefícios se arrisca como toureiro.

Marcos é um famoso empresário que pode levar jovens toureiros à fama e depois destruí-los, por isso os monopoliza e os pressiona para que escolha entre sua carreira profissional e sua vida pessoal. José Alba é a bola da vez na mão desse ganancioso empresário. O toureiro dividido e deprimido não suporta a situação, o excesso de trabalho e o medo daquela tarde chuvosa, em que tem de enfrentar seis touros em areia molhada. Tal pressão psicológica o impulsiona a uma estocada proposital no próprio abdômen antes do início da tourada. Fora de si e transtornado pelo ato, apesar de ferido e temeroso, José Alba entra na arena e é estocado, agora sim por um touro. É nesse momento que se principia a peça, quando os médicos recebem e

²¹⁷ CAUDET, Francisco. *Op.cit*, p. 54.

atendem na enfermaria o toureiro que já chegara morto, decorrente do primeiro incidente e não da leve estocada em sua perna dada pelo touro.

A dúvida de como chega a falecer o toureiro é construída desde o prólogo, quando o médico responsável pelo laudo toma conhecimento de que a morte não foi ocasionada pelo ferimento do touro pede a atenção de um Comissário. Desde aí se estabelece uma forte curiosidade policialesca do espectador/leitor em descobrir como e porquê o toureiro entrou ferido na arena.

José Alba, o toureiro, está dividido entre dois posicionamentos antagônicos: abandonar a sua esposa Gabriela acarretaria uma renúncia à sua vida pessoal, e desistir de Marcos, o empresário, causaria o fim de todo reconhecimento social e público, aniquilando-o como herói dessa comunidade. José, como representante do povo espanhol, naturalmente, não pode e não consegue eleger uma opção em detrimento da outra, as duas lhe são importantes. Ao fim, sem poder renunciar ou conciliar ambas as necessidades humanas, o toureiro é fatalmente levado à morte.

La cornada exhibe como pano de fundo a estrutura fechada da sociedade espanhola, na qual o personagem José, um cidadão, não consegue alcançar suas aspirações de ordem social e individual. José vive dividido e sem saída, até o momento em que opta, sem explicação, pelo suicídio. O toureiro não segue o caminho do sucesso, de dimensões públicas e do dinheiro fácil, de uma reputação facilitada sob corrupção e destruição moral, que está exemplificada no epílogo pelo personagem de Ricardo Platero, antigo toureiro que vive depois do esplendor a ruína; tampouco se decide pela vida civil incompleta, castrada de possibilidades futuras, que também está exemplificada pelo personagem de Pastor, o toureiro suplente de Alba, que ao ver o fim de seu mestre, prefere ficar no anonimato, insatisfeito e frustrado em sua vida reservada.

Pela nota de abertura da publicação da obra, Sastre diz: “tengo la impresión... de haber hecho el drama de una relación casi antropofágica; una relación que tiene que ver, en mi opinión, con el mito de Cronos-Saturno; alguien que devora a sus criaturas, alguien cuya supervivencia está montada sobre la destrucción de sus creaciones. Encuentro este mito, desdichadamente, vivo en la sociedad en cuyo seno nos movemos o nos debatimos”²¹⁸. O dramaturgo se inspira na mitologia grega para a montagem de uma analogia moderna, dando conta de um aspecto social monstruoso vivido durante o Regime.

Para a adaptação do mito, Sastre elege como cenário a festa nacional, sendo que o antropófago, o devorador de suas próprias criaturas será o empresário Marcos; e o devorado, o toureiro, sua cria, José Alba. A isca que o generoso voraz usa para atrair suas presas são as tentações à fama, ao êxito e à riqueza; uma grande armadilha para aquelas cobaias estagnadas de pobre ambição humana e alienadas. Dentro deste contexto, parece não existir opções para José, faltam-lhe alternativas, o homem se vê desorientado e podado. Sem o livre-arbítrio para atingir uma dignidade humana, o toureiro capaz de tourear seis toros numa só tarde, está preso socialmente e moralmente a um destino trágico.

Conforme interpreta Domingo Pérez Minik, *La cornada* é um drama que fala da falta de liberdade, vontade e compromisso, que impera na Espanha no final da década de 50. Para o estudioso, a figura representante dos espanhóis, José Alba, é um homem que perdeu sua liberdade por tê-la desvalorizada e a entregue como uma mercadoria na certeza de sucesso e riqueza: “la verdad del drama de Alfonso Sastre reside precisamente en las razones que poseen lo mismo el empresario que el matador.

²¹⁸ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, p. 866.

De cierta manera, dada la actual constitución del mundo, el capitalismo convirtió todo en objeto de compraventa, el empresario es un poder necesario y perverso, fruto de una autarquía extemporánea, pero indispensable para alcanzar una situación excepcional en un cierto estado social”²¹⁹.

O toureiro, um ser cultural quase mítico está preso a cumprir um papel, ao molde dos mitos antigos, que o mantém dentro de uma ciranda capitalista, que o prende à vida e a morte. Na peça há uma crítica de como o capitalismo age sobre o trabalhador e de como se apropria de um bem cultural. A apropriação que o capitalismo faz desse traço cultural se estabelece pelo fato de o toureiro estar preso ao seu empresário numa situação paralela de patrão e empregado, mostrando a questão precária de ascensão social pelo trabalho no regime franquista.

Denota-se que *La cornada* não é uma simples história folclórica do grande espetáculo espanhol. Por mais que tenha sido liberada pela censura, é clara a orientação do dramaturgo que tenta conduzir o olhar do público em direção ao valor simbólico, à mensagem chave da peça: “la relación entre el torero y su empresario puede ser la alegoría de la relación de la dictadura franquista con los españoles”²²⁰. Esse é o verdadeiro contexto, porque Marcos é a alegoria de Franco. O grande empresário, o falso altruísta, o devorador de suas crias, é a figura simbólica do ditador. Quando Sastre se refere ao mito de Cronos-Saturno e cita a tela antropofágica *Saturno devorando a un hijo* (1820-1823) de Goya, é evidente uma relação direta do quadro à analogia vivida em Espanha e seu voraz tirano, que “antropofagicamente” devora seu povo ao temer de ser destronado. Franco é a figura de Marcos que por sua vez representa a Saturno: deus cruel e melancólico, personificação das calamidades que açoitam o ser humano.

²¹⁹ PÉREZ MINIK, Domingo. *Se rtata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución*. In: SASTRE, Alfonso. *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre. Op.cit.*, p. 29.

²²⁰ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op.cit.*, p. 140.

Se Goya no século XIX, em suas “Pinturas Negras”, apresenta o mito de Saturno: o governador do curso do tempo, que frente ao medo de perder o poder, devora o filho; Sastre um século depois, também destaca uma analogia mítica em *La cornada*, “un mito que, desdichadamente, encuentro vivo en esta sociedad”²²¹. O quadro inspirou ao dramaturgo a exaltar o momento de horror predominante no regime; em retratar uma Espanha fascista, patrocinadora, em defesa de interesses próprios, da filosofia do “pão e circo”, configurado pelo espetáculo trágico da *Plaza de toros*, local utopicamente capaz de um dia para o outro converter meros cidadãos em heróis. Acreditamos assim que, mesmo autorizada pela censura, pois não enxergaram a alegorização da obra, *La cornada* é uma denuncia à injustiça, à degeneração e ao sofrimento do povo espanhol, nas mãos daquela figura irracional e devoradora de Franco.

Guillermo Tell tiene los ojos tristes é outra reelaboração mítica, laço que une este último grupo das tragédias puras, já em estado de transformação, às experiências com os novos elementos temporais e anacrônicos da construção da narrativa que veremos na próxima etapa das tragédias complexas. Notoriamente, a obra tratará do personagem histórico considerado um dos libertadores da revolução suíça, face ao império austríaco, no século XIV; contudo, Sastre o retirará do mundo fantástico, trazendo a lenda a um mundo real e bastante reconhecível.

O drama foi escrito no mês de novembro de 1955, a pedido de José Tamayo, diretor do “Teatro Español”, que pretendia pôr em cena uma leitura atualizada sobre o mito de Guilherme Tell, diferente da obra escrita por Schiller de 1804. Para Sastre “no

²²¹ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, p. 869.

se trataba de hacer una versión del de Schiller, sino de que un autor actual escribiera libremente sobre este mito”, o dramaturgo espanhol confessa o desejo de escrevê-la, porque as variadas interpretações da lenda do grande herói nacional suíço não enxergaram a verdadeira tragédia contida no mito: “Este *Guillermo Tell* mío – este que tiene los ojos tristes – significa, independentemente de sus numerosos y deliberados anacronismos y anacronismos, una ruptura del viejo mito. Tell deja de ser el protagonista de una proeza para convertirse en el sujeto de una tragedia. Adquiere, en este tratamiento, la grandeza de un redentor por cuyo sacrificio es posible la salvación de los otros. Es destruido para que vivan los demás. En su corazón no habrá ya nunca alegría, pero su pueblo será feliz”²²².

Conforme o texto, o drama acontece em Altdorf, capital do “Cantón de Uri”, situado na região central da Suíça, onde teve origem a lenda. A cidade e sua comunidade preenchem os quatro cenários que intercalam o foco de cena dos sete quadros da peça: a praça central, a taberna e duas casas, uma de Tell e a outra do sogro, o intelectual Walter Fürst. Em geral, os personagens reproduzem a população de uma cidade contemporânea; no quadro de abertura há uma disputa entre dois mendigos, um maneta e outro pernetá, sobre um ponto de mendigagem. Soma-se ao diálogo, um velho cantador cego cantando em forma de cordel as atrocidades cometidas pelo governador Gessler. Com o diálogo destes “cronistas”, o espectador/leitor se dá conta da situação degradada social e politicamente desse povoado, onde a população morre de medo e odeia seu tirano. É no transcorrer desse primeiro quadro que policiais do governo se aborrecem com a cantiga difamatória do cego e o fuzilam, momento em que Guillermo Tell surge enfrentando os soldados assassinos e é feito prisioneiro.

²²² SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, p. 587.

O segundo quadro acontece na taberna, e antes da chegada de Tell, que fora açoitado e depois solto da prisão, há um debate entre o representante do povo: o mendigo perneta, e o da intelectualidade: Fürst. Por mais que ambos lutem contra a tirania do governador existe uma divergência, a hipocrisia de Fürst: “lo mío... es pensar por vosotros, compañero. Lo vuestro..., actuar por mí. Yo pienso para que lo que vosotros hagáis no sea un crimen. Vosotros actuaréis para que lo que yo pienso no sea pura filosofía”²²³. O terceiro quadro é uma ampliação da reunião dos conspiradores na casa de Fürst; no quadro seguinte, voltamos à praça da cidade onde temos exposto o chapéu do governador, vigiado por guardas que exigem a reverência pública daqueles que passam. A vítima será o velho Fürst, obrigado a se ajoelhar e gritar “Viva el gobernador”, é diminuído pela polícia perante o povo. No quinto quadro, Tell recebendo a notícia do suicídio do sogro que não conseguiu suportar a humilhação, pede, sem motivos, que o filho lhe acompanhe até a praça. Ali, os guardas assassinos são surpreendidos pela flecha de Tell que atravessa o chapéu; surge Gessler e sua comitiva, dando início à famosa cena da maçã. O herói dispara, erra e mata o filho; imediatamente, acerta o governador e o povo amotinado aos gritos de “¡Mueran los tiranos!” iniciam a conflagração. No sétimo e último quadro com a revolução triunfante o povo oferece o poder a Tell que o recusa, dizendo com os olhos tristes que gostaria de ter acertado a maçã, igual ao herói da lenda, e não o filho, como nesse drama sastriano.

Em *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, Sastre atualiza e desmitifica o mito recontando-o desprovido das fantasias, Sastre faz a passagem do mito para a realidade, desconstrói o herói e o coloca sujeito ao erro: “tuve la ocurrencia, estudiando la fábula y leyendo cuidadosamente a Schiller, de que en ese momento en que Guillermo Tell hace

²²³ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op.cit.*, p. 613.

su proeza podría fallar, que podría ser el momento justamente en que el mito podía caer roto. Porque lo lógico es que no acertara, y incluso podía matar a su hijo”²²⁴. O dramaturgo percebe que naquela romântica história podia ocorrer uma tragédia rompendo com o mito *del cazador preciso, del hombre sin nervios*.

Recontando o mito, o escritor humaniza o herói dando-lhe nervos e falhas, até a que provocaria a morte do filho; retira-lhe as características mitológicas, e a história se passa na vida real, onde as coisas não acontecem de acordo com o conto, mas obedecem as leis próprias da existência sujeitas a diferentes hipóteses. Utilizando-se de um episódio histórico conhecido de antemão pelo público, Sastre cria uma expectativa quando altera a lenda. Na nova leitura sastreana da história de Guillerme Tell os fatos podem também acontecer de maneira completamente diferente, rompendo a lenda e o ilusionismo; o que segundo Walter Benjamin “essa seria a atitude básica de quem escreve para o teatro épico (...) distanciar-se dos estereótipos históricos e psicológicos”²²⁵. Na lenda, o menino poderia estar mais afastado que as 50 jardas que nada aconteceria, no entanto, na vida real, a física existe e as pessoas podem falhar e matar a um filho. Se na lenda tudo se equaciona e se resolve de maneira favorável para o herói e sua comunidade, na realidade não. Nessa hipótese da recontagem da lenda, pelo bem da população, se sacrificou uma vida, uma pessoa e uma família. Além de tudo, podíamos dizer que a abordagem de Sastre é um pouco otimista e carrega um aspecto romântico dessa vitória, pois o caminho coerente seria, todavia pior, Tell não matar o Governador e em qualquer caso a sublevação seria reprimida.

²²⁴ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 43.

²²⁵ BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico?”. *Magia e técnica, arte e política*. 4ª ed. Editora Brasiliense: São Paulo, 1993, p. 84.

É curioso que ao humanizar e transportar o mito a um contexto próximo, a peça toma características de um realismo crítico à vida cotidiana espanhola, ganhando um grande poder de sátira ao Regime, como também à oposição. Não podemos deixar de notar a polarização da discussão política proposta por Sastre, que além de retratar uma direita retrógrada e fascista; desmascara uma esquerda hipócrita, confirmada pelo peso das palavras de Fürst, o mentor intelectual dessa revolução.

Sastre satiriza principalmente o franquismo mostrando a degradação daqueles que o servem, ao representar, por exemplo, os policiais que vigiam o chapéu que deve ser reverenciado: “A mí me fastidian las guardias. Como no hace uno nada, se pone a pensar. Y a mí, en cuanto me pongo a pensar, me duele la cabeza”²²⁶. Em continuação, o personagem Tell, que na peça não passa de um simples, pacato e sonhador pai de família, é tido pelo estado, ironicamente, como: “delincuente profesional; terrorista; ha cumplido varias condenas por delitos comunes; contactos con el extranjero; al servicio de las potencias; agente perturbador; agitador al servicio de manejos inconfesables”. Ao mesmo tempo, a figura do Governador, odiado por todos habitantes, é exaltada por suas obras rodoviárias, pelo aumento do nível de vida, pela liberdade de imprensa, pelo progresso, paz e alegria daquele lugar, pois segundo o secretário orador: “¡Antes del Gobierno del almirante general Gessler, el país estaba entregado al caos, a la corrupción, a la barbarie!”²²⁷.

Sastre escreve *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* num momento em que via a massa espanhola numa situação de pouca atividade: “veíamos un proletariado bastante pasivo, como resignado”; a mensagem da peça pretendia exatamente fazer um apelo às massas dizendo: “Estas tragedias ocurren porque ustedes no asumen su papel

²²⁶ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 641.

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 645.

histórico”²²⁸, deixando a luta revolucionária no ombro de um homem comum e seu filho. Os anacronismos da peça, como o uso das metralhadoras, as constantes alusões a uma política e seus órgãos de repressão, são muito parecidos à contemporaneidade, são constantes na obra que representa a revolução de um povo sob uma tirania.

Notadamente, Sastre chama a atenção do público/leitor com esse tratamento anacrônico, para indicar uma comparação com a Espanha franquista. A peça em si conta a história de um ditador perverso que é morto e esquartejado pela população, mostrando existir um claro paralelismo com a figura do também general Franco. Visivelmente como uma sátira ao Regime, por incrível que pareça, a peça *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* não foi considerada pela censura uma obra especialmente perigosa, em relação às demais obras do autor, pois foi proibida uma única vez para a encenação em 1956, sendo logo depois autorizada e sem cortes.

A obra foi liberada aos palcos pela primeira vez em 1959, numa petição do T.P.U. (Teatro Popular Universitario), à publicação em 1962 pela editorial Escélicer; depois em 1964, para a encenação do T.E.U. (Teatro Español Universitario) de Madrid; daí em diante, a peça passa a ter várias apresentações autorizadas, menos em 1969 dada a greve e as manifestações estudantis de toda Europa que chegara à Espanha, provocando a proclamação do estado de exceção suspendendo direitos de expressão e liberdade, ao mesmo tempo em que se restabelecia a censura prévia aos meios de informação²²⁹.

Com *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* e seu recorte anacrônico do mito e da história, Sastre anuncia o que irá elaborar na sua nova experimentação dramática. Reelaborando o mito, que será o caminho para que nessa nova etapa ele mescle fantasia

²²⁸ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 44.

²²⁹ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, pp. 128-132.

e realidade; o dramaturgo constrói o herói “irrisório”, um herói humano e precário, que chama a atenção dos espectadores sobre a tragédia humana, incorporando à lenda aspectos aproximadores do cotidiano espanhol. Embora *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* seja anterior a *El cuervo*, *Asalto nocturno*, *En la red* e *La cornada*, a peça já é uma obra precursora das tragédias complexas; é o laço que une este último grupo às experiências da construção da narrativa com os novos elementos temporais e anacrônicos que veremos com a adaptação do conto de Poe na peça homônima *El cuervo*. Que irá do mais metafísico para o mais concreto, ou seja, da aparição da esposa assassinada, à morte do toureiro que se autoflagela antes de entrar na arena.

4.2.4 ENSAIO DE PASSAGEM: EL CUERVO E ASALTO NOCTURNO.

“como todo el teatro que tenía hecho en esa línea estaba prohibido, hice obras como El cuervo porque esa situación me abría la posibilidad de hacer un experimento mas descomprometido”

(Sastre, *Crónica de una marginación*, p.47).

O ano de 1956 foi movimentado para Sastre, começa com o seu primeiro processo pelo Regime, depois dos incidentes estudantis em Madrid, sob dupla acusação: publicação clandestina e reunião ilegal. Consegue liberdade condicional, pois estava casado desde dezembro último; isso o liberou de princípio, no entanto, seus ingressos são bloqueados pelo estado para pagamento da fiança de soltura. Vivendo num quarto de hotel em Madri com Eva Forest e sem perspectivas futuras, Sastre viaja à Paris como

bolsista financiado pela UNESCO. Na cidade luz nascerá seu primeiro filho e o dramaturgo fará o primeiro contato com o Partido Comunista Español²³⁰.

Foi nestas condições que Sastre escreve a finais de 1956 *El cuervo*, uma tentativa de fazer um teatro “abstracto, desocupado de contenidos caracterológicos, morales, social-políticos”; para o dramaturgo foi uma “pieza-testigo, una forma casi alucinante de protesta, como un grito en la noche”²³¹. A Censura autorizou a peça para sua estreia nos palcos do Teatro María Guerrero, sob a direção de Claudio de la Torre, sem nenhuma restrição a peça subiu aos palcos em 1957, ao mesmo tempo, é liberada sua radiodifusão; e em 1958 a obra é publicada pela revista *Primer acto*. Segundo consta, a peça não teve muito êxito na cena espanhola e pela nossa pesquisa não constam outras apresentações de *El cuervo*.

A peça é composta de dois quadros e toda a sua ação está centrada numa sala de uma casa distante do centro de uma grande cidade, é noite e neva. Seu reparto é simples: Juan, o dono da casa, Laura sua mulher, Luisa a criada e três amigos que o visitam, o casal Pedro e Inés, juntamente com Alfonso. A história trata de um grupo de amigos que se reúnem para passar a noite de ano novo na casa de Juan e Laura. Onde durante a comemoração Laura é assassinada por um louco que chama à porta e ela o atende. Juan, o marido, e seus amigos, totalmente bêbados, festejando a passagem do ano com música em alto volume, naquela algazarra, não ouvem os pedidos de socorro de Laura que morre esfaqueada. Um ano depois, sem explicações e misteriosamente, os mesmos amigos voltam à casa de Juan, e quando estão reunidos ressurgue Laura; para ela, o tempo passa mais lentamente e o fato trágico do ano anterior ainda não havia ocorrido. Quando o marido e os amigos percebem que a desgraça poderia ser evitada

²³⁰ FOREST, Eva. *Op. cit.*, p. 24.

²³¹ SASTRE, Alfonso. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 661.

com o retorno do tempo, todos se põem em acordo para deter o assassinato, mas ao final não conseguem impedi-lo. Pois a Lenore de Poe é Laura, e por mais que Juan pense em reencontrar à “bienaventurada muchacha... a quien los ángeles llaman Leonora.. ! Respondió el cuervo: ¡Nunca más!”²³².

Tanto em *El cuervo* como em *Asalto nocturno*, Sastre deixa de seguir por um esquema sucessivo dos acontecimentos, e começa a jogar com o tempo e as suas possibilidades. O dramaturgo propõe e debate nas duas obras três questões pontuais: “Espacio, tiempo y drama”, título do ensaio publicado junto com a peça na revista *Primer acto*. Nesta fase de sua dramaturgia o escritor “estudiaba estas posibilidades que ofrecía la recomposición del espacio/tiempo para hacer unas fábulas expresivas y complejas”. De modo, as peças podem começar pelo final e terminar pelo princípio: “destruir y recompor el tiempo para expresar una situación me parecía que ofrecía grandes posibilidades”²³³.

Em *El cuervo* o problema está fixado na morte de um ser querido e numa reflexão sobre se o tempo que passa, se ele passa realmente. A peça não esclarece se o passado é irreversível e irremediável; no entanto, o dramaturgo apresenta a possibilidade de um retorno no tempo, como também o nega. Diferentemente aos antigos *flashbacks*, que repetiam os momentos já ocorridos, agora quando é retomado o passado, esse se amplia e se reconstrói, passa a ser uma situação ainda não vivida, causando uma circunstância misteriosa e estranha.

Fugindo totalmente do círculo de preocupações sociais e políticas, *El cuervo* é uma peça em que o dramaturgo com problemas de ordem política e individual, sem dinheiro e sem saída, abandona o compromisso com o social, com a realidade e com a

²³² SASTRE, Alfonso. *Obras completas. Op. cit.*, p. 712.

²³³ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 47.

crítica, onde sempre fora mordaz e tenta se adaptar à situação. Podemos dizer que realmente, se trata de uma obra experimental e descomprometida de Sastre; tão fora de um contexto real, que na obra não sabemos nada desde o ponto de vista social: qual é esta pequena localidade, qual é a ocupação social de seus personagens, como ganham a vida; enfim, *El cuervo* está totalmente esvaziada de um contexto social e histórico devido à perseguição contínua da Censura sobre o escritor.

Sastre, por vias das circunstâncias, ao escrever *El cuervo* e *Asalto nocturno* dá sinais de estar ensaiando sua próxima estética teatral. Ambas dialogam entre si por formarem um grupo de obras em que mais bem parecem exercícios na escrita do dramaturgo. Nas duas obras Sastre trabalha com a noção do tempo e da morte, o dramaturgo vai do mais abstrato em *El cuervo* para o mais concreto em *Asalto nocturno*, onde passa para uma questão familiar, até chegar mais adiante em *La cornada*, como sabemos, ao problema particular do toureiro.

Dentro do conjunto das tragédias puras de Sastre *El cuervo* e *Asalto nocturno* configuram mais como obras de exercício estético. Em ambas as peças escritas, uma em seguida à outra, o autor quebra o conceito aristotélico de seu teatro e procura fazer algumas experimentações com a questão do tempo dentro da narrativa dramática, para isso, primeiramente ele se utiliza como fonte o poema de Allan Poe, *The Raven*, (*O Corvo*), de 1845. Justamente por descobrir que ao configurar um elemento sobrenatural à narrativa é possível quebrar a linha temporal, o dramaturgo procurou fazer uma experiência com a sequência do tempo nestas duas obras. Nesse sentido, este pequeno grupo indica outro momento de experimentação de mudança das feições do teatro de Sastre, pois a partir desses andamentos práticos, o dramaturgo passa novamente a

ensaiar e provar as concepções das tragédias complexas. *El cuervo* e *Asalto nocturno* são exercícios lidando com a questão do tempo, espaço e destino.

Asalto nocturno escrita entre setembro de 1958 e fevereiro de 1959 é tida para muitos estudiosos da obra sastriana como “el primer experimento verdaderamente genuino del teatro épico y se anticipa en muchos aspectos”²³⁴ os futuros dramas do escritor; e é considerada uma das obras espanholas mais relevantes do final dos 50 e início dos 60. A obra apresenta uma “história de sangue”, a luta antiga e eterna entre duas famílias mafiosas, Bosco e Graffi, que se matam entre si a causa de um problema que tiveram dois de seus patriarcas antepassados; metáfora à guerra civil espanhola, que o dramaturgo por razões óbvias adaptou-as em locais como: Nova York, Venezuela e a uma ilha do Mediterrâneo.

A peça é composta de sete quadros e de uma farta cenografia que acompanha cada quadro em suas distintas localidades. Os personagens, além de um grande número, passam por diferentes momentos de suas vidas; por exemplo, o professor Marcelo Graffi, o protagonista, é morto aos 60 anos em sua casa em Nova York na primeira cena, entretanto, reaparecerá em outras cenas com 25 e 50 anos. Desde o primeiro quadro, onde Harry Müller, um assassino profissional pago pela família Bosco, fuzila com uma pistola automática o Professor; a peça adquire a forma de uma investigação policial nos quadros seguintes, nos quais pelas informações do inquérito levado pelo Inspetor Stephen Orkin irá se reconstruindo os fatos que levaram ao assassinato de Marcelo Graffi.

²³⁴ EDWARDS, Gwynne. Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX. Editorial Gredos: Madrid, 1980, p. 337.

Graças à investigação do Inspetor, que conclui que a morte do Professor estava relacionada com outros homicídios e incidentes ocorridos há muito tempo atrás; o espectador/leitor vai observando a série dos anteriores assassinatos violentos por causa da guerra entre as famílias de gângster. O Inspetor atinge o cerne da questão quando chega à história do primeiro patriarca da família Graffi, Carlos, homem rico e poderoso, governador tirano de uma ilha no Mediterrâneo, que se aproveitava de todos, inclusive de uma jovem Bosco. O assassinato do tirano é o ponto de partida dessa história sangrenta que tem como pano de fundo toda a história da civilização do século XX.

Intercaladamente, a figura do Inspetor narra em primeira pessoa ao público as ações extraordinárias do contexto mundial:

Estamos en mil novecientos cincuenta y seis y se respira un mal ambiente. Son unos malos años, a decir verdad. Recuerden, por ejemplo, que los Rosenberg fueron ejecutados hace muy poco tiempo. Guerra de nervios y desembarco anglofrancés en Suez. Bombardean Port Said. [...] Se derrama sangre en Hungría. Y los partidos comunistas viven las consecuencias de la muerte de Stalin [...] Siguen muriendo, atrozmente, supervivientes de Hiroshima. Se ha cruzado la llamada “barrera del sonido”. Y hay aviones con los vientres hinchados de bombas nucleares que vuelan continuamente sobre el mundo. Hace tres años los hombres han subido al Everest. En el cine veamos: Brigitte Bardot, desnuda. La muerte, en accidente, del actor James Dean produce gran consternación. La medicina progresa en el campo psicosomático y continúa el ruidoso desmoronamiento de los viejos imperios. Se grita “¡Argelia libre!” Se lucha sin cuartel. Recordamos los dulces años veinte. Me faltaba la rúbrica. Elvis Priesley y Bill Haley lanzan el “rock and roll”. Les invito a escucharlo²³⁵.

²³⁵ SASTRE, Alfonso. *Obras completas. Op. cit.*, pp. 744-45.

O Inspetor na função de narrador, além de promover as passagens de cena, vai encaminhando o espectador/leitor entre as cenas para uma regressão contextual. O narrador inicia na contemporaneidade de 1956 e nos leva até os anos vinte; no quinto quadro evoca a Primeira Guerra Mundial e suas consequências: a aparição de Al Capone nos Estados Unidos, o fascismo crescente em Itália e Alemanha, culminando na figura de Hitler. No sexto quadro, somos levados pelo Inspetor ao começo do século XX, quando por fim chegamos à raiz e a solução dos assassinatos do conflito entre as famílias Graffi e Bosco, inevitavelmente acompanhada pelo panorama do início da Primeira Guerra Mundial.

Ao final da peça, em seu último discurso, narrando os últimos testes atômicos noticiados pelos jornais, transportando-nos para a atualidade, ao nível do real e do objetivo, o Inspetor finaliza sua conversa com o espectador/leitor em tom pessimista: “yo pienso con terror en el cielo, en el vuelo permanente de los aviones cargados con las bombas atómicas. ¡No, no puede ocurrir! Así lo espero. Pero no puedo expulsar de mi corazón el terror cuando pienso en la noche y en la posibilidad, todavía, de un monstruoso asalto nocturno que convierta este pequeño mundo perdido y solitario en un terrible incendio...”²³⁶.

Em *Asalto nocturno* o movimento normal da ação dramática não é de seguir enfrente e sim é ir para trás, para o passado. Essa regressão vai acompanhada de explorações e revelações numa clara finalidade do dramaturgo em estimular emocionalmente e intelectualmente o espectador/leitor. Para isso, Sastre começa a obra, na primeira cena, mediante a um ambiente real e num estado de tensão dos personagens; principalmente o do Professor, gravemente nervoso porque sua vida está em perigo;

²³⁶ *Idem, ibidem*, p. 791.

assim, o dramaturgo compromete emocionalmente o espectador/leitor à história pessoal do drama interno. Depois, no final do segundo quadro, explodindo o tempo, a interrompe e cessando a ação lógica do personagem e da história o Inspetor mudando de postura se dirige ao espectador/leitor e se apresenta, informando sobre o caso policial. Com esta ruptura temporal, de repente, se passa da época da investigação do caso a outra futura, em que a investigação já foi concluída, tal embate provoca um estranhamento e distanciamento do espectador/leitor com relação ao fato em si, levando-o a uma análise crítica e intelectual de toda conjuntura dos eventos, todavia, adicionados ao contexto mundial.

Pelas características estéticas *Asalto nocturno* pode ser considerada a obra embrionária do novo ciclo dramático de Sastre, o qual ele definirá como tragédias complexas: “yo creo que ahí fue la primera vez que intenté de forma consciente hacer un teatro narrativo que fuera una síntesis entre lo dramático y lo épico, entre lo dramático y lo narrativo”²³⁷. Inegavelmente estamos diante dessa nova estética teatral onde o dramaturgo tenta sintetizar a tragédia grega e o teatro épico de Brecht; um modelo de um drama em que o autor quis fazer “un testimonio del mundo en que vivimos”²³⁸. Segundo o estudioso Ruiz Ramón, esta peça é a primeira experiência do “teatro del futuro” que, segundo Sastre, representava o teatro ocidental contemporâneo unificado pelas três tendências, a do teatro épico, dramático e de vanguarda²³⁹.

Asalto nocturno escrita entre setembro de 1958 e fevereiro de 1959 é tida para muitos estudiosos da obra sastreana como “el primer experimento verdaderamente

²³⁷ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 51.

²³⁸ SASTRE, Alfonso. *Obras completas. Op. cit.*, p. 720.

²³⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edición. Madrid: Cátedra, 1995, p. 406.

genuino del teatro épico y se anticipa en muchos aspectos”²⁴⁰ os futuros dramas do escritor; e é considerada uma das obras espanholas mais relevantes do final dos 50 e início dos 60.

Embora a guerra entre famílias seja uma questão muito antiga na civilização, *Asalto nocturno* é uma história do século XX e das batalhas humanas, onde Sastre trabalha simultaneamente, apesar de serem incompatíveis, a forma dramática aristotélica (tempo, espaço e ação) e a forma narrativa brechtiniana (a interrupção da ação que combate sistematicamente qualquer ilusão do público). Mesmo o autor admitindo uma defasagem do conhecimento da teoria brechtiniana, *Asalto nocturno* é uma das peças mais didáticas que faz uma contemporização da Espanha e da humanidade. O dramaturgo tem uma preocupação de caráter pedagógico com a documentação História e a particulariza, metaforizando-a na história particular de umas famílias que se enfrentam belicamente. Outra novidade, é que a partir desta obra, o autor começa a nomear os quadros de suas peças, dando um sentido e tema para cada ato; como exemplo, o quadro I: “fuego en la noche”; o quadro II: “investigación criminal”, etc.

Já *El cuervo*, como o próprio autor define, é uma experiência baseada no trabalho com a noção do tempo inspirada no poema de Poe. Contudo, o mesmo mecanismo está em *Asalto nocturno* que reproduz atemporalmente a vingança hereditária entre as famílias, onde mesmo o personagem não querendo dar continuidade é o que lhe reserva o destino já estigmatizado, pois nota-se que seu filho será o próximo reprodutor da vingança entre famílias.

De certa maneira, o fado do toureiro também está traçado em *La cornada*, pois quando se fere para romper com a sequência natural do tempo e a continuidade de sua

²⁴⁰ EDWARDS, Gwynne. *Op. cit.*, p. 337.

carregada jornada de touradas exigidas por seu empresário, o dono de seu destino, acaba desastrosamente ele mesmo por cumprir seu destino. Esse elemento insólito do autoferimento, como única solução, parece-nos incabíveis, por isso nos remete a pensar que se trata de provar novas experiências pelo autor nesta obra. *Asalto nocturno* nos mostra o personagem a tentar impedir uma sequência de fatos com que ele não concorda, mas a engrenagem do mundo, o destino, o fado é mais forte que ele. Nestas duas peças, por mais que os personagens não desejem tal sina não há como evitá-las.

Como se percebe *Asalto nocturno* apresenta um novo encaminhamento estético de Sastre em direção às *tragedias complejas*, tema do próximo capítulo. Porém antes de adentrá-las, faz-se necessário uma rápida retomada da trilha dramática do autor até 1960, para que tenhamos clara a evolução estética de Sastre. Iniciamos com a fase experimental da década de 40, composta por *Uranio 235*, que falava da tensão de um conflito coletivo e do temor e da agonia, do sentimento do absurdo da existência humana naquela época; e por *Cargamento de sueños*, que contava a tensão e um conflito individual, o de Manfred, emissário da desorientação imobilizadora de toda uma geração do pós-guerra. Como foi observado, em ambas inexistiam informações sobre os aspectos econômicos, sociais ou políticos que atuavam sobre os personagens. Como explica o autor, tais obras estão desenvolvidas num posicionamento de base “simbolista, expressionista, surrealista” e têm um tratamento estético diferente das realizadas na década de 50.

No início da década de 50, Sastre se engaja ao realismo e funda o “Teatro de Agitación Social”. Desse posicionamento social e político começa a escrever suas obras de maiores formatos, as *tragedias puras*:

“el realismo sería el método de una empresa abocada a instaurar un teatro de carácter trágico en España: los postulados de la tragedia formaban parte ya entonces de una estrategia contra el optimismo oficial y el falseamiento – la ocultación, en fin, de la realidad miserable y sangrienta en que vivíamos – de la vida. Mi forma de intentarlo fue lo que después denominé “tragedias puras”, para distinguirlas de las tragedias “complejas”, con las que, ya en los años sesenta, hago tentativa de salvar el proyecto de una tragedia española”²⁴¹.

Dessa maneira, Sastre aproxima suas tragédias puras do mesmo ideário do teatro épico de Brecht – obras “resultantes da sua aderência imediata à vida”²⁴² –, quando traz a realidade da Espanha fascista aos palcos. E tal qual o alemão, Sastre não fazia do palco um espaço para a apresentação de fantasias, muito pelo contrário, tinha-o como um espaço de debate e exposição de *la realidad miserable y sangrienta en que vivíamos*. E tal envolvimento, “aderido” à realidade espanhola que borbulhava em polêmicas sociais, políticas, econômicas, sindicalistas, de direitos humanos, sócio-educativas etc... durante o Regime, inevitavelmente produziu no autor uma ansiedade que está refletida na prolixidade de sua obra.

O dramaturgo, considerando o possível poder do teatro como transformador da sociedade, desenvolve e apresenta em suas novas obras uma nova visão da Espanha da época, a qual não poderia deixar de ser cruel. As tragédias puras são peças alinhadas e

²⁴¹ FOREST, Eva. *Op. cit.*, p. 37.

²⁴² BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico?”. *Magia e técnica, arte e política. Op. cit.*, p. 80.

escritas dentro de uma realidade espanhola, que pretendem dar conta do caráter trágico da vida em Espanha. Pautadas em estratégias contra o Regime, todas as obras desse período estão preocupadas em discutir temas polêmicos e efervescentes.

Outra orientação que podemos observar nas tragédias puras é a sua dupla abordagem problematizadora, por um lado podemos diferenciá-las como de fórum coletivo: *Escuadra hacia la muerte*, *En la red*, *Tierra roja*, *Muerte en el barrio*, *La mordaza* e *Asalto nocturno*; e por outro as de fórum individual: *Prólogo patético*, *El pan de todos*, *Ana Kleiber*, *La sangre de Dios*, *Guillermo Tell*, *El cuervo* e *La cornada*. Essa divisão que ocorre nas tragédias puras já estava plantada em seu teatro experimental, ocorrendo um diálogo com a próxima fase do autor, pois *Uranio 235* carregava o questionamento coletivo do futuro da humanidade, enquanto, *Cargamento de sueños* uma consciência individual desorientada num meio degradado. E essa consciência em função da busca de valores se ajusta mutuamente às peças de âmbito social como pessoal; uma consciência que pode ser coletiva no caso de *Tierra roja*, ou individual em *Prólogo patético*. Da mesma maneira, o autor debate a consciência de valores, tanto individualmente na figura de um “herói”, como coletivamente no formato de grupos de personagens que buscam renovar os princípios éticos, morais e sociais.

4.3 AS TRAGÉDIAS COMPLEXAS (1965-1974)

...fuerón unos años terribles. No sé. Pero, hice muchas cosas durante esos años. No teatro, pero otras cosas. Son los años en que firmo el documento contra las torturas en Asturias, entro en el PC en el 63... Son años también de vida intelectual, de publicación de libros... Escribo La sangre y la Ceniza...

(Sastre, *Crónica de una marginación*, 1984, p. 63.)

Todo o processo de experimentações a que o autor se dedicou na década de 50 refletiu-se de maneira acentuada durante a década de 60 nas *Tragedias Complejas*, uma descoberta tão importante que o próprio autor afirma numa entrevista de 1974 a existência de dois períodos em sua carreira dramática: “tragedia neoaristotélica y tragedia postbrechtiniana (es la tragedia “compleja” que yo digo y, ¡ay, no puedo hacer!). A este último campo pertenece mi teatro inédito en español: *La sangre y la ceniza*”²⁴³. A tragédia complexa é o resultado de um processo prático e teórico, cuja a primeira concretização acontece plenamente com *M. S. V. o tragicomedia de La sangre y la ceniza* terminada em 1965.

Como indicam a epígrafe e a entrevista, Sastre que constantemente tinha problemas com a liberação de seus dramas pela Administração da Censura, nessa terceira etapa radicalizará, terminando até por autocensurar suas peças não as apresentando nem à estampa como tampouco aos palcos. Conforme estudos de Paula Martínez, as verdadeiras dificuldades do dramaturgo com a Censura começaram justamente neste período “con la prohibición de *La sangre y la ceniza* y el “olvido” de *El banquete*” que correspondem paralelamente “a una evolución de su teatro: la

²⁴³ PACO, Mariano de. *El teatro de Alfonso Sastre*. In: FOREST, Eva. *Op. cit.*, p. 130.

concepción de las *tragedia complejas*”; acredita-se que estes fatos expliquem o motivo pelo qual o autor se autocensurou.²⁴⁴.

Nos capítulos anteriores, vimos a perseguição contínua da Censura sobre as obras de cunho mais realista; porém, quando o autor opta pelo tratamento alegórico ou mítico para suas tragédias puras a Administração autoriza-as com mais facilidade, tais como as liberações de *La sangre de Dios*, em 1956, *El cuervo*, em 1958, *La cornada*, em 1960, e *En la red*, em 1961; *Muerte en el barrio* e *Guillermo Tell* foram encenadas em 1961 e 1962.

Dessa maneira, depois das negativas a suas novas obras, *La sangre y la ceniza* e *El banquete*, Sastre fará uma autocensura a partir de 1965 que perdura até 73. Como o franquismo se encerra em 1975, optou-se por trabalhar com apenas as tragédias complexas anteriores a autocensura do escritor. Dentre essas duas escolhemos aquela que pareceu estar mais afinada com as proposições do dramaturgo. Além disso, para reforçar nossa opção há de se dizer que uma das melhores representações dessas tragédias complexas está justamente nessa peça que foi escrita entre 1963 e 65, trata-se, pois, de *M. S. V. o La sangre y la ceniza*, peça eleita por Sastre como a pioneira das mais representativas de suas tragédias complexas.

Essa obra foi concluída em 1965, coincidentemente, o mesmo ano em que Francisco Rebello também finaliza *A visita de sua Excelência*. Contudo, não é somente o recorte temporal ou a autocensura do autor que faz com que essa peça seja escolhida para constar como objeto final de nossa exposição. Isso porque, dentre as outras *tragedias complejas* escritas por Alfonso Sastre durante o franquismo, *La sangre y la*

²⁴⁴ MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, pp. 213-14.

ceniza concentra os vários atributos estéticos que fez o autor avançar em largos passos na dramaturgia espanhola se considerarmos todo o período do governo autoritário.

Para que nos ocupemos de *La sangre y la ceniza*, convém, antes de tudo, retomar brevemente o percurso criativo do autor e tecermos alguns comentários sobre uma peça que antecedeu a esta, *Oficio de Tinieblas*. O obra escrita entre 1960 e 1962 está focada na reflexão sobre “*la dolce vita*” de fascistas de diferentes países que se refugiavam na Espanha durante o acolhimento franquista. É um espetáculo realista, restrito a um único assunto que não contém importantes renovações estéticas; exceto pelo valor ensaístico de provar um novo estilo de linguagem.

Oficio de Tinieblas retrata uma noite de farra de um grupo de jovens remanescentes de supostas famílias fascistas francesas da Argélia, ou da Cuba de Batista, pessoas que fugindo das revoluções se encontravam acomodadas e protegidas no regime franquista. Nic, um dos elementos do bando, mata uma mulher em um bar, ele e seus comparsas acusam Miguel, totalmente embriagado no momento do crime. O grupo, levando duas garotas, Ismene e Lola, continuará a diversão na casa de campo de Nic que, no intuito de livrar-se do problema policial, propõe a Miguel que fuja para o estrangeiro o mais rápido possível; Miguel, por sua vez, descobre através de Lola, que presenciara o crime, sua inocência. Miguel ao desvendar a farsa se defronta com um dos cúmplices de Nic, numa luta desigual; em meio ao duelo Miguel cai, fere a cabeça e morre.

Segundo o autor, que a considera, de certa maneira uma obra de menor valor, *Oficio de Tinieblas* ganha destaque pelo sentido experimental de uma linguagem mais

livre empregada na fala coloquial da personagem Ismene. Para Sastre, foi a peça em que começou a experimentar essa linguagem coloquial nas tragédias complexas: “ya me animo a emplear el lenguaje popular, que siempre lo había reducido a signos de carácter popular de algunas expresiones pero sin llegar a liberar el lenguaje. (...) Ese experimento que inicie en *Oficio de Tinieblas* fue un indicio de lo que luego intentaría en lo que he llamado la *tragedia compleja*”²⁴⁵.

Nesse mesmo ano de 1962, Sastre faz outro ensaio inédito, mas que não leva adiante; contrariando seu estilo e público o autor envereda pelo gênero infantil e escreve uma obra para crianças: *El circulito de tiza*, uma tentativa de apresentar às crianças a luta de classes por meio de uma peça. A pequena obra tem uma introdução e duas partes: “El circulito chino” e “Pleito de la muñeca abandonada”; a primeira é uma versão fiel da obra de Li Hsing Tao: *El círculo de tiza*, do século XIII; e a segunda é uma adaptação do *Círculo de giz caucasiano* de Brecht. Apesar de ser um modelo de teatro que não cabe a essa pesquisa, chamamos à atenção de que esta experiência data do ano em que o autor dava início às tragédias complexas; nesse sentido, é provável que Sastre tenha se influenciado esteticamente pela obra do dramaturgo alemão quando se envolveu nessa experiência.

Partir para o teatro infantil, talvez já demonstrasse os apuros e a falta de alternativas que encontrava o dramaturgo para escrever e ser representado; pai de dois filhos o seu ofício não sustentava a família e a situação de Sastre era crítica. O autor passava por dificuldades, pois suas peças autorizadas não chamavam atenção dos teatros comerciais, enquanto as restantes se encontravam sistematicamente proibidas. Nessas alturas, Sastre começa a pensar que a falta de sucesso não derivava somente da censura

²⁴⁵ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, pp. 65-66.

e que o problema poderia estar em suas obras, pois quando encenadas, ele percebia a falta de empatia do público para com as representações: “la relación con el público no se producía generalmente en términos fuertes”; foi quando o escritor refletiu e interrogou os problemas de sua dramaturgia: “mis obras debían tener por su estructura, por su lenguaje, por su seriedad, por su carácter cuaresmático y económico de elementos o por el hecho también de que pretendía ser *tragedias puras* en que los personajes eran tallados todos de un modo monolítico”²⁴⁶. E baseado nesses procedimentos, Sastre percebe que algo faltava a seus dramas, e em decorrência de uma autocrítica busca renovar-se e inicia o desenvolvimento de uma nova estética dramática, a *tragedia compleja*.

M. S. V. o LA SANGRE Y LA CENIZA

O autor influenciado pelo último ensaio do criador do *Círculo de giz caucasiano* e pela figura histórica espanhola de Miguel de Servet Villanueva, cuja biografia possui pontos de contato com a sua, decide por conceber uma nova tragédia “muy seria” e com um personagem “heróico”. De acordo com Sastre, esse herói não seria como *Galileo Galilei* de Brecht, que diante do Tribunal da Santa Inquisição, para não ser enviado à fogueira, desmente publicamente seu pensamento; diferentemente, o herói sastreano deveria ir mais além e preferir a morte a dizer uma mentira pública: “una tragedia con un personaje muy entero, muy heroico, una especie de hombre que llegaría a la muerte con una gran serenidad sería una especie de modelo científico

²⁴⁶ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 101.

incontaminado.”²⁴⁷ O herói sastreano é um revolucionário idealista e narrará sua história como Galileu, entretanto, mais humano e suscetível de perdas, Servet morre queimado e aos gritos por não negar suas verdades.

M. S. V. o *La sangre y la ceniza* relata os momentos finais da vida de Miguel Servet Villanueva (1511-1553), médico, intelectual e teólogo aragonês, um dos primeiros homens modernos da história espanhola e muito adiantado a sua época, que por causa de seus estudos e publicações clandestinas sobre a dupla circulação do sangue pelo corpo humano, do pecado original e da negação à existência da Santíssima Trindade foi repudiado tanto por católicos como por protestantes e condenado a ser queimado vivo na fogueira. Os primeiros projetos de estudo da obra tiveram início em princípios dos 60, finalizando-se em 1965; quando apresentada à censura para a publicação, dada as suas claras concepções contra o autoritarismo espanhol e a Igreja Católica, braço direito do Regime²⁴⁸, obviamente a peça foi proibida e só autorizada após a queda do regime em 1976.

A obra é um registro dos últimos dias da vida do pensador espanhol perseguido por católicos e protestantes por defender a idéia de que não fazia qualquer sentido o dogma da Trindade, motivo principal de ligação e debate teológico entre Miguel Servet e João Calvino. Por vários anos ambos os teólogos chegaram a trocar livros e correspondência discutindo seus conceitos. Servet enviou seu manuscrito do *Christianismi Restitutio* e recebeu o *Institute Religionis Chistianae*, que após lê-lo escreve comentários críticos às margens do texto e o devolve a Calvino; este se mantém em silêncio, não contesta e muito menos devolve o manuscrito de Servet. Depois, a

²⁴⁷ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 101.

²⁴⁸ Há de se considerar o peso da Opus Dei dentro do governo espanhol que contava com muitos postos importantes: Ministro da Presidência, do Interior, da Educação, da Indústria, do Comércio, das Finanças e do Trabalho, Embaixadores etc. In: MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. *Op. cit.*, p. 207.

Inquisição francesa recebe misteriosamente documentos que comprometiam a Servet, entre eles, as cartas escritas a Calvino. Ouvido pelos inquisidores Servet é preso, mas consegue fugir para Genebra pensando que entre os protestantes estaria a salvo.

A adaptação histórica de Sastre é composta de um prólogo e um epílogo, mais dezessete quadros divididos em três partes. A primeira se alonga na apresentação do herói que busca refúgio como mero revisor literário numa casa editorial de Lyon, onde aos poucos irá demonstrando suas habilidades intelectuais e médicas. A segunda encena a fuga de Servet da Inquisição vienense e seu confronto com Calvino; e na última parte acompanhamos o herói preso em Genebra até sua morte.

Dada a dimensão da história o conjunto de personagens é bastante diversificado e amplo, dentre outros podemos destacar intelectuais, soldados nazistas, servidores, policiais, doentes, profissionais liberais, populares, executores, membros do Santo Ofício, do alto clero da Igreja Católica e Protestante. Com isso, o autor teve o intuito de provocar uma reflexão sobre o presente, levando o espectador/leitor a uma história passada no século XVI; nesse sentido, Sastre constrói uma obra repleta de signos no intuito de relacionar os fatos de uma Espanha franquista e repressora ao sofrimento de Servet, um intelectual, herói da liberdade, que morre na fogueira pelas mãos de um Reformista, por defender princípios contrários a uma doutrina imposta.

A configuração da estrutura da obra, cuidadosamente preparada pelo autor, é nomeada significativamente desde o prólogo ao epílogo. Um recurso ensaiado em *Asalto nocturno* em que didaticamente se esclarece ao encenador ou ao leitor sobre o cerne da ação de cada quadro. Assim, o título do prólogo: “En el que algunas gentes de uniforme, sin muchas explicaciones, destruyen una estatua” resume o esperado: uma cena com soldados nazistas vandalizando uma praça pública ao som de hinos nazistas;

dessa maneira, a própria “tabla de cuadros” estabelece o percurso do herói até a fogueira.

O enredo começa a ser contado após a publicação clandestina do perturbador estudo *Christianismi Restitutio*; por isso, Servet chega a Lyon anonimamente pedindo abrigo a um editor, e só quando esse adoece é revelada a habilidade e experiência médica do herói. Tempos depois, frequentando uma reunião Batista é preso como revolucionário por *soldados*; ajudado pelo agradecido editor, Servet foge da cidade rumo a uma Viena que está arrasada pela peste bubônica. Ali, o médico estuda as causas sanitárias da epidemia e presta grande auxílio humanitário; reconhecido como renomado doutor acaba se fixando na cidade quando é descoberto, detido e processado por heresias pelo Tribunal do Santo Ofício. Socorrido dos calabouços da Inquisição por um de seus discípulos, Servet logra nova fuga e segue rumo à Itália; enquanto isso, em praça pública, num Auto de Fé, queima-se um boneco do herói representando a sentença dada à revelia, fechando a primeira parte da peça.

O segundo momento relata uma fuga desastrada do herói, porque a caminho do exílio italiano faz a opção de sair por Genebra de barco e mesmo perseguido por *agentes* vai imprudentemente ao culto de Juan Calvino; interrompendo e contrariando os conceitos da doutrina do reformista em pleno sermão, Servet é preso e levado à *delegacia*; onde o *delegado* lhe comunica que por seus delitos continuados de heresia estava condenado ao “más severo castigo, a ser posible sin efusión de sangre y con el ceremonial conveniente”²⁴⁹.

É com o interrogatório de Servet frente ao Bispo, conselheiros, magistrados e o próprio Calvino que começa a terceira e última parte da peça. Inquirido pelo

²⁴⁹ SASTRE, Alfonso. *M.S.V. o tragicomédia de La sangre y la ceniza*. 3ª ed. Hiru: Hondarribia, 2006, p. 174.

Reformista nos calabouços da Inquisição, Servet não se retrata, pelo contrário reafirma seus pensamentos e convicções; o prisioneiro debocha e ridiculariza a Calvino aconselhando-lhe a ler sua edição da Bíblia Latina de Pagnini, questiona a virgindade da mãe de Cristo, insulta a Igreja, seus ministros e tece comentários sobre o dogma da Trindade: “me espantan los monstruos, como el cerebro de las tres cabezas, Dios tripartido, mente escindida, loca divinidad esquizofrénica, Dios contra Dios”²⁵⁰. Na terceira reunião do Conselho do Santo Ofício, com a chegada das petições de todas as demais Igrejas da Suíça exigindo que o “monstruo español”, a “serpiente irritada” seja diligentemente cuidada para que “el contagio de este veneno no se extienda”; é ditada a sentença de Miguel Servet Villanueva.

O herói é condenado “a ser sujeto a un poste y quemado todo vivo con tu obra, tanto escrita de tu mano como impresa, hasta que tu cuerpo sea reducido a cenizas, y así terminarás tus días, para dar ejemplo a los demás que tales cosas quieran cometer.”²⁵¹. Em seus momentos agonizantes antes do auto, Servet suplica ao ministro da Reforma, Guillermo Farel, para que lhe cortem a cabeça antes de ser queimado; o pedido lhe é negado, pois não é o que indicava a sentença. Como último desejo Servet pede um encontro pessoal com Calvino, onde serenamente o absolve e pede que o líder religioso reze. Aos gritos de *asesino* e *comunista*, populares e curiosos acompanham o cortejo como no calvário de Jesus Cristo. Sem retratar-se o herói é amarrado ao poste, acende-se a tocha, no entanto, o vento e a lenha molhada prejudicam o ardor da fogueira; aterrorizado Miguel grita: “¡Cabrones! ¡Cabrones! ¿Con todo lo que me habéis robado y no habéis tenido para la leña? ¡Socorro! ¡Socorro! (Voz por *los altavoces*). Voz –

²⁵⁰ SASTRE, Alfonso. *M.S.V. o tragicomédia de La sangre y la ceniza*. Op. cit., p. 200.

²⁵¹ *Idem, ibidem*, pp. 230-31.

¡Corten! ¡Corten! ¡Ya es suficiente! ¡Corten! ¡Retirensen todos los actores de escena! Vamos al epílogo.”²⁵²

O epílogo apresenta o monólogo de um contemporâneo a Servet, um outro intelectual e teólogo também perseguido, Sebastián Castellón (1515-1563), que num discurso em primeira pessoa elucida ao espectador/leitor o desencadeamento dos fatos após a morte daquele homem executado por seus princípios de fé: “yo no lo conocí; pero sí participé modestamente en esta historia después de muerto el español”. Castellón diz que foram tempos de “mordaza, el silencio... sólo turbado por un pequeño grupo de escritores y artistas que firmamos un manifiesto”. O teólogo contando sobre a repressão e a perseguição sofrida no século XVI que o obrigaram a exilar-se o resto de sua vida, termina o espetáculo promovendo a passagem do espectador/leitor à realidade, conscientizando-o do papel crítico que lhe pertence no mundo que encontrará ao sair do teatro.

Y llegamos al fin; que en el teatro es, además de final, principio de otro asunto. La más pequeña cosa que los nazis, Gott mit uns, destruyeron, fue una estatua, como se vio al principio, para guardar el orden público. Nosotros deterioramos otra, la imagen laica de San Miguel Servet, quizás para alterarlo. Dejemos las cosas en su sitio, no como estaban. Este es el oficio del Teatro, dice el Autor de la Comedia.²⁵³

O epílogo termina com o palco abandonado, contendo apenas o pedestal, o mesmo que serviu como picadeiro da execução e que no prólogo continha a estátua de Miguel Sevet. Com o palco nu, o pedestal vazio se torna símbolo de que o lugar de um herói permanece desocupado, ou seja, não há lugar para a imagem de um ídolo de

²⁵² SASTRE, Alfonso. *M.S.V. o tragicomédia de La sangre y la ceniza*. Op. cit., p. 246.

²⁵³ *Idem, ibidem*, p. 248.

espírito livre no século XVI, tampouco na Espanha do regime franquista. Sastre com o uso dos anacronismos faz com que o espectador/leitor simultaneamente esteja relacionando o passado europeu à realidade espanhola; intencionalmente utiliza dessa obra histórica para criar e manifestar seu alerta sobre o período autoritarista.

A oposição à Igreja e ao Regime está por toda a obra, além do autor fazer referência a atos, ideologias e organizações contrárias ao estado e a igreja, ridiculariza, expõe e insulta-os: “Nada podría disgustarme tanto como que alguien me tomara por confidente, soplón, agente de policía o miembro de la Santa Inquisición que Dios confunda – no hago oficios de chivato que son, a mi modo de ver, propios de hijos de puta.”²⁵⁴. Em outro fragmento Sastre utiliza do humor para ridicularizar os organismos do Regime, pois a Falange de Franco passa ser a “Falange del Amor”, a guarda-civil passa a “Ejército contra Juego, Baile y Corrupción”, “Amantes de Cristo” etc.²⁵⁵

Os procedimentos de atualização da história vão além da linguagem livre e coloquial que observamos nas falas dos personagens; o discurso de Sastre é diretamente posicionado contra as normas das instituições religiosas e políticas impostas pelo Regime, acusando-os de torturas e atrocidades:

“la Policía Política y las Brigadas religiosas (...) rastrean sin cesar la existencia de hermanos nuestros, que son sometidos en los Sótanos de la Organización Provincial de Seguridad a bárbaras e inhumanas torturas (...) no fueron peor los fusilamientos en masa sino los detalles macabros, la tortura eléctrica, la caza del hombre como festejo, y las mil maravillas del terror blanco”²⁵⁶.

²⁵⁴ SASTRE, Alfonso. *M.S.V. o tragicomédia de La sangre y la ceniza*. Op. cit., p. 38.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 158.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, pp. 55 e 57.

O autor aponta uma população temerosa e acuada pela repressão, uma sociedade que vive em pânico, onde a desconfiança é total: “Usted no sabe nada. Aquí en provincias las paredes tienen orejas y micrófonos. Todo es agitación, persecuciones. Arden brujas que nunca jamás lo fueron.”²⁵⁷

Sastre demonstra apuro fidedigno no uso de personagens, discursos e sermões, evidenciando a grande pesquisa e documentação histórica realizada para a elaboração da obra. Em *La sangre y la ceniza* o dramaturgo se propõe a construir cenicamente a vida de Servet, assim como a sociedade em que vivia o teólogo, procurando com esse movimento tratar ao mesmo tempo da contemporaneidade de uma Espanha sobre o regime de exceção. Sastre procura na sua narrativa recuperar o passado/presente espanhol para que de alguma forma essa recuperação conduza o homem comum ibérico à plena consciência de seu papel presente/passado da nação. Sastre se coloca no lugar daquele cronista de Walter Benjamin, que “narra os acontecimentos, sem distinguir entre grandes e pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”²⁵⁸

O autor trabalha com o anacronismo como elemento constitutivo da narrativa da história de vida de Servet; essas manipulações anacrônicas interrompem sistematicamente o plano histórico, procedimento que ao se distanciar do passado se aproxima e se identifica ao presente, produzindo o reconhecimento do material histórico, pois o passado só se deixa fixar, “como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”²⁵⁹; por isso Sastre lança mão de uma série de anacronismos relampejantes além dos históricos, linguísticos, ideológicos, visuais e auditivos como *hino nazista, microfones, alto-falantes, policiais, tortura*

²⁵⁷ SASTRE, Alfonso. *M.S.V. o tragicomédia de La sangre y la ceniza*. Op. cit., p. 39.

²⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. *Magia e técnica, arte e política*. Op. cit., p. 223.

²⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 234.

elétrica, fuzilamento em massa etc., além dos personagens naturalmente estilizados na modernidade. Com a técnica do anacronismo e o estranhamento dessa contraposição Sastre pretende provocar no espectador/leitor um posicionamento crítico sobre o tempo de Servet e o seu próprio tempo; ou seja, com *La sangre y la ceniza* o dramaturgo trabalha com uma história do passado apresentando um perigo que ameaça o presente.

Há de se perceber, no desenvolver da pesquisa, que à medida que o teatro de Sastre muda, ocorre também uma evolução em sua teoria dramática; nesse sentido, simultaneamente ao criar *M. S. V. o La sangre y la ceniza*, o autor inicia a construção teórica de sua nova estética. Em *La revolución y la crítica de la cultura* escrito, de 1964 a 1969, o dramaturgo desenvolveu detalhadamente em alguns de seus parágrafos a formulação conceitual da estética sobre sua tragédia moderna, a *tragedia compleja*. Dentro de sua formulação estética o escritor ao avaliar a postura ante-aristotélica de Brecht compôs a tragédia pura, com a intenção de disseminar a consciência da degradação social espanhola. Entretanto, nesse novo momento, o escritor acredita que a negação brechtiana da teoria aristotélica era pouco lógica, pois acabava por destruir demasiados elementos da tradição dramática. Dessa maneira, Sastre pensa em dar continuidade ao processo lógico do pensamento estético teatral, o que exige uma nova negativa a Brecht, “hacer una negación de la negación brechtiniana del aristotelismo”²⁶⁰, daí vem a denominação das tragédias complexas como pós-brechtianas.

Sastre através de sua formulação estética desenvolvida plenamente em *M. S. V. o La sangre y la ceniza* pretendeu dar sequência às ideias de Brecht. O escritor disse ter percebido que na radical oposição a Aristóteles, Brecht negou por completo a tragédia,

²⁶⁰ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 73.

portanto o passo seguinte seria a recuperação da tragédia, não mais a aristotélica, porém a Brechtiana: “El camino está en la negación dialéctica de la negación brechtiniana”²⁶¹. Partindo do princípio que foi a falta de consciência da degradação social que o conduziu à tragédia pura, Sastre agora sugere uma tragédia desenvolvida a partir da correta consciência da degradação social, ou seja, a partir da negação da teoria brechtiana sobre os princípios de Aristóteles, que mantinham o elemento trágico em um estado “ideal” de pureza. Ao contrário desse ideal o herói de Sastre será o herói “irrisório”, como já havia sido inicialmente delineado na figura de Guilherme Tell.

Contudo, o herói trágico perdedor e humano de Sastre não se dissolverá na tragédia como em Brecht, pois é protegido por sua complexidade: “La tragedia será así el núcleo real de una historia aparentemente no trágica. (Es decir, el tema trágico se presentaría como irrisorio para revelarla de acuerdo con el medio, en el que la tragedia se produce y al que se comunica)”²⁶².

Sastre afirma que a diferença de sua tragédia complexa reside na imediata e direta percepção do público sobre o núcleo dramático da obra, ou seja, o herói. Esta rápida assimilação supera a tragédia brechtiana onde as revelações não acontecem caso não haja um trabalho intelectual; como também se distingue da tragédia de Valle Inclán, que conduz o elemento *trágico-resistente*, ao *esperpento*²⁶³, dissolvendo e degradando o

²⁶¹ CAUDET, Francisco. *Op. cit.*, p. 73.

²⁶² SASTRE, Alfonso. *La revolucion y la crítica*. 2ª ed. Barcelona: Grijalbo, 1971, p. 104.

²⁶³ O termo “esperpento” de Valle Inclán foi usado pelo autor para designar seu novo gênero dramático e seu novo ponto de vista estético, ao mesmo tempo em que expressa uma determinada visão do mundo e da realidade contemporânea espanhola. Podemos considerar que o *esperpento* não é apenas uma invenção dramática, melhor, uma perspectiva artística com argumento próprio: a deformação grotesca e sistemática da realidade. O termo faz referência a uma certa tendência de arte verbal que nos levará a uma grande variedade de efeitos: cômicos e patéticos, aterrorizadores e trágicos, monstruosos e absurdos; relacionados com uma perspectiva estética, onde as bases dos efeitos grotescos são o distanciamento artístico e a alienação. Ou seja, o criador deve ser um estrangeiro sem compromisso algum, como um manipulador de marionetes, exemplo do artista distanciado, que vê a realidade de uma maneira objetiva convertendo-se num desinteressado ou estranho, pois o distanciamento segundo Valle foi o que “llevó a dar um cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el

herói, o que para Sastre era um fator que de certo modo menosprezava a tragédia. O dramaturgo postula que não abandonou elementos clássicos da tragédia, apenas os ampliou e transcendeu a Aristóteles, Valle Inclán e Brecht quando provoca a “catarsis-que-es-ya-toma-de-conciencia”, que é essencialmente a “operación en la cual se produce articuladamente, dialécticamente, el doble movimiento distanciación (intencional = toma de conciencia) – reconocimiento (identificación = momento catártico)”²⁶⁴

Chegar às tragédias complexas foi uma pura evolução, a nova poética dramática de Sastre foi uma consequência lógica de seu processo estético e político. Chamou-as de complexas por levarem um conjunto de novas complicações derivadas dos estudos aristotélicos, brechtianos e esperpénticos, em que as sobrepõe a outro patamar dramático acondicionado-as, ao mesmo tempo, os três conceitos estéticos, buscando ir além de seus mestres e renovar estética e socialmente a tragédia espanhola.

Depois do fracasso do G.T.R. Sastre se dirige às tragédias complexas justamente porque trabalham com os anacronismos e o distanciamento; quebra com a linha do tempo, desconstrói para reconstruir, refazendo o mito laico de Servet. O dramaturgo não é realista, não é simbólico, busca não repetir o ciclo estético e nunca deixa de trabalhar com as ideias, é filosófico e didático. Sastre se mostra um dramaturgo exercendo plenamente seu domínio sobre a arte teatral, pois já passara por outras estéticas: pela simbólica, pela aristotélica e brechtiana. Agora quase como procurando acertar o passo de sua obra com a modernidade, em 1965, depois de 20 anos de profissionalismo dramático, amadurecido, Sastre inova tentando acertar o passo do

nombre de *esperpento*”In: VAÑÓ IVORRA, Fermín Filho. *O teatro trans-ibérico: Raul Brandão e Valle-Inclán*. Tese de Mestrado. São Paulo: USP, 2006, pp. 152-154.

²⁶⁴ SASTRE, Alfonso. *La revolucion y la crítica*. *Op. cit.*, p. 104.

teatro espanhol com as tendências europeias mais avançadas sem esquecer os problemas sociais.

Sastre quando trabalha com a estética realista é continuamente censurado; pelo contrário, ao escrever através de metáforas o autor consegue autorização. O dramaturgo é obrigado a falar da realidade de outra forma que não fosse esteticamente realista. Sastre, num primeiro momento, trabalhou a realidade de modo simbólico e depois quando quis apresentá-la de maneira mais realista, acabou por ser censurado. Sabendo que sua obra fora vetada o escritor procura alterar o formato estético, iniciando um tratamento mais poético ou metafórico, como foram por exemplo, *Ana Kleiber* e *La Mordaza*, metáforas da problematização da realidade espanhola.

O essencial em Sastre é a discussão do homem em diferentes conflitos e contextos, pois o dramaturgo propõe progressivamente a discussão da condição humana. Sastre apoia uma revolução permanente da sociedade que atinja a todos espanhóis, uma reação que se aproxima da alternativa encontrada por Camus contra o simplismo, a atitude permanente de revolta do indivíduo que deve ser concretizada a todo instante, revendo seus posicionamentos, pois a estagnação leva a uma involução²⁶⁵. A postura de Sastre frente ao mundo é de um humanista preocupado com a doença do homem moderno e que procura suas respostas frente às crises morais, éticas, sociais e políticas da sociedade.

²⁶⁵ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 6ª ed. Record: São Paulo. 2008, p. 89-91.

CONCLUSÃO

Ao estudar a evolução das formas das representações dramáticas do moderno teatro ibérico sob os regimes fascistas, tendo como referências o fim da segunda grande guerra e o aparecimento de dois nomes relevantes para a arte teatral dos países da Península, Francisco Rebello e Alfonso Sastre, foi possível observar muitos pontos comuns entre os dois autores contemporâneos, de países vizinhos, que passavam pela experiência similar de viver sob ditaduras de forte tendência fascista e cujas obras partiram do mesmo princípio ideológico de combate e resistência às ditaduras. No entanto, as semelhanças terminam nesses aspectos mais genéricos, porque no apanhado das obras se constata que as formas e as maneiras de composição das peças de cada um dos artistas foram muito distintas, estabelecendo percursos bastante diversos que são observáveis sem dificuldade pelo espectador/leitor.

No caso de Rebello, o escritor fez, na maior parte das vezes, um teatro mais convencional; entretanto seu início se deu através dos elementos anárquicos vindos de um teatro que depois seria chamado *do absurdo*. Foi a maneira de mostrar uma preocupação maior em romper com o marasmo teatral, primeiramente em seu aspecto formal. Utilizando-se do humor e da paródia em *A invenção do guarda-chuva*, Rebello ridicularizou os moldes da linguagem e dos padrões culturais lusitanos e europeus, como também parodiou o automatismo das ações e relações humanas numa sociedade industrial e moderna onde tudo está predeterminado e tendendo à sistematização.

Infelizmente, na forma Rebello não continuou na mesma evolução que a sua primeira peça indicava, talvez por falta de experiência, por não perceber o quanto sua linguagem era uma evolução no cenário lusitano, ou influenciado por outras teorias, o

certo é que o autor se rende a fazer obras mais dentro de um formato tradicional. As peças deveriam, de acordo com sua teoria, pôr em prática um questionamento sobre as contradições sociais e humanas; contudo, uma teoria ousada que na prática se enfraquecia.

Aos poucos Rebello foi se adequando aos princípios tradicionais que regem o teatro português; tanto isso é verdade que é possível se ver a influência de Gil Vicente na estrutura de *O dia seguinte*. Uma peça que, embora utilize recursos formais interessantes, como o cenário simples e sóbrio, *flashbacks* e *flash futures*, jogos de luzes e um diálogo que imprime ritmo à história, acaba por expor a verdade de que seu teor estético não funciona. A obra é um exemplo de ajustamento do dramaturgo às outras formas de teatro não tão inovadoras quanto as obras anteriores. Julgamos que o autor buscava cumprir a necessidade ideológica de levar um teatro legível ao seu espectador/leitor, considerando que o atraso cultural e artístico vivido por Portugal, de certa maneira, se expressava na opção dessa estética conservadora usada por Rebello.

Não obstante, *Alguém terá de morrer* é uma peça de destaque na fatura de Rebello que indicava a sua busca constante pela renovação estética; foi a estreia do autor como “dramaturgo profissional”, a primeira obra dividida em atos, de grande sucesso de público e a que deu origem ao núcleo burguês dentro do conjunto de obras do autor. Somaram-se a este grupo de configuração burguesa *É urgente o amor*, *Os pássaros de asas cortadas* e *Condenados à vida*. Essas obras sintetizam uma sequência de recursos já ultrapassados e sem força estética e temática nas obras do autor, que acabou por não optar por uma abordagem mais revolucionária e se manteve reservado muito provavelmente devido à sua própria origem classista. Rebello só conseguiu adequar o seu protesto a uma estética que lhe combinava quando retornou à linguagem

metafórica, abandonada por vários anos em troca de uma de cunho mais realista, e elege a figura da alegoria com expressão artística.

Sastre também se manteve numa forma tradicionalista aos moldes do realismo-social soviético; mas no nível das ideias ele é contundente; escolhe situações extremas de forte apelo trágico para representar o ser humano e suas contradições, como o dilaceramento de um homem entre a ideologia e a execução de sua mãe em *El pan de todos*, como a aprovação da própria morte em sacrifício por amor ao pai, em *La sangre de Dios*, como a degradação do toureiro dividido entre a renúncia pessoal e o reconhecimento social em *La cornada*, ou como o sentimento de um herói que provoca a morte do próprio filho em benefício do coletivo em *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*.

Sastre acentua a crise do ser humano porque suas idéias são de impasses, contradições e questionamento profundo; suas personagens vivem situações limites. Nesse aspecto Sastre é um autor trágico, pois seus personagens sempre sentem na pele suas ações. Diferentemente, os personagens de Rebello em sua maioria estão sempre muito bem confortáveis em sua esfera burguesa, enquanto os personagens secundários sofrem as atrocidades da vida, suicidam-se ou são atropelados e não são situados no centro da peça; quase como uma questão de consciência culpada do autor por viver bem numa sociedade injusta. Em Sastre, nenhum personagem é totalmente bom e correto, tanto a prostituta quanto o capitalista podem ser maus; enquanto em Rebello a prostituta assumirá o papel da bondosa e o capitalista do maldoso, o que revela em muitas vezes o comportamento maniqueísta da sensibilidade do autor

Rebello foi refém do próprio estado de exceção e limitou-se artisticamente, não falou nenhuma palavra em seus dramas sobre questões caras a Portugal. Há uma grande

ausência do povo nas peças, e quando a gente comum entra em cena suas referências são de empregados e desempregados tratados de forma paternalista. Esse povo não vislumbra nenhuma saída a não ser pelo esclarecimento de algumas pessoas amarguradas da classe dominante. O povo some em suas obras, são criados, prostitutas, desempregados e operários. O trabalhador comum não aparece e não podemos conhecer o homem comum português através das peças. No drama de Rebello se conhece um pouco do comportamento da classe dominante e o povo fala através da voz da classe média que se revolta.

Rebello consegue dar representação de alguns pontos de vista ou nuances da sociedade portuguesa naquele regime de exceção. O autor procurou representações simbólicas porque não pode dizer diretamente e estabeleceu novos padrões de linguagem, diferentemente a Sastre que foi mais explícito, realista e, em alguns momentos, repetitivo em sua forma.

Quanto à produção de suas obras, ambos passaram pela mesma crise, pois se Sastre começou com um teatro experimental, passou para as tragédias puras e terminou com as complexas; Rebello iniciou com uma peça anárquica, depois foi para peças de sabor vicentino, em seguida para peças de núcleo burguês tradicionalista e posteriormente para a linguagem alegórica; ou seja, em ambos os casos ocorreram muitas mudanças formais.

Quando Rebello abandona o símbolo e parte para a linguagem alegórica sua obra torna-se mais crítica e prazerosa a sua leitura. A estrutura alegórica de *A visita de sua Excelência* facilita o entendimento, o discurso comove mais ao espectador e o riso como elemento acionador da crítica da sociedade funciona muito mais que o dramalhão, pois o riso destrói a ideologia do regime da mesma maneira que a imagem do cenário em

ruínas destrói a idéia de um país promissor. Além do que, como disse Walter Benjamin, a alegoria e não o símbolo é a melhor forma de representarmos uma situação de exceção nos dias de hoje, dado o fato que vivemos em uma sociedade moderna em que os símbolos se implodem de instante a instante imprimindo a marca da ruína tão cara à modernidade.

Mesmo que as formas utilizadas por Sastre apareçam desgastadas por um discurso de resistência que hoje parece datado, elas são muito importantes e fundamentais na evolução política, teatral e artística da Espanha devido ao atraso cultural que os países ibéricos vinham experimentando nos últimos séculos. Por mais que o dramaturgo se aproprie de um formato tradicional, muito próximo ao conceito de arte realista-socialista, ele se diferencia porque sua visão dialética sobre a natureza humana é levada ao máximo e acaba por ir contra qualquer tirania, criticando acintosamente tanto a política da direita quanto da esquerda. Sastre só teria contato com a obra de Brecht posteriormente a este teatro.

Ainda jovem, Sastre começou a fazer um teatro que obviamente não trazia nada de novo esteticamente, mas que trazia um vigor excepcional no plano ideológico. Com o passar do tempo, com a abertura política e o amadurecimento do escritor ele conheceu novas teorias e passou por períodos de profunda reflexão sobre a forma teatral; no entanto, dada a sua prolixidade, ele escreveu muitas peças no molde mais tradicional, sem que isso signifique má produção ou ausência de novidades cênicas. É o caso do drama circular *Ana Kleiber*, composto por diversos cenários, *flashbacks*, meta-teatro, um “triálogo” e onde o próprio Sastre participa da peça como escritor e narrador dos fatos.

Depois de uma profunda reflexão e experimentações com a forma, como em *El cuervo*, onde estudou as possibilidades que ofereciam a recomposição do tempo e do espaço na obra, e também em *Guillermo Tell*, uma de suas reelaborações míticas mais interessantes, em que trouxe novos elementos espaciais e anacrônicos na construção da narrativa. Nesse instante, Sastre veio com uma nova postura, o que ele chamou de *tragédias complexas*; o presente trabalho não chegou a contemplar a totalidade da leitura dessas peças complexas, no entanto, a peça *M. S. V. o La sangre y la ceniza*, considerada pelo próprio autor a obra de melhor acabamento estético dessa fase, mereceu nossa atenção.

Em sua nova concepção de tragédia moderna, Sastre trabalhou intensamente com o anacronismo como elemento essencial da narrativa da história de Miguel Servet Villanueva, e desse procedimento conseguiu produzir o efeito de reconhecimento do material histórico por parte do espectador/leitor contemporâneo, e com tal estranhamento provocar um posicionamento crítico sobre o tempo passado e o tempo presente. Miguel Servet é uma citação da própria carreira de Sastre, intelectual e homem moderno que também criticou tanto a esquerda como a direita, e que por causa de suas obras, estudos e publicações foi repudiado e censurado. Curioso é que quando Sastre se viu censurado, impedido de discutir e apresentar a realidade em suas obras, o autor abandonou o combate corpo a corpo com o regime e se apoderou de formas estéticas específicas para tratar os conflitos de maneira não realista, obtendo trabalhos muito interessantes como é o caso de *El cuervo*, de Ana Kleiber e de *Guillermo Tell* até *La sangre y la ceniza*.

M. S. V. o La sangre y la ceniza e *A visita de sua Excelência* representam o grande salto para ambos dramaturgos, momento em que Sastre e Rebello aliam idéias e

formas, discussão ideológica e evolução estética, unem conteúdo e forma; são peças que coroam os esforços dos dois autores. Para Rebello *A visita de sua Excelência* é a conclusão da evolução teatral e o coroamento de um desenvolvimento, para Sastre *M. S. V. o La sangre y la ceniza* é uma conclusão de sua evolução, além do princípio de um novo ciclo (não enfocado pelo presente trabalho). Ambas obras conseguem concentrar toda a evolução dramática de Rebello e Sastre por isso foram eleitas para encerrar este estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 1995.
- BALESTRINO, Graciela. *La escritura desatada: el teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia: Hiru, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRANDÃO, Raul. *Memórias*, Vol. I. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- _____. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudos histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.
- CAUDET, Francisco. *Crónica de una marginación*. Madrid: Ed. de La Torre, 1984.
- DE PACO, Mariano. *Introducción*. In: *La taberna fantástica – Tragédia fantástica de la gitana Celestina*. Madrid: Ed. Cátedra, 1990.
- DOMÉNECH, Ricardo. *Tres obras de un autor revolucionario*. In: *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre*. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969.
- _____. *Entrevista con Alfonso Sastre*. In: *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre*. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969.
- DUARTE SANTOS, Luisa. *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello*. Coord. do Catálogo. Vila Franca de Xira: Museo do neo-realismo, 2010.
- EDWARDS, Gwynne. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

- ESCUADERO, José María García. *Tiempo*. In: *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3*. Alfonso Sastre. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969.
- FOREST, Eva. *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Hondarribia: Hiru, 1997.
- FROMM, Erich. *El humanismo como utopía real*. Barcelona: Paidós, 1998.
- GARCÍA TEMPLADO, José. *El teatro español actual*. Madrid: Grupo Anaya, 1992.
- GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- HARO TECGLEN, Eduardo. *Introducción a Alfonso Sastre*. In: *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3*. Alfonso Sastre. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público, el teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- IGNACIO FERRERAS, Juan. *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.
- MARTINEZ-MICHEL, Paula. *Censura y represión intelectual en la España franquista: el caso de Alfonso Sastre*. Hondarribia: Hiru, 2003.
- MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*. São Paulo: FFCL de Assis, 1971.
- OLIVEIRA, César. *Salazar e a Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: O Jornal, 1987.
- OLIVEIRA BARATA, José. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- _____. *Estética teatral*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

- PÉREZ MINIK, Domingo. *Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución*. Introdução. In: *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre*. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969.
- QUINTO, José María de. *Breve historia de una lucha*. Introdução. In: *Colección de teatro el mirlo blanco, nº 3. Alfonso Sastre*. Dirigida por José Monleón. 2 ed. Madrid: Taurus, 1969.
- REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- _____. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977.
- _____. *Condenados à vida*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- _____. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Casa da Moeda, 1994.
- _____. *História do teatro português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- _____. *O jogo dos homens*. Lisboa: Ática, 1971.
- _____. *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.
- _____. *Repertório para um teatro actual. Liberdade, liberdade*. Lisboa: Prelo Editora, 1974.
- _____. *Teatro de intervenção*. Lisboa: Editorial Caminho, 1978.
- _____. *Teatro-Estúdio do Salitre - 50 anos: nove peças em um acto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.
- _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- _____. *Todo o teatro II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- _____. Prefácio: *Um teatro de dor e de sonho*. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicações, 1986.

- _____. Estudo introdutório. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicações, 1986.
- ROBERTS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. 2ª edição. Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona: Ediciones Península, 1972.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*. Cátedra de Teatro. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- SALVAT, Ricard. *El teatro de los años 70*. Barcelona: Ediciones Península, 1974.
- SANTOS, Graça dos. *O espetáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- SASTRE, Alfonso. *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral, 1965. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. *Ahola no es de leil*. Bilbao: Hiru, 1990.
- _____. *Crónicas romanas*. Hondarribia: Hiru, 1996.
- _____. *Cuatro dramas vascos: Askatasuna –Las guitarras de la vieja Izaskun – Aventuras en Euskadi – La columna infame*. Hondarribia: Hiru, 1993.
- _____. *Drama y sociedad*. Hondarribia: Hiru, 1994.
- _____. *Ejercicios de terror*. Bilbao: Hiru, 1991.

- _____. *El banquete*. Bilbao: Hiru, 1991.
- _____. *El camarada oscuro*. Hondarribia: Hiru, 1992.
- _____. *El cuento de la reforma – Melodrama*. Hondarribia: Hiru, 1995.
- _____. *La batalla de los intelectuales*. Hondarribia: Hiru, 2004.
- _____. *La taberna fantástica*. 2ª edição. Hondarribia: Hiru, 1995.
- _____. *La taberna fantástica – La tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Madrid: Cátedra, 1990.
- _____. *La revolución y la crítica de la cultura*. 2ª edição. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1971.
- _____. *Las cintas magnéticas – Teoría de las catástrofes*. Hondarribia: Hiru, 1995.
- _____. *M. S. V. o La sangre y la ceniza*. 3ª ed. Hondarribia: Hiru, 2006.
- _____. *Obras completas. Tomo I. Teatro*. Madrid: Aguilar, 1968.
- _____. *Teatro. Colección el mirlo blanco*. Madrid: Taurus Ediciones, 1969.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos. *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.
- SENA, Jorge de. *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História do teatro português*. 2ª edição. Lisboa: Portugália, 1969.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.
- TEIXEIRA, Selma Suely. *Teatro em Curitiba na década de 50: história e significação*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 1992.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1957.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

VAÑÓ IVORRA, Fermín Filho. *O teatro trans-ibérico: Raul Brandão e Valle-Inclán*.

Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2006.