

O teatro moderno

O Teatro de declamação está em *crise*. Sei que o Teatro está sempre em crise, e não há velho livro que trate de coisas cénicas, velho artigo de jornal, memórias de actores, em que não se encontre dezenas de vezes essa palavra: *crise*. No fundo, qualquer arte (quer dizer, qualquer criação do génio humano), não podendo parar, tendo continuamente de renovar-se, está numa perpétua crise. Mas hoje, a situação é verdadeiramente preocupante, pois não se trata só de decadência das obras, ou da decadência da Arte de representar (digo antes que esta última está em plena floração, aqui em Portugal como na Itália e nos outros países): trata-se duma situação prática, económica, cheia de dificuldades e de preocupações. O público está a fugir das casas de espectáculos sérios, vai para a Revista e para os Varietés, vai para os Estádios onde se desenvolvem os grandes desafios desportivos (20.000, 30.000, 60.000 espectadores em estádios sempre mais amplos: verdadeiros teatros «de massas»): e, sobretudo, o público, que há poucas dezenas de anos enchia aqui em Lisboa, o Príncipe Real, o D. Maria II, o S. Luís, vai ao cinema... A mesma coisa aconteceu quando apareceu, em 1601, a Ópera em Música: novo género espectacular, que encheu de entusiasmo as multidões e as fez fugir dos pátios das Comédias, dos Teatrinhos de colégio onde se representavam ainda as tragédias de tipo clássico. Pareceu que o novo «divertimento» matasse por completo e para sempre o velho, inferior a ele; que havendo um espectáculo melhor, mais divertido, nenhum outro tivesse já direito de continuar a existir.

Felizmente — todos o sabem — nada disso aconteceu. Depois dum período em que a mais negra miséria amargurou a vida dos infelizes actores abandonados pelo público e pelos poetas — a ponto que, não tendo mais quem lhes escrevesse novas peças, tiveram eles próprios de improvisá-las (assim nasceu aquela Comédia dell'Arte, de que hoje muitos falam) — o Teatro de declamação retomou os seus direitos, ressurgiu mais vigoroso, mais belo, enquanto que também o seu adversário, a Ópera em Música, continuava triunfalmente o seu caminho.

Houve, de facto, espectadores para os dois: o público compreendeu que uma Comédia e uma Ópera são manifestações estéticas diferentes, cada uma

Conferência lida, em 29 de Março de 1949, na «Casa do Alentejo» em Lisboa.

delas com os seus encantos, a sua força interior, a sua beleza. O erro consistia em pensar que um excluísse o outro.

Pois bem: erro semelhante está hoje a dar-se com aqueles que, exaltando o cinema, têm quase a pretensão de negar o Teatro, como se uma fita fosse uma peça, muito mais ampla e expressiva. Parece, mas não é assim; e, quando, a pouco e pouco, resultar claramente que assim não é, cinema e teatro retomam cada um o lugar que lhe compete, dividindo entre si o público desejoso de emoções artísticas. Aqueles que hoje deixam as casas de espectáculo para as salas de projecção, iludindo-se de encontrar nestas o teatro verdadeiro, terão a consciência do seu erro; e os apaixonados exclusivos pelos «ecrans» compreenderão que não atraíam essa paixão, interessando-se também pelas produções dramáticas. Trata-se pois de duas formas de criação artísticas, parecidas mas não iguais: antes, profundamente diferentes na sua essência.

O que é uma fita? Uma história, quer dizer, a narração — por meio de imagens fotográficas — de um caso da vida, real ou imaginado: uns factos singulares, curiosos, impressionantes, dolorosos ou humorísticos, segundo as ocasiões, capazes de interessar a nossa curiosidade, o nosso desejo de experiência humana, a natural tendência comum a todos os seres que pensam, de conhecer, de meditar, de sofrer, de gozar. Por isso, o cinema tem em si uma extraordinária força de atracção pela qual venceu em poucos anos a sua batalha até transformar-se numa das maiores actividades artísticas e industriais da civilização contemporânea. É a mesma força de atracção que já possuía o romance — outro género de arte nascido em tempos relativamente modernos —, mas com uma vantagem sobre o romance: que este, para ser apreciado, necessita de uma certa cultura (pelo menos é necessário que o leitor... saiba ler!), enquanto que uma fita requer só olhos e ouvidos, é uma espécie de romance para todos, cultos e incultos, requintados e ingénuos, um romance que não cansa, que na grande maioria dos casos não requer esforços mentais... Um romance, digamos, para analfabetos: ou para melhor dizer, sem desprimor, até para analfabetos.

Em todo o caso, um romance. Uma fita é uma novela em imagens, e os seus dotes essenciais são exactamente os de qualquer narração, com mais esta prerrogativa: que em lugar de se servir de simples palavras, para evocar diante da nossa fantasia coisas, pessoas, lugares, acontecimentos, o cinema apresenta-os fotografados, quase como se estivessem aí de verdade, presentes diante de nós, por um milagre da ciência e do génio humano. Assim é possível que alguém chegue a afirmar que o cinema é superior ao romance escrito (embora não seja justo, e embora as expressões «superior» e «inferior», em arte, não tenham

significado algum); em segundo lugar, é inegável que o diferente meio de expressão narrativa usado pelo cinema cria problemas técnicos, de grande importância, diferentes dos dum romance. Mas, quanto à essência, é certo que com o cinema estamos sempre no campo duma narração, e o valor duma fita — o segredo da sua força, que agarra os espectadores e os enleva — consiste na emoção narrativa, no «gosto de contar»: verdade que infelizmente não apareceu ainda bem clara aos olhos dos produtores portugueses de cinema, cujas fitas, frequentemente patenteiam tantas óptimas qualidades técnicas e de outro género, excepto as de narração: as histórias não estão contadas de maneira a agarrar do princípio ao fim a atenção do público; há desequilíbrios, faltas de unidade, quebras de interesse, partes fracas ou obscuras, etc.. E a culpa é talvez do facto que os autores da planificação não são romancistas, não têm a necessária prática para contar. O talento, a inteligência, a cultura, a boa vontade não bastam. Narrador nasce-se, como se nasce poeta, pintor, escultor, músico, dramaturgo.

Como? — observará provavelmente alguém. — Um drama, uma obra teatral, não é também narração, a narração de um caso doloroso, cómico, estranho, extraordinário? Se uma fita, como você pensa, é um romance, uma novela, novela é da mesma maneira uma comédia: ambos nos apresentam uma série de acontecimentos, uma situação, um entrecho, com seu início, sem desenvolvimento, desfecho: exactamente como num romance.

Não, meu caro senhor. Parece, mas não é bem assim. A semelhança exterior, de ter por centro um acontecimento da vida, não constitui identidade de natureza artística. Também a história trata de acontecimentos, e não é romance, nem teatro. No fundo, também um quadro pode apresentar um acontecimento, sem que por isso seja romance; é pintura, poesia de cores.

O valor de uma obra de criação, a sua particular qualidade artística, que a diferencia dos outros meios de expressão de beleza, consiste na maneira particular com que o autor transforma, transfigura, a matéria humana que ele empreende a tratar: o pintor verte-a em emoção cromática, o músico sublima-a em acordes melodiosos, o poeta infunde nela o entusiasmo lírico, o romancista lhe dá o vigor narrativo... E o dramaturgo? O dramaturgo transforma-a em acção cénica, em poesia representativa: quer dizer, transfigura em espectáculo a reprodução materializada da vida humana, real ou fantástica. Eis o segredo da força misteriosa dos grandes poetas de teatro: na base da criação cénica está o sentido do espectáculo, o gosto representativo, como na base do romance, (e também na base do cinema) está o gosto narrativo.

Sem dúvida, o entusiasmo dos primeiros espectadores, nos tempos de Édipo e de Sófocles, foi despertado apenas pelo facto de ver reproduzidas acções

e pessoas, independentemente (ou quase) da significação e da importância intelectual e moral delas. As criaturas da fantasia que aparecem personificadas, e as da vida colocadas à distância, fora de nós... Um milagre.

Imagina-se a surpresa, a alegria daqueles primeiros assistentes — e também a satisfação, o orgulho, a paixão estética dos primeiros dramaturgos e dos primeiros actores. É este calor, pois, que constitui a vida secreta de uma obra cénica. Podemos chamá-lo, *o sentido criador de acção representativa*; e de cada vez que ele se renova, nos indivíduos e nos povos, surge uma grande época teatral, uma nova floração de poesia expressa com a linguagem maravilhosa do palco.

A este ponto, devo concordar que os espectadores de hoje, os quais de teatro de declamação conhecem só os produtos modernos (não os moderníssimos, nem os antigos, velhos de mais de cem anos) não podem avaliar completamente a verdade do que disse, pois o teatro do fim do século passado, que ainda continua nos nossos palcos, não apresenta em geral aquela característica, de ser uma verdadeira transfiguração cénica: mais do que outra coisa, de facto, infelizmente, as peças daquele género são uma narração dividida em actos e em cenas: um romance dialogado.

Sim, é verdade... O teatro dos nossos tempos (digamos, dos últimos setenta anos) é *pouco teatro*; e isto, voluntariamente, por um propósito dos autores da segunda metade do século passado, os quais quiseram que os dramas e as comédias fossem, mais que outra coisa, uma fiel reprodução da vida de todos os dias, com um fim de crítica social, de sátira dos costumes, de discussão de ideias políticas, morais, filosóficas, etc.. De tal modo, as peças ganharam talvez em interesse intelectual, mas perderam sempre mais o dote essencial do teatro: a força representativa, espectacular, a poesia teatral. E assim não pode provocar maravilha que o público — cioso sempre de emoção cénica pura — tenha a pouco e pouco abandonado as plateias, e esteja convencido que o cinema é um teatro mais interessante, mais divertido.

Justíssimo, dado que o teatro abandone a sua glória, e se limite a tratar de casos, não para transformá-los em genuína acção cénica, mas pura e simplesmente para fazê-los conhecer, narrando-os e desenvolvendo-os como se se tratasse de novelas ou romances. Quando o teatro abdica da sua origem e quer ser outra coisa — ou um panfleto social ou uma narração curiosa — perde a sua essência, quer dizer a sua força, e não pode nem deve queixar-se se as multidões o abandonam. «Sua culpa, sua máxima culpa»!

A transformação — ou melhor, a degeneração do Teatro — começou desde o século XVIII, em França, quando a velha tragédia clássica, já cansada depois das grandes criações do século anterior (Corneille, Racine), recorreu, para

renovar-se e despertar o interesse dos públicos, aos entrecos romanescos. Foi então que se deu pela primeira vez o casamento, a «mesalliance», entre tragédia e romance: com Crébillon, e depois com Voltaire, a tragédia vai buscar os seus enredos aos contos de aventuras sentimentais, acolhendo de novo aquela parte de inverosímil e de exagerado, que Corneille e Racine tinham procurado repelir para sempre. Em lugar de comover *teatralmente* o público, procura-se despertar nele a curiosidade; em lugar da elevada comoção da verdadeira tragédia, a comoção dos nervos e das entranhas, excitando a baixa sensibilidade.

É uma transformação menos vistosa mas não menos importante do que a outra, que se deu nos mesmos tempos ou pouco depois: a transformação dos palcos em arena de combate, pelo qual a burguesia em luta com os aristocratas procura afirmar os seus direitos à vida social e política, antes de recorrer à violência sangrenta da revolução. Aquela época, como é sabido, foi época de transformação profunda da sociedade europeia, que perde a sua velha fisionomia, baseada no domínio exclusivo de uma classe, inadequada já para os cargos directivos, unicamente zelosa dos seus privilégios e de gozar a vida. Em contraposição a ela, estava «o povo», que já não era multidão ignorante e grosseira, pois nesta multidão, a pouco e pouco, se formara uma classe, rica, activa, inteligente e irrequieta: a *Burguesia*, senhora do comércio e da indústria, iluminada pelos intelectuais que faziam parte dela — e por isso consciente da sua grande força e dos seus direitos.

Será esta burguesia, que preparando o choque terrível de 1789 e abatendo durante os 4 anos da Revolução Francesa tudo o que antes era, ou parecia, sagrado, tomará o lugar que lhe competia, dominará por completo na vida social e política da Europa. A idade moderna, a nossa, então começa.

A Burguesia quis uma tragédia sua, sem reis nem rainhas, uma tragédia que representasse as suas paixões, que reproduzisse a sua vida, o meio em que ela vivia, e lutasse com ela pela afirmação dos seus ideais. Surgiu assim o *drama* propriamente dito, que não era nem tragédia nem comédia. Tragédia e comédia, as velhas formas gloriosas do teatro, deixam a pouco e pouco de existir. Nasce o teatro burguês, dominador do século décimo nono, e dos primeiros decénios do nosso. O teatro moderno.

A ideia de o teatro reflectir a vida contemporânea, ser um espelho social, uma arma de luta intelectual e política, apareceu então — e ainda continua a aparecer a muitos — uma grande ideia, capaz de dar novo, magnífico impulso à produção dramática. Não se pode negar que, pelo menos à superfície, assim foi de facto. O teatro de declamação esteve na «ordem do dia» durante todo o século passado: século de «furiosos teatrais», ou seja de públicos entu-

siasmados, de autores famosos, de actores famosíssimos, de cenógrafos duma espantosa habilidade.

Três grandes movimentos — a considerar só os mais amplos — deram a maior animação à produção cénica: o regresso ao *classicismo* no período napoleónico, o apaixonado *romantismo* naquele das lutas pela liberdade dos povos, o *realismo* do último quartel do século, quando o cansaço das guerras e as decepções depois das excessivas esperanças, inocularam nas almas e nos cérebros o triste veneno do cepticismo.

Sim, não há dúvida: belo período para o teatro europeu foi o século décimo nono, e parece estranho — à primeira vista — que nos dez ou doze séculos da sua vida anterior — desde os gregos até à Revolução Francesa — a ninguém surgisse no cérebro aquela ideia fecundadora, de ligar estritamente teatro e vida. A essa ideia, pois, só a ela se deve o grandioso impulso, a extraordinária floração cénica oitocentesca.

Cuidado: embora os dramaturgos daquela época feliz se chamem Alexandre Dumas, Vítor Hugo, Dumas filho, Augier, Ibsen, Henri Becque, Sardou, Scribe, Rostand, etc., a sua glória, por certo, não ofusca a de um Sófocles, de um Aristófanes, de um Plauto, de um Shakespeare, de um Racine, de um Molière, de um Goldoni: verdadeiros génios da inspiração teatral, que criaram as suas obras maravilhosas sem outra preocupação que não fosse a de dar vida a um mundo poético, cénicamente poético, superior à vida comum, e muitas vezes alheio a ela.

Como é que nenhum crítico ainda, nem os mais acesos exaltadores do teatro moderno surgido com o triunfo social da Burguesia, ninguém ousa pospor um Shakespeare a um Ibsen, um Corneille a um Vítor Hugo? Porquê todos falam de grandeza do antigo teatro, da sua enorme superioridade sobre o dos novos tempos?

Isto, bem considerado, significa que a ideia-base de ligar estreitamente arte e vida real não é assim tão fecunda como parece: que serve mais para fabricar obras interessantes no momento, capazes de apaixonar os públicos de um certo período, mas sem valor duradouro, sem o eterno valor da arte genuína. Se considerarmos o teatro como uma arte secundária, um produto misto, inferior à pura poesia, uma simples utilidade, um entretenimento, ou puramente um meio prático de difusão de ideias, está tudo bem; mas nesse caso, porquê falar de génio, de genuína grandeza artística, a propósito de um Shakespeare ou de um Ésquilo?

A verdade é outra. Shakespeare e Ésquilo, como os seus grandes irmãos, criaram um mundo na fantasia; e o próprio teatro, o edifício imaginado pelos gregos, servia potentemente a formar essa atmosfera solene, algo misteriosa, sobre-humana, que paira nas grandes tragédias clássicas: arquitecturas severas

— muralhas, colunas, tímpanos — entre árvores foscas, sobre um fundo de montes e de céu avermelhado pelo sol que morre.

Os actores, elevados pelos coturnos, engrandecidos pela máscara e pelos vestidos amplos, que os chumaços tornavam maiores e quase rígidos, pareciam mais que homens. Falavam de facto com voz irreal, em tom solene — Reis, Rainhas, Heróis, — movendo-se com longos passos estranhos, enquanto que as donzelas do coro — seres aéreos, quais imagens da inspiração poética — iam leves, dançando, ao som duma música suave.

Era tudo isto, o que enlevava os públicos dos antigos teatros: a reconstrução visível diante dos olhos, de um mundo criado pela poesia espectacular. Um mundo irreal, em que mortos e vivos, deuses e homens estão misturados familiarmente. Um mundo impossível. Um mundo, em suma, *teatral*. Os próprios enredos das peças achavam-se bem conhecidos já, não tinham surpresas romanescas para proporcionar à curiosidade dos espectadores. O prazer consistia, somente, em vê-los representados. A verdadeira paixão (público, actores, intérpretes) era *fazer teatro*.

Nem se dava muita importância à psicologia dos protagonistas — que era genérica, elementarmente humana, nem interessava um exame mais profundo. Que sentimentos exprimem por exemplo, falando de si, Orestes e a irmã dele Electra, nas primeiras cenas das *Coéforas* de Ésquilo? Tristeza, sofrimento, terror, ódio, vingança, cólera, esperança: sentimentos gerais, que não chegam a dar uma fisionomia excepcional aos dois protagonistas. Não é aqui que podemos encontrar o segredo da beleza imortal daquela tragédia. Nem peregrino é o valor moral, que se limita a proclamar que «a justiça visita sempre os culpados», que «o crime, é, para o seu autor, a fonte dos males mais cruéis», e coisas parecidas, elementares. Elevado e digno o pensamento, o abstracto intelectual da tragédia, mas não extraordinário, nem subtilmente profundo... Ésquilo não é, nem um Platão nem um Aristóteles, nem um Pitágora... Mas, que importa? É um grande criador de dramaticidade, um imenso poeta do teatro.

Bastam as primeiras cenas da tragédia para ver quão grande — embora sem complicações narrativas, sem surpresas romanescas — é o seu poder dramático.

Electra vive na corte, sofrendo em silêncio a humilhação de obedecer ao tirano assassino do pai; Orestes fugiu há muitos anos, ainda pequeno, e não se sabe se está vivo, ou se morreu. Mas, na cena de abertura da tragédia, às primeiras luzes do dia,

sedento de vingança, explora as proximidades do paço real e ajoelha-se diante do túmulo do pai assassinado.

E eis aproximar-se um coro de donzelas, que se dirigem ao túmulo para oferecer fúnebres libações (são as *Coéforas*, que dão o título à tragédia). Orestes vê as mulheres, esconde-se e passa de repente do tom elegíaco, ritual, a uma série de breves interrogações singelas, que pelo próprio contraste criam movimento cénico: «Que vejo eu?» «Quem são aquelas mulheres?» «Que devo pensar? Alguma nova desgraça aflige este palácio?» «Serão libações que elas trazem para os manos do meu pai? Sim, sem dúvida...» E o grito improvisado, cheio de força representativa: «Ah é Electra, é minha irmã!»

Depois, Electra, falando por sua vez (não sabe que Orestes a vê e a ouve), amplifica as manifestações exteriores da sua dor, tornando-as cénicas, e fecha o seu grave discurso com uma frase que desperta no público um obscuro interesse: «Eu — diz ela — vejo-me obrigada a obedecer às ordens do imperioso tirano que hoje dispõe da minha vida; mas secretamente, devorando os meus suspiros, choro o triste destino do meu rei». *Secretamente*; basta esta única palavra, para criar a atmosfera sombria em que o drama se prepara e se desenvolve.

No segundo acto, cheio de vida cénica é o colóquio da rapariga com o coro, durante o qual, a pouco e pouco — por suspensões e reticências — sai o anúncio terrível, o conselho que ela queria receber: *matar os assassinos!* Há, pois, um grande progresso dramático: no primeiro acto, era o choro secreto de Electra, agora é a morte decretada da mãe e do Rei. Sem outra palavras (adivinha-se um silêncio cheio de significado), aceitando a tarefa sanguinária, Electra levanta em voz baixa uma prece a Hermes Subterrâneo e à sombra do pai assassinado: prece que tem uma progressão fortemente cénica, com frases encobertas e eufemismos, até chegar a palavras muito claras: — Vem matá-los, como eles te mataram».

Tudo é teatro, tudo se transforma em movimento cénico: a última dúvida (puramente teatral, quase dizia fingida) de Electra, as provas que Orestes lhe apresenta da própria identidade, o hino verboso da alegria do irmão, o nervosismo das donzelas do coro, receosas que os gritos dos dois vingadores sejam ouvidos pelos reais assassinos, no palácio. Evidentemente, Orestes age como personagem de teatro, mais do que como homem da vida. Invoca Deus, em voz alta e com grandes frases enfáticas: «Ó Deus, vê os filhos duma água generosa que uma horrorosa serpente asfixiou nas suas espiras!», etc. Nem pára, até ter narrada a sua luta interior, o oráculo de Apolo que lhe ordenou o parricídio, e ter chegado à peroração conceituosa do seu discurso, que provoca enfim gritos de consentimento no coro: «Que Deus faça brilhar a Sua Justiça!... Que o crime seja vingado pelo crime!».

E um ápice de tensão cénica, depois do qual as águas se acalmam, à superfície. Trata-se agora de preparar os meios da vingança, de executá-la. O coro fica só. Então, liricamente evoca este «a raiva das paixões humanas» e as suas consequências terríveis.

Tão grande tumulto dramático acaba num canto grave e lento, numa dança de mulheres vestidas de luto.

Eis aquela *virtude espectacular*, que constitui o valor sumo, a verdadeira essência de qualquer grande obra de Teatro; virtude representativa, mais que narração, ou inquérito psicológico, ou análise social, moral, filosófica. Sem dúvida, essa virtude está na base das tragédias gregas, dos dramas de Shakespeare, — e também das comédias de Molière — pois, se há uma visão teatral *trágica*, há (igualmente digna de admiração estética) uma visão teatral *cômica*.

Sem ela, nenhuma das outras qualidades, que uma peça pode e deve ter seria suficiente para torná-la imortal. Suponhamos que se pudesse afastar das *Coéforas*, da *Antígona* de Sófocle, do *Hamlet* de Shakespeare, do *Avarento* de Molière, etc., o valor espectacular: que aconteceria? Aconteceria que elas perderiam todo o seu encanto. E se isto é verdade, como de facto é, significa que a «teatralidade» (uso este termo no seu significado puro, não naquele que hoje tem, injustamente, de desprezo), a teatralidade, a força espectacular, não é um simples dote «a mais» que uma peça possa ou não possuir. Se, eliminado-a, mata-se o valor artístico, a sua beleza, preciso é concluir que não se trata dum requisito puramente técnico ou prático: é coisa essencial à arte do teatro, é a própria qualidade *estética* duma obra de teatro. Por ela, uma composição *cénica* se diferencia — não só exteriormente — das outras composições escritas — romance, poema lírico — e se levanta também sobre as outras obras cénicas que, embora ricas de pensamento e de sentimento, não se podem classificar *verdadeiro teatro*.

Ora bem: voluntariamente, a dramaturgia dos tempos modernos abdicou do seu poder essencial de dar às multidões a satisfação do seu gosto atávico de assistir a verdadeiros espectáculos, de se comover ou de rir *teatralmente*. Falou à inteligência, não à fantasia artística. Uma falsa filosofia da arte — o Positivismo —, que apareceu como uma grande conquista do engenho humano, e foi somente uma super-valorização das prerogativas das ciências exactas, produziu como consequência inevitável, em arte, um realismo sem luz de ideal, um «fotografismo» (seja-me permitida a palavra) absolutamente indigno de se substituir à verdadeira criação da fantasia, à visão dos poetas, que nunca

sedento de vingança, explora as proximidades do paço real e ajoelha-se diante do túmulo do pai assassinado.

E eis aproximar-se um coro de donzelas, que se dirigem ao túmulo para oferecer fúnebres libações (são as *Coéforas*, que dão o título à tragédia). Orestes vê as mulheres, esconde-se e passa de repente do tom elegíaco, ritual, a uma série de breves interrogações singelas, que pelo próprio contraste criam movimento cénico: «Que vejo eu?» «Quem são aquelas mulheres?» «Que devo pensar? Alguma nova desgraça aflige este palácio?» «Serão libações que elas trazem para os manos do meu pai? Sim, sem dúvida...» E o grito improvisado, cheio de força representativa: «Ah é Electra, é minha irmã!»

Depois, Electra, falando por sua vez (não sabe que Orestes a vê e a ouve), amplifica as manifestações exteriores da sua dor, tornando-as cénicas, e fecha o seu grave discurso com uma frase que desperta no público um obscuro interesse: «Eu — diz ela — vejo-me obrigada a obedecer às ordens do imperioso tirano que hoje dispõe da minha vida; mas secretamente, devorando os meus suspiros, choro o triste destino do meu rei». *Secretamente*; basta esta única palavra, para criar a atmosfera sombria em que o drama se prepara e se desenvolve.

No segundo acto, cheio de vida cénica é o colóquio da rapariga com o coro, durante o qual, a pouco e pouco — por suspensões e reticências — sai o anúncio terrível, o conselho que ela queria receber: *matar os assassinos!* Há, pois, um grande progresso dramático: no primeiro acto, era o choro secreto de Electra, agora é a morte decretada da mãe e do Rei. Sem outra palavras (adivinha-se um silêncio cheio de significado), aceitando a tarefa sanguinária, Electra levanta em voz baixa uma prece a Hermes Subterrâneo e à sombra do pai assassinado: prece que tem uma progressão fortemente cénica, com frases encobertas e eufemismos, até chegar a palavras muito claras: — Vem matá-los, como eles te mataram».

Tudo é teatro, tudo se transforma em movimento cénico: a última dúvida (puramente teatral, quase dizia fingida) de Electra, as provas que Orestes lhe apresenta da própria identidade, o hino verboso da alegria do irmão, o nervosismo das donzelas do coro, receosas que os gritos dos dois vingadores sejam ouvidos pelos reais assassinos, no palácio. Evidentemente, Orestes age como personagem de teatro, mais do que como homem da vida. Invoca Deus, em voz alta e com grandes frases enfáticas: «Ó Deus, vê os filhos duma águia generosa que uma horrorosa serpente asfixiou nas suas espiras!», etc. Nem pára, até ter narrada a sua luta interior, o oráculo de Apolo que lhe ordenou o parricídio, e ter chegado à peroração conceituosa do seu discurso, que provoca enfim gritos de consentimento no coro: «Que Deus faça brilhar a Sua Justiça!... Que o crime seja vingado pelo crime!».

E um ápice de tensão cénica, depois do qual as águas se acalmam, à superfície. Trata-se agora de preparar os meios da vingança, de executá-la. O coro fica só. Então, liricamente evoca este «a raiva das paixões humanas» e as suas consequências terríveis.

Tão grande tumulto dramático acaba num canto grave e lento, numa dança de mulheres vestidas de luto.

Eis aquela *virtude espectacular*, que constitui o valor sumo, a verdadeira essência de qualquer grande obra de Teatro; virtude representativa, mais que narração, ou inquérito psicológico, ou análise social, moral, filosófica. Sem dúvida, essa virtude está na base das tragédias gregas, dos dramas de Shakespeare, — e também das comédias de Molière — pois, se há uma visão teatral trágica, há (igualmente digna de admiração estética) uma visão teatral cômica.

Sem ela, nenhuma das outras qualidades, que uma peça pode e deve ter seria suficiente para torná-la imortal. Suponhamos que se pudesse afastar das *Coéforas*, da *Antígona* de Sófocle, do *Hamlet* de Shakespeare, do *Avarento* de Molière, etc., o valor espectacular: que aconteceria? Aconteceria que elas perderiam todo o seu encanto. E se isto é verdade, como de facto é, significa que a «teatralidade» (uso este termo no seu significado puro, não naquele que hoje tem, injustamente, de desprezo), a teatralidade, a força espectacular, não é um simples dote «a mais» que uma peça possa ou não possuir. Se, eliminado-a, mata-se o valor artístico, a sua beleza, preciso é concluir que não se trata dum requisito puramente técnico ou prático: é coisa essencial à arte do teatro, é a própria qualidade *estética* duma obra de teatro. Por ela, uma composição cénica se diferencia — não só exteriormente — das outras composições escritas — romance, poema lírico — e se levanta também sobre as outras obras cénicas que, embora ricas de pensamento e de sentimento, não se podem classificar *verdadeiro teatro*.

Ora bem: voluntariamente, a dramaturgia dos tempos modernos abdicou do seu poder essencial de dar às multidões a satisfação do seu gosto atávico de assistir a verdadeiros espectáculos, de se comover ou de rir *teatralmente*. Falou à inteligência, não à fantasia artística. Uma falsa filosofia da arte — o Positivismo —, que apareceu como uma grande conquista do engenho humano, e foi somente uma super-valorização das prerogativas das ciências exactas, produziu como consequência inevitável, em arte, um realismo sem luz de ideal, um «fotografismo» (seja-me permitida a palavra) absolutamente indigno de se substituir à verdadeira criação da fantasia, à visão dos poetas, que nunca

é simples, material reprodução do mundo físico, mas é a transfiguração, através da sensibilidade do artista. Estranho é que, enquanto a pintura, a escultura, a música, conseguiram já completamente revoltar-se a esse domínio da *inteligência* sobre a livre fantasia criadora, o teatro (apesar de muitas tentativas transitórias) ainda continua mais ou menos a acreditar no verbo de Comte ou de Taine, e os próprios actores aplicam com diligência, ainda, as regras que Antoine — aliás com grandes vantagens no seu tempo — extraiu do pensamento pseudo-filosófico deles.

Embora os movimentos teatrais dos primeiros decénios do nosso século, tenham tido por fim substituir ao teatro burguês outra coisa, que possa renovar dramas e comédias, e lhes dê a vitalidade perdida, temos de reconhecer que — por parte de muitos autores, de quase todos os actores (particularmente aqui em Portugal) e de certas camadas mais ou menos intelectuais do público — ainda se espera uma milagrosa «reprise» da vitalidade do teatro de declamação, continuando a considerá-lo espelho da vida contemporânea, tribuna de difusão de ideias, meio de propaganda social, política, filosófica. E, em lugar de exaltar o poder cénico, genuíno, fala-se com desprezo de *teatralidade*, como se fosse uma vergonha. Vergonha é quando não se trata efectivamente do poder de provocar a emoção representativa, quando se procura substituir a ela a exterior surpresa do enredo; mas se a teatralidade consiste em criar a misteriosa vibração, que as antigas multidões experimentaram, que qualquer indivíduo, na ingenuidade lírica da sua juventude experimenta, vendo surgir diante dos seus olhos privilegiados o milagre da representação, grave erro é falar de coisa baixa e inútil. É, pelo contrário, a essência do teatro, é a virtude dos génios dramáticos, é o bem perdido por nós, homens da época positiva; e a perda dele explica, justifica a derrota actual do Teatro, a indiferença dos públicos, a fuga do seu encanto. Só voltando a ela, ressurgirá das cinzas a arte de Talia, e as multidões voltarão, cheias de entusiasmo, a sentar-se, senão nos grande emiciclos dos luminosos «teatro» da antiguidade, pelo menos nas plateias das salas modernas, em que a pobre luz eléctrica procura fazer o ofício do divino Sol.

De resto, examinem-se bem os autores e as obras cénicas dos últimos cem anos. Quais são que ainda resistem, e resistirão ao tempo? Aqueles autores e aquelas obras que possuem a virtude representativa, além das outras qualidades: ou melhor, intimamente conexas com essas qualidades; e se alguém se der a pena de examinar bem as peças dos autores modernos mais intelectuais, mais cerebrais, que passam por filósofos, como Bernard Shaw e Luigi Pirandello, descobrirá facilmente, por baixo da superfície, o grande, o genuíno poder cénico; por baixo da originalidade excessiva, o respeito das tradições dramáticas e cómicas. Nas peças do destrambelhado irlandês continua — e ele

próprio o confessa — a construção da comédia italiana de Seiscentos: «Os meus personagens — escreveu Shaw — são no fundo, os Arlequins, as Columbinas, as acrobatas e os Pantaleões da comédia dell'arte»; e, quanto a Pirandello, já há muito que a crítica italiana descobriu nele uma espantosa habilidade teatral, que lhe permite construir sólidamente os dramas mais filosóficos. Os *Seis personagens em busca de autor* são, é verdade, uma contínua discussão de ideias, por vezes um tratado de metafísica, de estética, de sociologia, mas também são um «drama» verdadeiro, cheio de poesia representativa, um potente espectáculo. É isto que provocou o seu extraordinário êxito, e é por isto — não há dúvida — que o tempo não conseguirá destruí-lo.

Estas considerações são suficientes para avaliar a situação do teatro dos nossos dias, e compreender a origem, as finalidades, os limites dos dois mais característicos factos que o panorama teatral dos últimos decénios na Europa apresenta: a grande importância dada à *mise-en-scène*, à encenação, e o multiplicar-se de pequenos *teatros experimentais*, que estão na vanguarda do movimento teatral contemporâneo.

Que querem os *registas*? Dar importância e vida outra vez ao «facto espectáculo», que os dramaturgos do fim de Oitocentos, interessando-se por outros elementos, quase acabaram por destruir. As suas obras tinham pouco «sentido de teatro», e os «metteurs en scène» — exagerando muitas vezes, é certo — procuraram, com os meios oferecidos pela montagem, pelas luzes, pelos cenários, pelo guarda-roupa, infundir nelas uma vida espectacular, mais ou menos autêntica. Digo «mais ou menos autêntica», pois — querendo às vezes dar vida cénica a obras não teatrais, — fizeram delas um simples pretexto para os seus funambulismos, tornado-as fantoches vestidos com trajes de palco.

Se uma obra não é teatral, melhor é não representá-la; nem é consentido (como muitos *registas* fazem, lá fora) impor a um texto uma visão pessoal, sobrepondo-a àquela do autor, e dando-lhe outro aspecto: no fundo, trata-se duma traição.

Mas não importam os erros. O movimento da encenação contemporânea, com o seu generoso esforço de reconquistar a teatralidade perdida, merece a grande atenção e a admiração que lhe dispensaram os entendidos, os verdadeiros «homens de teatro» em todas as nações mais civilizadas.

E a mesma coisa temos de dizer acerca dos teatros experimentais, cuja aspiração profunda — a sua razão de ser — é a mesma: opor-se à decadência do sentido do teatro, reconstruí-lo, fazê-lo vibrar outra vez nos espectadores, nos autores, nos comediantes: quer representando novas peças orientadas naquele sentido, quer voltando às velhas obras da dramaturgia genuína.

Isto justifica o entusiasmo — doutra maneira inexplicável, excessivo — que eles despertaram e despertam. Justo é que o despertem; e não se trata de snobismo. Trata-se duma defesa do verdadeiro teatro, da sua essência, da sua alma profunda, infelizmente perdida.

Sem dúvida, tal defesa contribuirá em parte para o ressurgimento da arte teatral — autoria, desempenho, encenação; mas o Teatro ressurgirá porque deve ressurgir, porque exprime um impulso eterno da alma humana, em que se ligam indissolúvelmente inteligência e sentimento, lógica e fantasia, realidade e irreabilidade, riso e choro, presente e passado, mistério e luz meridiana. Ressurge o teatro, porque o teatro é imortal.

GINO SAVIOTTI