


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ISABELLE REGINA DE AMORIM MESQUITA

BRANQUINHO DA FONSECA E A VANGUARDA TEATRAL:
UMA PROPOSTA DE RENOVAÇÃO DO TEATRO EM PORTUGAL



ARARAQUARA – S.P.

2012

ISABELLE REGINA DE AMORIM MESQUITA

BRANQUINHO DA FONSECA E A VANGUARDA TEATRAL:
UMA PROPOSTA DE RENOVAÇÃO DO TEATRO EM PORTUGAL

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientação: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – S.P.
2012

Isabelle Regina de Amorim Mesquita

BRANQUINHO DA FONSECA E A VANGUARDA TEATRAL:
UMA PROPOSTA DE RENOVAÇÃO DO TEATRO EM PORTUGAL

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientação: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Data da defesa: 18/05/2012

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
UNESP – Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. André Luis Gomes
UnB

Membro Titular: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha
UNESP – Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
UNESP – Assis

Membro Titular: Profa. Dra. Milca da Silva Tscherne
Grupo de Pesquisas em Dramaturgia

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A Deus, por mais esta conquista;

A minha orientadora, por ter depositado tanta confiança em mim e em meu trabalho;

A minha mãe e irmãos, que sempre me incentivaram;

Ao meu esposo, pela compreensão nos momentos mais difíceis.

Uma vez que a arte é um modo de descoberta do homem nas suas relações consigo próprio e com o mundo, arte de vanguarda será aquela que nos oferece uma visão em ruptura com a precedente, seja por contestar a ordem estabelecida daquelas relações, seja por um estilhaçamento da linguagem através da qual a visão anterior se exprimia.

Luiz Francisco Rebello

RESUMO

O autor português António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) vincula-se ao chamado “Segundo Modernismo” português. Este movimento está atrelado aos ideais estéticos divulgados pela revista **presença**, fundada no ano de 1927, em Coimbra, pelo próprio escritor, por José Régio e João Gaspar Simões. A produção literária de Branquinho mais conhecida é a prosa, sendo a novela **O barão** (1942) a sua obra de maior destaque no ambiente acadêmico. Entretanto, o autor também se dedicou a outros gêneros da literatura, como o poema e o drama, tendo nesse campo produzido obras ainda pouco conhecidas e estudadas tanto em Portugal quanto no Brasil. Esta tese de Doutorado procura resgatar uma parte da produção fonssequiana que ainda não recebeu da crítica um estudo aprofundado: o teatro. A dramaturgia de Branquinho da Fonseca chama-nos a atenção por experimentar novas formas para o gênero dramático que, em sua época, ainda não eram praticadas pelos demais dramaturgos portugueses, os quais, em sua maioria, ainda preservavam os moldes mais tradicionais do drama oitocentista. No princípio do século XX em Portugal, ao contrário da poesia e da prosa que já praticavam exercícios de vanguarda, o teatro ainda permanecia preso aos paradigmas do drama convencional pautado nas unidades de ação, tempo, espaço e diálogo. Cabe a Branquinho da Fonseca, ao lado de seus coetâneos Almada Negreiros e Alfredo Cortez, contribuir para o processo de renovação do drama português – isolado das inovações estéticas praticadas pelo restante da Europa –, o qual se intensifica somente com a consolidação do estado democrático e com o fim da censura. Subvertendo as heranças teatrais dominantes, o teatro de Branquinho da Fonseca estabelece uma reflexão crítica sobre a condição material e existencial do próprio teatro, na medida em que o autor utiliza-se de personagens psicologicamente fragmentados, abandona a intenção mimética de representação, rompe com as convenções do gênero e dialoga com a própria literatura e com o teatro de seu tempo.

Palavras-chave: Branquinho da Fonseca. Modernismo Português. Teatro. Vanguarda.

ABSTRACT

The Portuguese author Branquinho da Fonseca (1905-1974) belongs to the “Second Modernism”. This Movement is related to aesthetics ideals first released by the **presença**, founded in 1927 by Branquinho da Fonseca, José Régio and João Gaspar Simões, in Coimbra. The most known literary production of Branquinho was the narrative, being the novel **O Barão** (1942) of great highlight in academia. However, the author also dedicated to the other genres of literature, such as the poem and drama; in this last field, he produced works which are still unknown or with limited studies in both Portugal and Brazil. This Doctorate Thesis is focused on retrieving part of the Fonseca that has not yet received a deep study of criticism: his drama. The dramaturgy of Branquinho da Fonseca brings our attention to taste new forms of the dramatic genre that, in his time, were not still used by the other Portuguese authors, who, most of them, kept the traditional ways of the nineteenth drama. In the beginning of twentieth century in Portugal, unlike poetry and prose that were already with vanguard exercises, the drama was still tied in conventional paradigms based on the units of action, time, space and dialogue. Branquinho da Fonseca was then responsible, with his peers Almada Negreiros and Alfredo Cortez, contribute to the renewal process of Portuguese drama – isolated from the aesthetic innovations used in the rest of Europe – that intensifies only with the democratic state consolidation and with the end of censorship. Subverting to the dominant theatral heritage, the drama of Branquinho da Fonseca provides a critical reflection on the existential and material condition of his own drama, since the author uses psychologically fragmented characters, leaves the mimetic intention of representation, breaks the genre conventions and dialogues with his own literature and with the drama of his time.

Keywords: Branquinho da Fonseca. Portuguese Modernism. Drama. Vanguard.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. Branquinho da Fonseca e o movimento presencista	13
2. Antecedentes: as primeiras experiências teatrais do Modernismo português: Sá-Carneiro, Pessoa e a crise da forma dramática	19
3. A vanguarda no teatro português: Almada, Cortez e Branquinho	29
3.1 Introdução ao teatro de vanguarda	29
3.2 Almada Negreiros e o teatro de vanguarda do Primeiro Modernismo português	33
3.3 O teatro expressionista de Alfredo Cortez	39
3.4 O teatro inovador de Branquinho da Fonseca: primeiros apontamentos	46
4. Drama de herança presencista: psicologismo e metaficção em “A posição de guerra” e “Os dois”	52
4.1 “A posição de guerra”	53
4.2 “Os dois”	62
5. Experimentalismo dramático: a mistura de gêneros em “Curva do céu” e “A grande estrela”	70
5.1 “Curva do céu”	71
5.2 “A grande estrela”	81

6. Potencialidade cênica do texto: a teatralidade em “Rãs” e “Quatro vidas”	91
6.1 “Rãs”	92
6.2 “Quatro vidas”	106
7. Vanguarda e representação: notas sobre a censura em Portugal	112
CONCLUSÃO	117
REFERÊNCIAS	121
ANEXO	130

INTRODUÇÃO

Estudar o movimento modernista em Portugal não é apenas debruçar-se sobre o fenômeno da heteronímia ou entender a tragédia da unidade humana que afligia os autores do início do século XX; antes de mais é importante entender como propostas tão inovadoras para se pensar o homem, o mundo e arte foram difundidas pelo país.

Com a revista **Orpheu**, cujo primeiro número saiu em 1915, Portugal abria as portas para o que vinham a ser as práticas artísticas do Modernismo e os movimentos de vanguarda europeia passaram a ser divulgados no país. Foi, incontestavelmente, um momento de grande renovação da arte, a qual, no âmbito da literatura, tem como seus principais representantes Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro.

Contudo, com a efemeridade do chamado Primeiro Modernismo, os princípios do movimento acabaram não sendo sistematizados, embora seus autores tenham uma vasta produção artística. Somente no ano de 1927, com a revista **presença**, os pressupostos estéticos idealizados pelos orphistas passaram a ser repensados pelos artigos da nova revista, a qual, além de cumprir um papel de doutrina crítica, era responsável por divulgar a obra dos autores do **Orpheu** – que eram considerados seus mestres – e também dos demais artistas da época, inclusive estrangeiros.

Neste âmbito, a **presença**, subtitulada “folha de arte e crítica”, fundada por Branquinho da Fonseca, José Régio e João Gaspar Simões, passa a continuar o projeto iniciado pelos orphistas e, tamanha a força do movimento, este se destaca como o Segundo Modernismo português. O também chamado presencismo acabou ganhando uma identidade particular e sobreviveu nos círculos literários por treze anos.

A respeito do projeto modernista da **presença**, cabe uma nota: o nome da revista surge grafado com letras minúsculas. Tal marca tipográfica corresponde ao desejo de transgressão de normas gramaticais e estéticas expresso pelos seus artigos-manifestos, os quais também vão ao encontro do espírito de vanguarda do Primeiro Modernismo. Neste aspecto, consideramos, em concordância com Eugénio Lisboa (1984; 1992), que a **presença** é um movimento de vanguarda, herdeiro do grupo de **Orpheu**, que resgata e sistematiza os valores estéticos inovadores já antecipados por Pessoa, Sá-Carneiro e Almada:

O primeiro modernismo suicida-se com generosidade. Tentara pela via da irreverência, dotar o país de uma arte moderna, mas, como observava José Augusto França, “o país tinha-se posto à margem da geografia cultural do Ocidente, e, preso numa crise social e moral que se prolongava, agarrava-se a

valores do século XIX...”. E acrescenta: “Eles viveram, portanto, uma vida entre parêntesis e fabricaram um tempo irreal, ou melhor, talvez “ilegal”. E a sua acção foi uma espécie de fogo de palha, rapidamente consumido”. Tornava-se necessário reacender o fogo com um combustível mais duradouro e retirar de entre parêntesis os valores interrompidos do **Orpheu** e do **Portugal Futurista**, reintegrando-os no discurso normal da vida corrente. Essa tarefa ia caber aos jovens da **presença**, com Régio à frente. (LISBOA, 1992, p. 26)

Sob esse ponto de vista, a **presença** não deve ser considerada como uma “contra-revolução modernista” (EDUARDO LOURENÇO, 1961) em relação ao **Orpheu**, mas como um movimento de vanguarda que continua e divulga os pressupostos estéticos do Primeiro Modernismo, conforme conclui Eugénio Lisboa:

O chamado segundo modernismo — e só é segundo por vir a seguir ao primeiro e não por razões de subalternidade — traz consigo uma vocação ensaísta e pedagógica que o primeiro desconheceu quase por completo. Ao discurso estridente e totalitariamente impositivo do primeiro (“acreditas ou morres”), segue-se o discurso compreensivo e demoradamente elucidativo do segundo. É a **presença** que vai angariar, para os argonautas do **Orpheu**, o público que estes se tinham entretido a espicaçar. [...] Pela pena inteligente e bem informada dos seus dirigentes e colaboradores, a **presença** vai solidamente integrar na milenária tradição do novo o “ímpeto metamórfico” dos agentes provocadores do **Orpheu**: vai dar-lhes a dignidade que eles fingiam que não tinham, vai conferir-lhes o estatuto de “mestres”, vai editá-los, estudá-los, promovê-los e dar-lhes, na história literária, o lugar a que tinham irrecusavelmente direito. (LISBOA, 1984, p. 93-4)

A **presença** não só prolonga o ideário estético do Primeiro Modernismo, mas possui uma singularidade própria, na medida em que defende, entre outros aspectos, a liberdade incondicional do artista, a vontade de se singularizar contra os padrões estéticos naturalistas, a comunhão da literatura com as outras artes e o trabalho crítico de revisão dos valores literários.

Dentre os fundadores da **presença**, Branquinho da Fonseca é o que mais nos interessa neste estudo por alguns motivos: o primeiro deles é que a sua obra – embora tenha despertado interesse de estudiosos portugueses e estrangeiros – ainda não tem recebido atenção da crítica similar à dispensada a outros presençaístas. Outro motivo é que Branquinho acabou sendo rotulado – por essa mesma crítica – como autor de uma única obra, a novela **O Barão**, considerada a sua obra-prima; as suas demais produções ainda são pouco estudadas. O terceiro ponto que destacamos refere-se ao fato do autor ter se envolvido durante a sua vida com um trabalho pioneiro em Portugal: Branquinho foi o idealizador e fundador, em 1958, do Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. A preocupação em

difundir a cultura e em incentivar a leitura ocupou muito tempo da trajetória de vida de Branquinho, tendo em vista que antes de encabeçar esse projeto, o autor já era, desde 1941, diretor do Museu-Biblioteca do Conde de Castro Guimarães, em Cascais, local que guarda, hoje, o seu espólio.

Além desse papel social desempenhado por Branquinho da Fonseca, o autor também sempre esteve atento às novas ideias sobre a arte que circulavam nos ambientes lusos; por isso, antes de abraçar a direção da **presença**, o mesmo já colaborava em outras revistas literárias, entre elas a **Tríptico**, que fundara em 1924 junto com Afonso Duarte, António de Sousa, João Gaspar Simões e Vitorino Nemésio, a qual, apesar de sua curta existência (durou apenas um ano), teve nove números.

Branquinho também cria, em 1930, a **Sinal** e colabora por longo tempo nas revistas **A Águia**, **Cancioneiro**, **Manifesto**, **Cadernos de Poesia**, **Variante**, **Litoral** e **Folhas de Poesia**, nelas publicando, essencialmente, poemas – mesmo tendo reunido a sua obra poética em apenas dois livros: **Poemas** (1926) e **Mar Coalhado** (1932), textos poéticos inéditos de sua autoria ainda circulavam constantemente pelas revistas literárias até 1957¹.

Outro fato que nos chama a atenção no conjunto de sua obra é que Branquinho tem uma breve, mas relevante produção teatral (publicou seis peças) que ainda não tem constituído matéria de estudo específico, comparável ao dedicado à sua produção narrativa.

Como autor de teatro, Branquinho da Fonseca não só trabalha com os temas que o consagraram como ficcionista, mas também experimenta novas formas para o gênero dramático que, em sua época, ainda não eram praticadas pelos demais dramaturgos.

Buscando uma nova interpretação para o teatro fonssequiano – parte da produção literária do autor ainda marginalizada pela crítica – é que nos propomos a realizar este trabalho.

O volume desta Tese apresenta sete capítulos. No primeiro deles, “Branquinho da Fonseca e o movimento presenciista”, procuramos apresentar a trajetória artística do autor e levantar a fortuna crítica de sua obra e, em especial, do seu teatro.

No capítulo seguinte, “Antecedentes: as primeiras experiências teatrais do Modernismo português: Sá-Carneiro, Pessoa e a crise da forma dramática”, refletimos sobre como o teatro em Portugal nos primeiros anos do século XX ainda guardava marcas expressivas da arte oitocentista.

¹ A edição das **Obras Completas** do autor, publicada em 2010, traz também os volumes inéditos **Poemas dispersos** e **Vento de longe**.

Dando prosseguimento aos estudos, procuramos entender os princípios do teatro de vanguarda que chegavam a Portugal por meio das contribuições de Almada Negreiros, Alfredo Cortez e Branquinho da Fonseca, assunto discutido no capítulo 3: “A vanguarda no teatro português”.

Nos capítulos seguintes analisaremos detalhadamente as peças que compõem o teatro de Branquinho da Fonseca – nosso objeto de estudo – e procuraremos enfatizar quais são os aspectos inovadores que nelas se articulam. No capítulo 4, que trata do “Drama de herança presencista: psicologismo e metaficção em **A posição de guerra** e **Os dois**”, procuraremos verificar de que forma os ideais estéticos presencistas se manifestam nas peças; em especial, refletiremos sobre a preocupação metalinguística de entender e explicar a arte do Modernismo e a atenção dada aos problemas mais íntimos do sujeito moderno que se sente fragmentado e em descompasso com o seu mundo.

No capítulo 5, “Experimentalismo dramático: a mistura de gêneros em **Curva do céu** e **A grande estrela**”, procuraremos observar o modo como Branquinho da Fonseca trabalha com as formas do gênero dramático. Pela análise de **Curva do céu**, é possível constatar que o autor aproxima a linguagem teatral da poética e, com isso, rompe com os paradigmas mais convencionais do drama tradicional. **A grande estrela**, por outro lado, revela a figura do narrador dentro do texto dramático, conferindo a este traços épicos.

O capítulo 6, “Potencialidade cênica do texto: a teatralidade em **Rãs** e **Quatro vidas**”, está voltado para as virtualidades do espetáculo antecipadas pelo texto literário, já que procuraremos analisar os efeitos da representação cênica como estratégia para o desenvolvimento do enredo dramático.

Cumpramos destacar, de resto, que os três eixos que nortearão a nossa análise das peças não são estanques; ao contrário, as diferentes características infiltram-se nas seis peças de forma mais ou menos evidente, o que torna a obra teatral fonsequiana complexa – como é, aliás, toda obra de vanguarda.

O capítulo 7, “Vanguarda e representação: notas sobre a censura em Portugal”, apresenta breves reflexões sobre o momento histórico, político e cultural no qual a obra de Branquinho se insere.

Por meio deste estudo, procuraremos avaliar os processos inovadores exercitados pelo autor e tentaremos definir a sua proposta de teatro vanguardista num contexto dominado pelo regime ditatorial.

1. Branquinho da Fonseca e o movimento presencista

António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) vincula-se ao chamado Segundo Modernismo Português, um período particular na história da literatura portuguesa e que possui características bem marcantes. Este movimento está atrelado aos ideais estéticos divulgados pela revista **presença**, fundada no ano de 1927, em Coimbra, por Branquinho da Fonseca, José Régio e João Gaspar Simões, a qual circula pelos meios intelectuais portugueses até 1940, num total de cinquenta e seis edições.

Com os artigos de tal publicação, os presencistas defendem que a literatura moderna deve fundamentar-se nos conceitos de “originalidade” e “sinceridade”. José Régio sistematiza a posição crítica da **presença** sobre a arte em seu artigo-manifesto “Literatura viva” (1927), que sai no número 1 da revista:

Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo excêntrico, estranho, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizarria podem ser poderosas — mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre estas qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto do raro e do imprevisto. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário. [...] A falta de originalidade da nossa literatura contemporânea está documentada pelos nomes que mais aceitação pública gozam. É triste — mas é verdade. Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo.[...] E quem não tem personalidade só pode ter um estilo feito, burocrata, erudito, amassado de reminiscências literárias, de auto-plágios, e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio. Assim se substitui a arte viva pela literatura profissional. E é curioso: Só então os críticos portugueses começam a reparar em tal e tal obra: Quando ela exhibe a sua velhice precoce e paramentada. Regra geral, os nossos críticos são amadores de antiguidades. [...] Da pouca originalidade da literatura portuguesa, naturalmente resulta em grande parte a sua pouca sinceridade. Ter uma maneira, é para o nosso escritor achar um certo número de contrafacções que se lhe afiguram mais dentro da sua indecisão de personalidade. O escritor passa então a produzir literatura mais ou menos mecânica. É-me desagradável falar destes pobres exemplares da nossa mediocridade; mas assim é preciso: tanto mais que o problema da sinceridade é hoje complicado, como, de resto, todos os problemas contemporâneos.[...] Eis como tudo se reduz a pouco: Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. (RÉGIO, 1927, apud LISBOA, 1984, p. 74-7)

Uma obra original, segundo os presencistas, é aquela produzida com extremo labor artístico – bem elaborada esteticamente – e que se torna independente de seu autor, que seja autônoma; já no que toca à sinceridade, os artigos-manifestos da revista propõem um maior valor para o ser humano na literatura, postulando que a verdadeira obra de arte é aquela que advém da parte mais íntima do homem e que trata especialmente do próprio ser humano.

As ideias de arte “original” e “sincera” vêm contrapor-se ao que os presencistas chamam de “literatura livresca”: aquela obra configurada por mecanismos artificiais e que possui uma finalidade única: a retórica. Para os integrantes da **presença**, toda obra estética que não defende a liberdade do artista e não coloca à mostra a subjetividade é considerada “livresca”. Com a introdução dessa nova maneira de pensar a arte, o grupo coimbrão sustenta a sua crítica a escritores consagrados pela tradição literária.

A postura ideológica e estética da **presença** foi pouco compreendida em sua época e por causa dessa específica concepção sobre a arte e o artista, aos presencistas foram lançadas duras críticas, principalmente dos que concebiam a literatura como um retrato da realidade social.

O momento histórico que vivia Portugal naquela época estava voltado especialmente a preocupações políticas. Com a **presença**, existe uma tentativa de não deixar que valores morais, religiosos, problemas sociais e ideologias políticas sejam sobrepostos aos valores libertários que a arte, na concepção presencista, toma como base. Assim comenta José Maria Rodrigues Filho:

[A **presença**] Pertence, portanto, ao período de implantação do Estado Novo corporativo, período de consolidação do fascismo na Itália, à ascensão do nazismo na Alemanha, ao fortalecimento do estalinismo na União Soviética e ao período de total inacção das democracias ocidentais perante esses factos políticos. Foi contemporânea da Guerra Civil Espanhola. No entanto, a **Presença** esteve à parte desses acontecimentos. Para não serem apanhados pelas malevas da repressão, os sectários passam a defender a liberdade no plano estético, difícil de ser entendida pelos coetâneos e pelos políticos. Acabava sendo o ideário presencista o porta-voz de uma linguagem precisamente cifrada, uma ampla e generosa metáfora da própria vida. Dessa maneira, a **Presença** lutava por um ideal, um móbil da **Arte pela Vida e Vida pela Arte**, mas nunca pela injunção de **Arte pela Arte**, forma vazia de expressão parnasiana. Os compromissos ideológicos da revista sempre foram muito claros com relação à não aderência a proselitismos de ordem política, religiosa ou estético-moral, sobre os quais manteve flagrante flexibilidade e, às vezes, certa neutralidade. Fixou-se, preferivelmente, na reflexão de carácter estético, cujas ponderações, opiniões e ajuizamentos estiveram a cargo de seus respectivos signatários. (RODRIGUES FILHO, 2008, p. 26-7, grifos do autor)

Usando recorrentemente o pseudônimo de António Madeira (recurso, segundo o autor, escolhido para suprir a falta de colaboradores em alguns números da **presença**), Branquinho da Fonseca participa na direção da revista coimbrã de 1927 até 1930, ano em que, juntamente com Miguel Torga e Edmundo Bittencourt, envia uma carta a Régio e Gaspar Simões desligando-se do grupo. Os motivos desta cisão até hoje parecem um tanto obscuros, mas sabe-se que ocorreu devido a desentendimentos pessoais entre ele e José Régio – considerado o mentor do grupo – e por desacordos de ordem literária. Os dissidentes acreditavam que em seus três primeiros anos a revista já havia cumprido o seu papel inovador dentro do Modernismo português e, naquele momento, estava se tornando muito acadêmica, fugindo, com isso, de seus propósitos estéticos iniciais.

Com sua saída da **presença**, Branquinho funda a revista **Sinal** em companhia de Torga. Contudo, acaba por abandonar esse projeto ainda em seu início, haja vista que a nova revista literária teve apenas um número, em 1930.

A participação do autor na direção da **presença** foi curta, mas bastante produtiva. Branquinho era responsável por toda a parte gráfica da revista, desde o seu logotipo – criado por ele – até a supervisão e elaboração das demais ilustrações. Como não era adepto da escritura de manifestos a respeito da arte e nem se propunha a explicar o fenômeno estético por meio de artigos – como fazia, por exemplo, José Régio –, Branquinho da Fonseca promulgava os ideais literários da revista pela sua própria produção artística e fez de suas obras o principal veículo de propagação do conceito de arte do **presencismo**.

Os artistas dessa geração preocupavam-se essencialmente com dois aspectos: a reflexão crítica sobre a literatura e a tentativa de entender a complexa existência humana. Os integrantes da **presença** valorizavam a arte como instrumento para a compreensão do homem, um sujeito duplo, dividido entre os seus desejos inconscientes e a aparência que precisa assumir para o convívio em sociedade – note-se que o pensamento de Freud estava sendo difundido em Portugal naquele momento.

A análise psicológica dos personagens, o tom intimista assumido pelos narradores, a preocupação com aspectos metafísicos e existenciais, e a tentativa de desvendar o mundo interior dos seres são aspectos explorados fortemente pelos artistas da **presença**, que tomam Dostoievski, Proust, Valéry, Gide, Joyce, Pirandello e Ibsen como nomes privilegiados no âmbito da literatura estrangeira.

A obra de arte como fruto do trabalho do complexo sujeito moderno também é alvo das preocupações **presencistas**, na medida em que a reinterpretação do fenômeno literário, tomado como uma manifestação do espírito humano, é uma constante inquietação

exposta tanto pelos artigos da revista coimbrã, como pelas produções estéticas dos artistas. Com isso, a reflexão metalinguística é fortemente praticada pelo grupo da **presença**, numa tentativa incessante de entender e definir a arte do início do século XX.

A promoção da liberdade de expressão artística – base da estética defendida pelos **presencistas** – é também fortalecida pelo expressivo intercâmbio cultural proposto pelos homens da geração, tendo em vista que vários autores nacionais e estrangeiros (inclusive brasileiros) foram redescobertos pela **presença** – a qual foi a responsável, ainda, por divulgar a produção de escritores coetâneos, incluindo Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros.

Branquinho da Fonseca, como dissemos, participa da revista até o ano de 1930 e nela publica seus primeiros poemas e peças de teatro. A respeito de sua dissidência e desligamento do grupo, o autor explica numa entrevista publicada postumamente no **Diário de Notícias**, em 30 de setembro de 1976:

Um dos motivos de conflito na “Presença”, mais tarde, foi, precisamente, o ter-se dito que o Régio era o chefe da escola de Coimbra. O Gaspar Simões, numa entrevista a um jornal de Lisboa – já não sei qual –, disse isso. Tínhamos defendido sempre a posição independente de cada um, e aquela afirmação não nos agradou. Como a “Presença”, segundo nós entendíamos, tinha entrado numa fase estática ou, pelo menos, tinha já realizado o que de fundamental realizou, afastámo-nos. Depois continuou, ainda durou. Mas, nos primeiros três anos, nós tínhamos esgotado toda a força da “Presença”. (BRANQUINHO DA FONSECA, apud, RODRIGUES FILHO, 2008, p. 77)

O fato de o autor ter se afastado tão cedo da direção da revista influenciou a crítica da obra de Branquinho e a sua produção artística tem sido dividida em duas fases: antes e depois da **presença**. David Mourão-Ferreira comenta sobre a literatura do autor:

Duas fases principais poderemos distinguir no conjunto dessa obra: a primeira – a que chamarei de fase experimental – compreende como que o “ensaio” das suas próprias virtualidades nos três grandes gêneros tradicionais (lírico, dramático e narrativo), abrangendo assim livros de poesia como **Poemas** (1926) e **Mar Coalhado** (1932), peças de teatro como **Posição de Guerra** (1928), **Curva do Céu** e **A Grande Estrela** (ambas reunidas mais tarde no volume de **Teatro-I**, em 1939), finalmente contos da colectânea intitulada **Zonas** (1932); e a segunda – ou fase da plenitude –, onde não teremos dúvidas em incluir tudo quanto publicou depois dos contos e novelas de **Caminhos Magnéticos** (1932): a novela **O Barão** (1942), os contos de **Rio Turvo** (1945), o romance **Porta de Minerva** (1947), a longa novela **Mar Santo** (1952), as narrativas de **Bandeira Preta** (1956). Como se vê, dos três gêneros “ensaiados” ao longo da fase experimental, num só – o da ficção narrativa – se fixará Branquinho da

Fonseca durante a fase da plenitude. E o volume dos **Caminhos Magnéticos** é que justamente constitui a linha de separação de águas, visto que ainda há, nos admiráveis trechos que o compõem, alguma coisa de experimental e muito já de definitivo. (MOURÃO-FERREIRA, 1968, apud BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 45)

No Brasil, a professora Nelly Novaes Coelho (1973) defende que a caminhada literária de Branquinho alcança novos rumos após o rompimento com a **presença**. A estudiosa acredita que a data de 1930 é um divisor de águas na carreira de Branquinho na medida em que, além do psicologismo individualista (defendido pela revista), surge na obra do escritor um outro lado, mais voltado para a consciência social do sujeito tão atrelado à sua História.

Outro fator que contribuiu para essa segmentação feita pela crítica a respeito da obra do autor foi o fato de Branquinho ter se dedicado, no início de sua carreira, à produção de poemas e peças teatrais; a prosa, parte mais conhecida e estudada de sua obra, só foi exercitada com afincos depois de alguns anos que ele aparecera como poeta e dramaturgo.

Apesar de a fortuna crítica da obra fonsequiana propor uma separação da produção artística do autor, acreditamos que, mesmo desligando-se da **presença** e passando a dedicar-se mais à prosa, Branquinho da Fonseca não abandona as temáticas que vinha desenvolvendo em suas primeiras produções, durante a sua participação na revista. O homem e a arte continuam sendo os principais objetos de estudo do autor, mesmo em sua produção considerada madura, o que nos leva a pensar que Branquinho da Fonseca somente alcançou tanto êxito com a publicação de **O Barão** (1942), sua obra mais famosa, devido aos seus exercícios prévios como poeta e dramaturgo, caros nos tempos da **presença**.

Por isso, um dos objetivos deste estudo é resgatar uma parte da produção artística de Branquinho da Fonseca ainda muito pouco conhecida e estudada – tanto no Brasil como em Portugal – no meio acadêmico: o teatro.

O teatro produzido por Branquinho, ao contrário do que defendem muitos críticos, pertence a um período de transição no âmbito de sua obra. Se tomarmos como referência a cronologia de publicações, essa produção não pertence unicamente à primeira fase de sua produção, visto que metade do número total de suas peças (ou seja, três) foi publicada após **Caminhos magnéticos** (1932), obra considerada como um marco da sua segunda fase, que é considerada a fase da plenitude autoral. Com efeito, o volume **Teatro-I**, que o autor organiza com a reunião de todas as suas peças, é publicado em 1939, apenas três anos antes de surgir a novela **O Barão**, considerada sua obra-prima.

Fica evidente, portanto, que existe uma lacuna na fortuna crítica da produção artística fonsequiana que não considera o teatro do autor como uma parte importante no

conjunto de sua obra. Buscando reverter de alguma forma essa falta de estudos sobre a dramaturgia de Branquinho da Fonseca, apresentamos este trabalho.

Nos capítulos que se seguem, refletiremos sobre a importância do teatro de Branquinho da Fonseca para a renovação do drama português do século XX. Antes, porém, de analisarmos as tentativas vanguardistas fonssequianas, iremos investigar como eram as produções dramáticas dos autores que antecederam Branquinho, em especial Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

2. Antecedentes: as primeiras experiências teatrais do Modernismo português: Sá-Carneiro, Pessoa e a crise da forma dramática

A literatura portuguesa, no início do século XX, revoluciona os conceitos de poesia e prosa. Após as inventivas do **Orpheu**, os dois gêneros foram os que mais sofreram transformações com a absorção do ideário órfico e abandonaram os pressupostos oitocentistas em favor de uma nova maneira de se fazer arte. No plano do teatro, entretanto, o primeiro Modernismo não causou a mesma renovação estética que se viu, sem dúvida, no poema e na narrativa. Os palcos portugueses ainda eram tomados por obras de cunho naturalista e que estavam muito presas aos padrões mais tradicionais do teatro. Ao contrário de Almada Negreiros, o único integrante do grupo que exercitou o gênero com ousadia, os demais autores ainda atrelavam o teatro à visão estética do século anterior.

O teatro português do século XIX está associado à concepção de mundo de uma nova classe social que toma o poder: a burguesia. Com um aumento expressivo do público consumidor do teatro, o número das salas de espetáculo se multiplicou pelos centros culturais portugueses e peças passaram a ser encenadas em grande escala. Contudo, conforme comenta Rebello (1978), essa aceleração no ambiente teatral não contribuiu para a melhora da qualidade literária das peças. A falta de intelectualidade do público burguês foi o principal motivo pelo qual o teatro em Portugal não atingiu os mesmos níveis de modernização e renovação estéticas já vivenciadas pelos outros gêneros artísticos. O autor argumenta:

O teatro tornava-se assim uma espécie de feudo exclusivo de uma classe privilegiada, para a qual funcionava, não como [...] “uma curiosidade do espírito”, mas como “um ócio de sociedade”. Para essa minoria desprovida de exigências, ou sequer de curiosidades, intelectuais, “actores sem estudo, sem escola, sem incentivos, sem ordenados, sem público”, [...] representavam más traduções e imitações do repertório francês, muitas vezes anunciadas como originais, que seguiam invariavelmente um de três modelos fixos: “o drama sentimental e bem escrito, de belas imagens, ode dialogada em que uma personagem lança frases soberbamente floridas, a outra retruca em períodos sonoros e melódicos, e a acção torna-se assim um tiroteio de prosas ajanotadas”; o “drama de efeito, com o que se chama finais de acto, lances bruscos, um embuçado que aparece, uma mãe que se revela”; e “a farsa com os velhos motivos de pilhéria lusitana, o empurrão, o tombo, a matrona bulhenta, o general de barrete de dormir”. (REBELLO, 1978, p. 24-5)

Como se pode notar, o drama oitocentista em Portugal é marcado pela caricatura. Essa tendência dramática perdurou fortemente por todo o século XIX e alcançou também os

anos iniciais do século XX, perfazendo um atraso estético do teatro português se comparado ao que se vinha produzindo nos demais países da Europa.

Marca expressiva desse atraso é que, de acordo com Rebello, em Portugal o Realismo não se manifestou no teatro²:

não houve entre nós verdadeiramente, e por via de regra, uma dramaturgia realista – mas, quando muito, naturalista. Os escritores teatrais portugueses que intentaram trasladar para o palco a realidade que os seus sentidos apreendiam e lhes estimulava a imaginação, contentavam-se em fotografá-la, abstendo-se de a interpretar e mais ainda de concorrer para transformá-la. (REBELLO, 1978, p. 56)

Inspiradas pelos textos de Zola e pelos dramas de Ibsen e Strindberg, as primeiras obras teatrais naturalistas só surgiram em Portugal no final do século XIX, com a publicação de **A Imaculável** (1897), de Abel Botelho. Entretanto, esse era o momento em que surgiam já as primeiras tentativas de teatro simbolista, com, por exemplo, **O Pântano** (1894), de D. João da Câmara, e **Belkiss: rainha de Sabá, de Axum e do Hymiar** (1894), de Eugénio de Castro.

No drama português do final do século XIX coexistem várias correntes estéticas, como o historicismo (herança romântica), a comédia de costumes, o Naturalismo e o Simbolismo; contudo, conforme lembra Cruz (1983), dentro da heterogeneidade de estilos e formas, o Naturalismo vai preponderar nos primeiros anos do século XX:

O naturalismo encontra no início do século XX português razões poderosas de inspiração. O ambiente é-lhe propício, pois a crise de mudança de regime, e, de uma maneira geral, toda a restante teoria de fenómenos político-sociais, determina uma inquietação que o teatro soube reproduzir. (CRUZ, 1983, p. 137)

Influenciado pela mudança de regime político e pela instauração da República, o drama naturalista em Portugal preocupa-se, fundamentalmente, com a representação da sociedade e dos sujeitos que nela vivem. Problemas de ordem política, social e científica são investigados pelo olhar do dramaturgo de forma a retratar o mais fielmente possível a relação do indivíduo com o meio e a preocupação com o destino imposto pelas leis da hereditariedade. Neste aspecto, a verossimilhança é um dos recursos estéticos mais trabalhados pelos autores do período.

² De opinião convergente, Duarte Ivo Cruz comenta que nos palcos lusos o Naturalismo se sobrepôs ao Realismo, já que as obras de teatro realistas não passaram de “tentativas e aspirações” (CRUZ, 1983, p. 130). A ressalva do autor compreende **Os Velhos** (1893) – obra de D. João da Câmara considerada a mais expressiva peça realista do teatro português.

No plano temático, o teatro naturalista fundamenta-se, como dissemos, em uma problemática social e a ação dramática situa-se essencialmente em fatos do cotidiano burguês.

Sobre as questões estilísticas e formais, o drama defende os pressupostos mais convencionais do gênero. No que toca ao enredo, por exemplo, ele tem como base uma linha narrativa a ser desenvolvida de maneira lógica e sequencial; as ações são coesas e seguem em direção a um conflito a ser necessariamente resolvido.

O diálogo é outro fundamento do drama naturalista; sem ele a ação não se desenvolve e a intriga não é resolvida. O monólogo e o silêncio dramático não são explorados, tendo em vista que tais recursos podem parecer inverossímeis aos olhos dos dramaturgos tão preocupados com a aproximação máxima com a realidade.

A linguagem deste drama de características tradicionais é simples e próxima da fala coloquial, haja vista que deve ser um veículo facilitador da compreensão da obra pelo público burguês.

No que toca à montagem, é interessante destacar, ainda, que tanto o cenário como a maquiagem e mesmo o vestuário dos atores possuem um caráter artificial. Numa tentativa de reprodução fiel do real, os objetos em cena são muitas vezes pintados, a maquiagem dos artistas é exagerada e suas roupas servem para reforçar a caracterização dos sujeitos enquanto entes sociais.

Como dissemos, este tipo de drama tradicional invade os palcos portugueses mesmo no século XX, ficando aquém das renovações estéticas experimentadas pela narrativa e pela poesia. Um caso típico é o do autor Mário de Sá-Carneiro. Engajado com os pressupostos inovadores do Modernismo da geração do **Orpheu**, o autor elabora poemas e textos em prosa com uma proposta estética inovadora e bem diferente daquela trabalhada pelos seus antecessores; contudo, o teatro de Sá-Carneiro, na contramão de sua produção mais conhecida, ainda está bastante vinculado à estética naturalista.

A peça **Amizade** (1912), escrita em parceria com Tomás Cabreira Júnior, é a primeira produção dramática publicada pelo autor. Dividida em três atos e estes em um grande número de cenas, a peça trata do destino de uma família sofredora dos mais sérios problemas que possam afetar uma geração familiar: o adultério e o incesto.

Toda a ação da peça se desenvolve numa propriedade burguesa. Neste ambiente vivem os cunhados Afonso e Raquel e seus respectivos filhos: Ricardo e Maria. Os dois jovens primos almejam se casar em breve e o assunto que motiva a trama é justamente o casamento deles.

O primeiro ato da peça vem apresentar os integrantes da cena: membros de uma família tradicional burguesa, os personagens vivem num ambiente afastado dos centros urbanos e, em meio aos preparativos para o casamento de seus filhos, recebem uma visita inesperada: Cesário – um pintor, velho conhecido da família que chega de Paris e se hospeda na vivenda. Com a chegada deste personagem e por meio do diálogo entre ele, Afonso e Raquel, o passado da família começa a ser lembrado.

As cenas quebram-se quando as figuras mais velhas comentam algo do passado familiar e, no mesmo instante, chega um dos jovens noivos. Tal estratégia discursiva vem contribuir para a promoção do mistério — marca das peças oitocentistas.

Também característico dos dramas naturalistas é a existência de um escândalo familiar. Neste caso, pela conversa entre os mais velhos, sabe-se que a família em questão foi tomada por uma fatalidade: Afonso e Raquel perderam seus respectivos cônjuges de maneira trágica. A esposa de Afonso morreu e este se aproxima mais de seu irmão, marido de Raquel, indo morar com eles. Em uma viagem a trabalho, o irmão de Afonso morre tragicamente e, com isso, Afonso resolve fugir dos comentários que envolvem um possível relacionamento com a cunhada e muda-se para um lugar afastado levando Raquel, a sobrinha e o filho, ainda pequenos.

Durante o segundo ato, a ação centra-se no casal de jovens. Criados juntos desde crianças, seus pais fazem questão que eles se casem. Nas vésperas do casamento, entretanto, Maria nota que as atitudes de seu noivo estão um tanto estranhas: ele a evita e não é mais atencioso e carinhoso como antes. A moça chora e queixa-se para a mãe. Ricardo, por sua vez, acaba por confessar ao pai que recebera uma carta anônima que o deixou extremamente perturbado. O recebimento de tal carta acaba por romper com a harmonia em que vivia a família. Um dos momentos de maior tensão da peça é quando Afonso revela o conteúdo da correspondência à Raquel:

A sua confiança e a sua boa-fé é que não podem conceber uma tal aleivosia... Ah! Mas desengana-se, ela existe! Prevenções traiçoeiras... cartas anônimas a informá-lo de que nós somos amantes... de que as nossas relações datam de há longos anos... de que já existiam em vida de meu irmão... Foi por isso mesmo que ele fugiu para o Brasil... foi só essa a causa da sua morte... Numa palavra: afirmam que o casamento dos nossos filhos seria um sacrilégio... um incesto talvez! (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 664)

O terceiro ato é marcado pela desestabilização no ambiente familiar: Afonso e Raquel juram que são apenas amigos e que o conteúdo da carta é falso; Ricardo, por outro

lado, pega um revólver e pensa em se matar; contudo, a fraqueza física o vence e o rapaz adocece. Maria, a garota que parecia frágil e alienada de tudo – tendo em vista que a todo instante choramingava pelos cantos e somente pensava em se casar –, nota que entre a sua mãe e seu tio existe algo além da amizade. Ela confia a Cesário que desconfia do amor dos dois e como o amigo confirma as suas dúvidas, Maria pede-lhe que ajude na realização deste amor proibido.

Num primeiro instante Afonso e Raquel relutam em assumir seus sentimentos, pois se preocupam com o preconceito que possam sofrer. Cesário, contudo, argumenta que agora suas almas ultrapassaram os limites da amizade; neste momento o amor dos corpos fala mais alto e conclui:

[...] o vosso enlace, repito, é a única solução possível. Não julguem que falo por amor da moral, dessa moral tola de convenções e de parvoeiras. Foi coisa que nunca me importou. O caso é outro: é que vocês têm filhos, um homem e uma mulher, que perceberiam imediatamente o que se passava entre os dois. Não há nada como as situações claras, e isso não seria uma situação clara. Demais, se é a forma como esse ato pode ser interpretado pelos outros que os aterroriza – que diabo! – vão viver todos para o estrangeiro; saiam deste país onde nada os prende, onde nunca foram felizes. Não se deve fazer caso do “mundo”, no entanto a sua voz incomoda como o uivar dum cão. Afastem-se pois dele e, sossegados e satisfeitos consigo próprios, gozarão duma ventura perdurável, livre de todas as nuvens, que foi coisa que vocês nunca conheceram: a vossa felicidade foi sempre ou interminante ou sombreada... Eis o que devem fazer e o que hão-de fazer! (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 677-8)

A resolução do conflito é patética. Cesário sugere ao casal uma nova fuga para que eles não sofram mais uma vez com o repúdio da sociedade. A peça termina com o planejamento dos casamentos de Afonso e Raquel e de Ricardo e Maria, os quais terão Cesário como padrinho.

A grande tensão dramática embasada pela dúvida a respeito do adultério e do incesto é minimizada, no término da peça, em favor de um final feliz para os personagens, conforme conclui Cesário na fala que encerra o texto: “Minha filha, pela primeira vez, uma carta anônima fez a felicidade dum lar!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 679).

Como podemos notar, este texto dramático de Mário de Sá-Carneiro ainda está bastante preso aos pressupostos da estética naturalista. Tanto a temática como as unidades de tempo, ação e a própria construção linguística e dos personagens seguem um modelo tradicional de teatro que predominou durante o século XIX e que continua a resistir mesmo em autores tão inovadores do século XX.

O teatro português do princípio do século XX, se comparado aos demais gêneros, encontra-se, como dissemos, atrasado esteticamente, tendo em vista que a poesia e a narrativa já estão em processo de renovação, acompanhando as novas tendências europeias. Durante este momento, o drama começa a enfrentar um momento de crise e, para se superar e se estabelecer novamente como um gênero produtivo, vai precisar experimentar novas formas.

O drama estático de Fernando Pessoa é um exemplo das primeiras modificações que o gênero sofre em decorrência da crise da forma dramática que compreende o final do século XIX. **O marinheiro**, peça de molde simbolista, pode ser tomada como uma peça de transição do teatro naturalista para o teatro de vanguarda.

Peter Szondi, em sua **Teoria do drama moderno** (2001), comenta que o drama europeu do período Renascentista até os finais do século XIX mantém uma forma específica baseada, essencialmente, em quatro categorias: o diálogo intersubjetivo e as unidades de ação, tempo e espaço.

Apesar da constante mudança temática que envolvia os períodos artísticos em questão, a forma dramática permanecia praticamente imutável ao longo dos séculos. Entretanto, ainda segundo Szondi, durante o século XX o drama desenvolve o seu esquema estrutural com a inserção de elementos épicos no seio da forma dramática tradicional, o que gera, em meados do século, o estabelecimento de uma nova forma para o drama, cunhada por Brecht como o teatro épico.

A evolução do drama de sua forma tradicional para a moderna não ocorre bruscamente, tendo em vista que os experimentalismos formais começam a ser praticados já na passagem do século XIX para o XX, quando os dramaturgos europeus passam a pensar a estrutura dramática associada ao conteúdo temático das peças.

A forma e o conteúdo não são tomados mais separadamente, conforme ocorria desde o Classicismo. Com o avanço da ciência, da tecnologia e do surgimento dos primeiros estudos freudianos, novos temas ganharam a atenção dos dramaturgos e, acompanhando tamanha variedade temática, a forma dramática – agora indissociável de seu conteúdo – passa a sofrer algumas alterações em suas quatro categorias fundamentais.

Este momento de reflexão sobre o drama é denominado por Szondi como “crise”. Para ele, os dramaturgos do período de transição do século XIX para o XX (como Maeterlinck e Tchekhov, por exemplo) iniciam um processo de modificação da forma dramática tradicional para que o drama possa, também por meio de sua estrutura, refletir melhor sobre os novos temas que preocupam o homem.

A crise do drama é sentida ainda durante o Naturalismo; contudo, segundo Szondi, este período artístico está bastante vinculado à estética dramática tradicional:

O naturalismo, por mais que tenha se portado de modo revolucionário e tenha querido sê-lo inclusive no estilo e na “visão de mundo”, tomou na dramaturgia uma direção conservadora. No fundo importava-lhe preservar a forma do drama tradicional. (SZONDI, 2001, p. 54-5).

A partir do Naturalismo há um expressivo aumento do questionamento sobre a forma dramática e, portanto, a crise do drama se intensifica. A peça **O marinheiro**, de Fernando Pessoa, é uma das que mais se identificam com esse momento de crise. Para entendermos um pouco mais como o drama reage às transformações, analisaremos brevemente o texto pessoano.

A peça **O marinheiro** – escrita em 1913 e publicada pela primeira vez em 1915, na **Orpheu** – está cronologicamente inserida nas propostas do Primeiro Modernismo português. Subintitulado “drama estático em um quadro”, o texto dramático já a partir de seu título e subtítulo apresenta, de forma indireta, alguns questionamentos sobre a tradição dramática.

Para começar, cumpre lembrar que o marinheiro – figura que intitula a peça – não aparece em cena, já que apenas surge no sonho das personagens. O ente central da trama dramática só existe na imaginação, fazendo com que o estatuto de personagem do drama oitocentista seja quebrado. Além disso, ao contrário do drama tradicional, nenhum personagem é nomeado e nem caracterizado em detalhes.

No que toca ao subtítulo do texto, ele mostra que a peça também não segue os modelos mais tradicionais de configuração teatral, tendo em vista que ao invés de dividido em atos, o texto possui apenas um quadro, o qual é determinado como “estático”. De fato, em **O marinheiro**, não existe uma ação a se desenvolver, os personagens em cena não se movem em momento algum e toda a trama está centrada no diálogo de tais figuras.

O espaço cênico é fechado, escuro, característico do momento fúnebre que celebram as três veladoras. Há apenas uma janela ao fundo, de onde se vê o mar. As três figuras em cena são as únicas que passam a noite ao lado do caixão da donzela. Para quebrar o silêncio entristecedor, a primeira veladora sugere que conversem sobre o passado: “sempre é belo falar do passado” (PESSOA, 1979, p. 36).

Como se pode notar, o passado é o tema da peça. Ele será presentificado pela memória e pelos sonhos das veladoras que pouco comentam sobre a sorte da moça que velam.

Pelo contrário, tomadas pelas suas reminiscências mais subjetivas, elas renunciam ao presente em favor do sonho. A preferência pelo passado e pelo sonho rompe com a ideia de fidelização ao real e ao momento presente tão explorados pelo drama naturalista, o que comprova, mais uma vez, uma crise na forma dramática existente no drama português do início do século XX.

A busca pelo sonho reflete, ainda, uma insatisfação com o presente. As veladoras praticamente ignoram o caixão e os ritos funerais e são tomadas pelo encantamento do mar que é visto em curta extensão pela janela. Com a vista do horizonte, as veladoras imaginam um marinheiro que tem proporções de um personagem real. A segunda veladora comenta:

Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas. (PESSOA, 1979, p. 46-7)

As três veladoras se envolvem profundamente com a história do marinheiro. Para as personagens, ele tem vida e é mais real do que elas próprias, que são tomadas pelas lembranças do passado, são solitárias e não encontram uma razão concreta para viver.

As três figuras femininas, consumidas pelo sonho, perdem as suas individualidades. Suas falas chegam a se confundir, como se elas fossem desdobramentos de um único personagem.

O diálogo – reflexo da relação íntima das veladoras – é a todo instante interrompido por pausas, que são explicitadas verbalmente pela rubrica textual e pelo grande número de reticências que aparece, sem exceção, em todas as réplicas das figuras femininas.

A falta de regularidade das réplicas e trélicas, as pausas e os silêncios contribuem para que o diálogo, constituído pelas divagações das irmãs, se aproxime da expressão de uma única voz angustiada com o presente e que vive à custa de um sonho. Com isso, as três vozes se juntam, numa expressão bem próxima ao monólogo.

A linguagem do monólogo não tem a finalidade de comunicar, mas, na peça, serve como uma manifestação dos sentimentos e do desenvolvimento psíquico dos personagens.

Deste modo, a linguagem de **O marinheiro** se distancia de sua concepção mais tradicional e própria do drama (que é a comunicação) para se aproximar da lírica.

A recusa ao diálogo e à ação reflete a recusa da própria forma dramática, colocada em xeque por **O marinheiro**. Outra categoria dramática questionada pela peça é a unidade de ação, tendo em vista que nada acontece em cena, não há movimentação dos personagens e a obra não se baseia na progressão de uma intriga; ao contrário, tudo o que se passa envolve a dimensão psicológica das irmãs.

Assim como a ação dramática, o tempo também não é bem sistematizado pela peça. Sabe-se que a cena ocorre numa madrugada, mas os personagens perdem a noção da passagem do tempo em meio às suas fantasias: “[...] Ah, mas porque é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Porque falo eu sem querer falar? Porque é que já não reparamos que é dia?...” (PESSOA, 1979, p. 57).

Como se pode notar, a peça **O marinheiro** promove um debate sobre a tradição dramática, questionando as formas cristalizadas do drama naturalista. Na peça de Pessoa, o drama é o reflexo da crise de uma forma que não atende mais aos anseios expressos pela temática.

Todavia, apesar das tentativas de renovação da forma dramática oitocentista predominante nos palcos portugueses, cabe lembrar que tal peça ainda está vinculada a uma escola artística que nasceu e se desenvolveu no final do século XIX: o Simbolismo.

As características do drama simbolista são evidentes em **O marinheiro** e o texto dramático, mesmo tendo sido publicado na revista **Orpheu** e rodeado pelas novas ideias sobre a arte, ainda apresenta laços com a estética simbolista. Tal observação reforça a nossa argumentação de que **O marinheiro** representa um momento de crise do drama e está situado, esteticamente, na transição do drama oitocentista para o modernista, do drama tradicional para o de vanguarda.

O drama simbolista português, inserido, portanto, no contexto de crise da forma dramática, dá início às primeiras inovações no plano dramático, questionando o modelo de teatro tradicional do século XIX e, em especial, os fundamentos estéticos do Naturalismo.

A respeito dos dois autores que acabamos de estudar, Rebello argumenta:

[...] as eventuais incursões dos colaboradores do “Orfeu” pelos domínios da expressão dramática eram muito mais tributárias de uma estética finissecular (quer fosse o simbolismo, quer o naturalismo) do que premonitórias da grande aventura da arte moderna, cujos riscos a obra poética de um Pessoa ou de um Sá-Carneiro corajosamente assumiu. (REBELLO, 1979, p. 41)

Atento à necessidade de renovação modernista para o teatro português – em seus aspectos literários e cênicos – Almada Negreiros é o único autor do Primeiro Modernismo a propor uma nova estética dramática, já que “no que toca ao teatro, nem Pessoa nem Sá-Carneiro transcenderam os limites da estética finissecular” (REBELLO, 1979, p. 49). Juntamente com seus coetâneos Branquinho da Fonseca e Alfredo Cortez, Almada assume uma posição de vanguarda no âmbito do teatro português da primeira metade do século XX e, devido a tal importância, estes três autores serão estudados no capítulo a seguir.

3. A vanguarda no teatro português: Almada, Cortez e Branquinho

Neste capítulo propomos analisar brevemente nomes importantes para a renovação do drama português na primeira metade do século XX: Almada Negreiros, Branquinho da Fonseca e Alfredo Cortez. Para tanto, é necessário fazermos, antes, uma reflexão sobre o histórico e os principais parâmetros do teatro de vanguarda na Europa.

3.1. Introdução ao teatro de vanguarda

De acordo com Peter Szondi, na já citada **Teoria do drama moderno** (2001), o drama do período do Renascimento até o século XIX é baseado em fundamentos rigorosos do ponto de vista da elaboração formal e, por isso, é denominado pelo autor como “drama absoluto”. Esse drama procura ser o mais fiel possível ao mundo real: há a predominância do tempo presente e as ações obedecem a uma sequência de desenvolvimento lógico e causal; a relação entre os sujeitos é intersubjetiva, ou seja, os personagens são apresentados por meio do diálogo com outros; o autor dramático não se mostra como narrador da cena; o ator se esconde atrás do personagem, que é autônomo; o público também não interage e é apenas uma testemunha do que acontece no palco e, por fim, os procedimentos cênicos, do mesmo modo, não se revelam como tal.

Com a expansão dos dramas naturalista e simbolista no final do século XIX, a hegemonia desse modelo dramático começa a sofrer seus primeiros abalos. Segundo Silvana Garcia (1997):

com o Naturalismo introduz-se no palco aqueles estratos inferiores da sociedade que até então, ao longo da história, haviam estado confinados principalmente à figuração cômica. O proletariado sobe o estrado, deslocando a burguesia para os assentos do teatro. [...] Amplia-se, portanto, a moldura espaço-temporal, a ponto mesmo de incluir a História. A realidade assim tratada pressupõe um narrador e, conseqüentemente, a introdução de um componente épico que o drama rigoroso não podia comportar. (GARCIA, 1997, p. 14)

Já a dramaturgia simbolista fundamenta-se nos elementos próprios do gênero poético, como as redundâncias, hesitações, pensamentos fragmentados e expressões monossilábicas, que desfazem as noções tradicionais de conflito e enredo. Além disso, o diálogo entre os personagens é suspenso em favor do monólogo. Ainda de acordo com Garcia (1997):

A ênfase no lirismo do texto, associada à presença de temas abstratos, dissolve a tensão dramática que, agora, dissemina-se ao longo do texto, em vez de concentrar-se em manchas cumulativas. Não existe de quê fazer-se o conflito. O autor revela-se presente por trás de cada personagem, assim como também assumem esse papel a cenografia, a sonoplastia e a iluminação. Tudo em cena adquire valor de metáfora e exige do espectador o esforço interpretativo. (GARCIA, 1997, p. 15)

Para Szondi, tanto o drama naturalista como o simbolista exercitaram mudanças estilísticas, numa tentativa de salvamento da forma dramática que estava em crise nos finais do século XIX; apesar disso, no Naturalismo o drama acaba por preservar muitas características formais do drama tradicional, já que “atrás de sua intenção revolucionária de realizar o drama em um novo plano estilístico, encontrava-se [...] a ideia conservadora de levá-lo a salvo da ameaça da história intelectual para o domínio de um espírito não atingido ainda por essa evolução” (SZONDI, 2001, p. 55).

Quanto ao drama do Simbolismo, o autor observa que os artistas buscavam uma nova forma a partir de um debate com a tradição; entretanto, “às vezes este conflito se mostra, de maneira ainda não resolvida, no interior das obras – como que um indicador de caminho para as formas dos dramaturgos posteriores” (SZONDI, 2001, p. 36).

Como podemos notar, apesar de os artistas naturalistas e simbolistas buscarem novas possibilidades de reatualização, a realidade cênica europeia só se viu desvencilhada dos padrões dramáticos vigentes com os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX. Com o propósito de chocar e inovar, as vanguardas rejeitam o cânone oitocentista do drama tradicional e propõem uma interpretação diferente para o passado, além de negarem todo tipo de pretensão mimética e abolirem as barreiras entre a arte e a vida, num gesto contestatório, dessacralizador e, ao mesmo tempo, irreverente.

Influenciadas pelos primeiros escritos freudianos sobre a psicanálise, as vanguardas questionam também o excesso de cientificismo do século XIX e propõem novas reflexões sobre os conflitos entre a inteligência e a realidade, a verdade e o instinto, a ciência e a vida.

O teatro de vanguarda reinventa as suas formas e abre espaço para o exercício de práticas inovadoras que se valem da ruptura com as noções de verossimilhança, com a rigidez das unidades de ação, tempo e espaço e também com o predomínio absoluto do diálogo. Além disso, numa busca por uma nova expressividade, a linguagem do teatro vanguardista é reelaborada com o uso de neologismos e da abolição das normas da sintaxe, estando mais próxima do *nonsense*.

A arte vanguardista, além de ser contrária às normas estabelecidas, é também contra todo tipo de preconceito estético, sendo que o seu principal fundamento é a liberdade. Silvana Garcia (1997) comenta sobre o processo renovador deste novo drama:

A dramaturgia das vanguardas vem introduzir nesse panorama uma série de elementos perturbadores, que vão desordenar de modo surpreendente essas normas restritivas. Valendo-se, por exemplo, das investigações no âmbito das artes visuais, os artistas introduzem na dramaturgia procedimentos emprestados a essas outras artes, como os recursos da montagem e da colagem, favorecendo, desse modo, a descontinuidade, em detrimento de uma progressão ordenadora de conflito. Promovem a desordenação do tempo presente, introduzindo nele elementos que não estavam contidos na representação do drama rigoroso, como a simultaneidade e o jogo entre passado, presente e futuro. Destroem, assim, a capa de invisibilidade que encobria o narrador, contaminando a obra com traços épicos. Desobedecem também à norma da causalidade necessária no desenvolvimento da trama ao dar espaço ao acaso, ao inusitado, ao estranho, que interferem na construção lógica do universo interpessoal. Essa mesma alogicidade impõe-se no fluxo da linguagem exaurindo as relações dialógicas de seu caráter formador de sentido. (GARCIA, 1997, p. 79-80)

A dramaturgia de vanguarda não restringe o teatro ao espaço privilegiado do palco. Ao contrário, ela estreita a comunicação entre o tablado e a plateia, contaminando o cotidiano das pessoas com o seu espírito renovador. Por causa disso, essa arte muitas vezes se associa aos ideais de revolução política do momento.

Todavia, as obras literárias vanguardistas são, de maneira geral, distanciadas do grande público, tendo em vista que grande parte da produção artística do século XIX foi escrita para atender aos interesses e necessidades culturais da burguesia, como um instrumento que a mesma utilizou para escrever a sua história e nela se reconhecer. Sobre a estreia da peça **Ubu Rei**, que inaugura o teatro de vanguarda europeu, Frontin (1979) comenta:

Quando em 1896 um jovem autor francês, Alfred Jarry, estreou no “Théâtre de l’Oeuvre”, de Paris, a peça **Ubu Roi**, que foi a obra de arranque do vanguardismo teatral contemporâneo, teve plena consciência de que estava a defrontar um público pequeno-burguês, que vai aos espetáculos depois de ter jantado bem para se recrear com dramas naturalistas que utilizavam sua própria linguagem, exprimem seu pensamento, refletem situações quotidianas do homem médio e, sobretudo, não lhe exigem grande esforço de compreensão. (FRONTIN, 1979, p. 55-6)

No cenário europeu, além do precursor Jarry, outros dois principais nomes no contexto do teatro de vanguarda são Artaud e Maiakóvski. O francês Antonin Artaud (1896-1948) envolveu-se durante toda a sua vida com o teatro: foi escritor, encenador, adaptador,

cenotécnico e ator. Na atualidade, é considerado um visionário do teatro do século XX. Em 1926, cria o Teatro Alfred Jarry, norteado por concepções surrealistas, e a partir daí começa a envolver-se também com questões teóricas a respeito do teatro, publicando, em 1934, o seu manifesto mais conhecido, **O teatro e seu duplo**, no qual apresenta artigos polêmicos que contestam, principalmente, o teatro naturalista francês – considerado por Artaud como retórico.

Artaud propõe uma ruptura com a noção tradicional do teatro da palavra. Valorizando o trabalho do ator e o espetáculo, ele defende que o teatro não pode se manter subordinado apenas à linguagem da palavra, mas deve agregar outros elementos significativos, como os gestos dos atores, a entonação, a música, a dança, os jogos de luz e sombra, etc. De acordo com Odette Aslan (1994), Artaud

nunca eliminou o texto num espetáculo, pretendeu, sim, estabelecer uma outra hierarquia. [...] Ele quer arrancar o teatro literário de seu torpor, recriar algo vivo, um acontecimento, mas quer reconstituir também um alfabeto de signos, uma codificação estrita. Poeta, gostaria, não de escrever uma peça no papel, mas no palco, num jorro em que a palavra nascesse ao mesmo tempo em que a escrita sonora e visual. Em vez de afirmar-se por pensamentos escritos, produz o vazio nele mesmo e, como uma crise mística, espera que nasçam imagens que não decorram da lógica das palavras ou do pensamento. (ASLAN, 1994, p. 255-6)

Assim como o seu contemporâneo Artaud, o russo Vladimir Maiakovski (1893-1930) foi uma figura polivalente no âmbito das artes, tendo dividido sua carreira artística como poeta futurista, dramaturgo, artista plástico, ator e diretor teatral.

As peças mais significativas de sua produção são: **Vladimir Maiakovski: uma tragédia** (1913), **Mistério bufo** (1918), **O percevejo** (1928), **Os banhos** (1928) e **Moscou em chamas** (1930), as quais carregam marcas expressivas da estética futurista. O dinamismo é o elemento norteador desse novo teatro inspirado pela mecanização da vida moderna, pelo movimento das máquinas e pelo progresso das cidades.

O seu teatro é uma resposta aos frenéticos acontecimentos e transformações trazidos após a Revolução Soviética; entretanto, o autor não deseja copiar a realidade (como faziam os naturalistas por ele repudiados), mas mostrar como a mutação do mundo influencia a vida das pessoas.

Em parceria com o ator Meyerhold, suas peças resultaram em espetáculos ousados, que misturavam elementos do teatro de marionetes, do teatro oriental, do *music-hall* americano e do circo. A grande novidade dessa nova proposta de teatro, entretanto, é a aproximação da ação da peça com o público durante as representações, fazendo com que seja

predominante – e consciente – uma confusão entre os limites da realidade e da ficção. Reni Chaves Cardoso (1993) comenta que nos espetáculos

havia uma verticalidade para o cenário, e que foi quebrada a barreira palco-plateia. O espetáculo invadia a plateia, o que dava ao ator um grande espaço para a improvisação e para demonstrações físicas (circo, trapézio, etc.) [...] Muitas cenas do espetáculo aconteceram no palco, mas a maioria delas invadiu a plateia e a relação espetáculo-público era predominantemente a cena sem limite. (CARDOSO, 1993, p. 179)

Pelo seu caráter inovador e revolucionário, as produções de Maiakóvski foram incompreendidas pela crítica da época, assim como as de outros nomes da arte vanguardista.

3.2. Almada Negreiros e o teatro de vanguarda do Primeiro Modernismo português

No âmbito de Portugal, em específico, o teatro de vanguarda não alcançou um grande número de autores e encenadores adeptos. Na literatura do Modernismo, Fernando Pessoa publicou, em 1915, o seu drama estático **O Marinheiro** e Sá-Carneiro, com **Amizade** (1912), mostra que o teatro português do século XX ainda está bastante atrelado a matrizes naturalistas finisseculares. A respeito do certo atraso vivido por Portugal frente às novas tendências artísticas, Francisco Rebello (1994) comenta:

A explosão dos movimentos estéticos de vanguarda – cubismo e expressionismo, futurismo e vorticismo, dadaísmo e surrealismo, a que se assiste entre o princípio do século [XX] e o termo do primeiro quartel deste – é, na violência dos seus contrastes (e até das suas contradições: houve, com Marinetti, um futurismo fascista, e com Maiakóvski um futurismo soviético), a imagem poliédrica de um momento histórico de uma extraordinária vitalidade, mas que Portugal só viveu reflexamente – e, é claro, com o provincial atraso.

Circunscrevendo-nos ao teatro, o positivismo subjacente à ideologia republicana que triunfou em 5 de Outubro de 1910 condicionou, por largos anos, a cena portuguesa, mantendo-a praticamente impermeável às manifestações de vanguarda mediante as quais, por toda a Europa e nas Américas, uma nova sensibilidade artística se ia afinando e afirmando. (REBELLO, 1994, p. 137)

Na geração do **Orpheu**, Almada Negreiros foi o único dramaturgo preocupado com o exercício de novas técnicas teatrais; com a sua mais importante obra dramática, **Deseja-se mulher**, o autor revigorou a convenção cênica com um discurso inventivo e com a renovação plástica do teatro convencional.

Pintor, coreógrafo, cenógrafo, figurinista, artista plástico e escritor, José Sobral de Almada Negreiros (1893-1970) dedicou grande parte de sua carreira ao teatro e também às reflexões sobre a arte. Juntamente com seus companheiros de geração, Pessoa e Sá-Carneiro, inaugura o Modernismo em Portugal; suas intervenções durante o movimento são polêmicas pelo fato de ele atacar abertamente os valores estéticos ainda vigentes em Portugal.

A publicação de **Orpheu**, em 1915, causou um grande impacto nos ambientes intelectuais portugueses pela ousadia e vanguardismo dos textos que trazia. No mesmo ano, Almada escreve o “Manifesto Anti-Dantas e por extenso”, por ocasião da estreia da peça **Sóror Mariana**, de Júlio Dantas, e rompe, de forma irônica e agressiva, com os princípios literários de toda uma geração tradicionalista. Com esse manifesto, assinado como “Poeta d’Orpheu, futurista e tudo”, Almada Negreiros assume definitivamente sua postura de artista de vanguarda. O texto também causa impacto nos meios artísticos pela ousadia do autor em criticar a cultura e a sociedade burguesas.

Durante a “1ª. Conferência Futurista”, no Teatro República, Almada Negreiros profere o “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, artigo que documenta a situação do movimento modernista em Portugal e que aponta problemas de ordem social, democrática e cultural do país. O texto é amparado pelas doutrinas italianas da época e possui como fundamento teórico os ideais de Marinetti. O “Ultimatum” é publicado em 1917, na revista **Portugal Futurista**.

Como pintor, uma de suas obras mais conhecidas é o **Retrato de Fernando Pessoa** (1954), quadro exposto atualmente no Centro de Arte Moderna (CAM), da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

A produção literária mais conhecida de Almada Negreiros compreende a sua poesia e prosa, sendo os seus principais títulos: **A cena do ódio**, 1915; **A invenção do dia claro**, 1921; **Meninos de Olhos de Gigante**, 1921 (poemas) e **Saltimbancos**, 1916; **K4, o quadrado azul**, 1917; **A engomadeira**, 1917; **Nome de guerra**, 1938 (contos e novelas).

Quanto ao teatro do autor, suas obras compreendem uma parte extensa de sua produção: **Antes de começar**, 1919; **Pierrot e Arlequim**, 1924; **Deseja-se mulher**, 1928; **O público em cena**, 1932; **Aquela noite**, 1949; **O mito de Psique**, 1949; **Galileu, Leonardo e eu**, 1965, **Aqui Cáucaso**, 1965. Em 1997, com a publicação das **Obras Completas** de Almada, surgiram: **23, 2º. Andar** (1912), **S.O.S** (1929) e **Protagonistas** (1930). Outras peças, entretanto, ainda continuam inéditas, como **O moinho**, escrita em 1912 e **Os outros**, 1923.

Além de todos esses textos dramáticos, Almada também escreveu um artigo intitulado **O meu teatro** (1960), dedicado a reflexões pessoais a respeito do gênero, no qual comenta sobre a sua vocação teatral:

Em mim a vocação de teatro está truncada. Por isto: jamais seria capaz de nada em teatro senão sobre o que fosse feito por mim, não só como autor, também como actor e também como organizador de espetáculo. Francamente, nada mais saberia de teatro que o que nele fizesse feito por mim. Com uma excepção: Ésquilo. O único gênio possível em teatro fê-lo Ésquilo. Depois dele ficou a genialidade Teatro. (ALMADA NEGREIROS, 1971, p. 12-3)

Apesar de o autor ter se dedicado intensivamente à produção cênica e à escrita teatral, sua dramaturgia ainda é pouco conhecida e estudada fora de Portugal.

A respeito das obras dramáticas de Almada Negreiros, Rebello (1984) comenta sobre o caráter inovador de suas peças e conclui que

Todo o seu teatro é uma tentativa, quase ímpar da nossa dramaturgia contemporânea, de recuperar a pureza do discurso teatral mediante um revirginizado sentido da convenção cênica, por um lado, e por outro uma espantosa agilidade verbal e uma constante invenção plástica, que deliberadamente recusam o código naturalista. (REBELLO, 1984, p. 103)

Deseja-se mulher, a principal obra dramática de vanguarda de Almada, foi escrita originariamente em espanhol, entre os anos de 1928 e 1929, quando o autor português morava em Madri. A peça faz parte do título original **El Uno, tragédia de la Unidad** – díptico ao qual se integra também à peça **S.O.S.**

Dividido em dois atos e sete quadros, **Deseja-se mulher** centra-se na trajetória de um protagonista que vive perseguido pela fórmula matemática $1+1=1$ (este esquema numérico é também o subtítulo da peça), que aparece em seus sonhos e em lugares inesperados de seu convívio cotidiano.

No estudo de **Deseja-se mulher**, fato que notavelmente chama a atenção é a inserção de desenhos esquemáticos (feitos pelo próprio autor)³ no corpo do texto, evidência de que o drama almadiano não pode ser concebido separado da sua futura encenação, a qual ele mesmo já virtualiza.

³ Refiro-me à edição publicada pela Editorial Estampa, em 1971.

Além de tais elementos gráficos, todo o texto é repleto de indicações cênicas muito precisas e detalhadas a respeito da construção do cenário, figurino, gestos, tons de voz, entrada e saída dos atores, jogos de luz e música. Como exemplo, cabe citar um trecho que mostra o envolvimento do casal de protagonistas do 1º. Quadro em seu primeiro encontro:

VAMPA – Onde tens a corda?

FREGUÊS – Aqui.

(Finge tirar da algibeira um cordel que segura pelas pontas. Põe-lho bem diante dos olhos.) Segura-a tu.

VAMPA – *(No mesmo jogo, ela finge receber das mãos dele o cordel seguro pelas pontas e fica a contemplá-lo.)* Linda! Linda corda!

FREGUÊS – E agora... Vais ver, vais ver. *(O mesmo jogo de ir buscar o cordel nas mãos dela.)* Passo aqui pela tua cintura... *(Jogo de dar um nó.)* E pronto! Já está.

VAMPA – Sou tua.

FREGUÊS – És minha.

(Ficam a olhar um para o outro. As suas caras vão-se aproximando uma da outra até ficarem com as pontas dos narizes encostadas.)

Vem o criado com o “menú”. Faz correr um biombo que os encobre do público. O biombo vai-se tornando transparente e através fica a única luz em cena na montra de loja de modas com dois manequins de comércio em traje de bodas. O seu único movimento consiste em voltar-se cada um levemente enquanto fala para o outro. Ouve-se uma caixa de música.)

(ALMADA NEGREIROS, 1971, p. 23-4)

Por esta breve cena, é possível, já de início, definir uma das principais marcas da peça: o dinamismo. O casal, que acaba de se conhecer, sela a sua união com uma corda imaginária. Aos carinhos atrás de um biombo, eles ressurgem – após um jogo de iluminação que remete à passagem do tempo – em uma loja de trajes para noivos e, pela intervenção da música, sugere-se a cerimônia do casamento. A rubrica encerra o quadro dramático; no seguinte, o mesmo casal já aparece em sua casa isolada no campo. Como se pode notar, as unidades de tempo, ação e espaço do drama tradicional são rompidas já no princípio de **Deseja-se mulher**. A concepção de tempo dramático pautado exclusivamente no presente e desenvolvido por uma sequência lógica e linear de ações que ocorrem em espaços bem definidos é totalmente abolida em favor de cenas fragmentadas e até desconexas. O diálogo, outro fundamento do drama convencional, não existe, já que o que predomina é a movimentação dos atores em cena, os jogos de luz e a sonografia.

O texto de Almada, em desacordo com as normas vigentes, é definido pela fragmentalidade que abrange, além dos elementos formais próprios do gênero (enredo, ação, tempo e espaço), também a elaboração dos personagens dramáticos. O Freguês do 1º. Quadro, por exemplo, é o único personagem que aparece em todas as cenas da peça. Ele não é nomeado (assim como todos os outros, exceto Vampa) e é definido por indicações imprecisas

sobre a sua personalidade: “ele”, “noivo”, “personagem”, “o protagonista”. Este sujeito contracena com figuras femininas que se transformam no decorrer dos quadros: ora é uma dançarina de *boate* (de apelido Vampa), depois a esposa, em outro quadro é uma jovem desconhecida, uma “mulher vestida de noiva”, etc.

Em todas as cenas, o que predomina é o relacionamento (ou a tentativa de relacionamento) do sujeito com uma mulher. Tal envolvimento amoroso é sempre perturbado, pois reflete as inquietações interiores do sujeito protagonista, que não consegue abandonar a sua obsessão pelo emblema matemático $1+1=1$. A respeito disso, cabe uma observação: os personagens almadianos não são definidos pelos seus nomes, traços físicos ou comportamentos, mas por perturbações de ordem psicológica que os mesmos enfrentam, atestando assim outro traço inovador do teatro de Almada Negreiros.

O 3º. Quadro é um dos fundamentais, já que, a partir dele, a linearidade e o realismo (aparentes) da peça são definitivamente rompidos. Depois de abandonar Vampa, o protagonista passa a vagar sem rumo. Em sua viagem, ele depara-se com uma jovem moça que está em um lugar desconhecido onde se encontra apenas uma casa não acabada e abandonada. No interior desta casa nasceu uma grande árvore que toma praticamente todo o seu espaço interior.

O ambiente enigmático favorece um diálogo confuso entre os sujeitos que conversam sobre um lugar que não tem nome e sobre uma luzinha que só existe na imaginação. Nesse quadro, a fantasia é preponderante. O diálogo entre o casal não conduz a nenhuma conclusão; entretanto, o protagonista se apaixona pela moça devido aos gestos insinuantes que ela faz enquanto fala.

Os quadros subsequentes são marcados pelo não-entendimento do casal, que parece ter vivido muito tempo em poucos minutos: eles pretendem se casar, mas logo se desentendem e separam-se.

O 6º. Quadro volta a apresentar uma aparente realidade, já que acontece em uma rua e o enfoque são as pessoas que passam por um semáforo. Neste quadro, o protagonista começa a entender o seu conflito e diz em voz alta aos transeuntes: “Como ia dizendo... O único problema deste Mundo é o caso pessoal de cada um de nós. Neste Mundo tudo é meio, tudo, e único fim o homem. Todavia, o único ser deste Mundo que erra o seu fim é o homem” (ALMADA NEGREIROS, 1971, p. 54).

O drama do personagem está em ele não aceitar que o problema do mundo é, na verdade, a extensão de um problema individual. Depois de um longo solilóquio, o sujeito conclui que para os homens viverem bem em coletividade eles precisam se conhecer primeiro

em sua própria unidade: “Pois bem, minhas senhoras e meus senhores, a humanidade não é unidade senão com cada vocação: um igual a um mais um. Unidade igual a humanidade mais cada vocação” (ALMADA NEGREIROS, 1971, p. 55).

Pela dialética da busca pelo conhecimento de si, o homem precisa relacionar-se com o outro e com toda a humanidade que o circunda. Nesse processo de descobertas e conhecimentos, o sujeito é levado a abandonar o particular para, no símbolo da mulher e do amor, encontrar respostas para o seu relacionamento mais harmonioso consigo mesmo e com o universo. Como aponta Duarte Ivo Cruz (1983), **Deseja-se mulher**:

É a “passagem do particular para o geral”, a procura, a fuga ao isolamento, a comunhão unitária do indivíduo com a colectividade. É a identidade de posições, para lá do fenómeno de sucessão. É *Todo o Mundo* igual a *Ninguém*, como no pórtico da Faculdade de Letras de Lisboa. É, em resumo, $1+1=1$. (CRUZ, 1983, p. 160)

A cena final da peça é surpreendente: ela ocorre no mesmo cenário do 3º. Quadro; contudo, a árvore não existe mais. Os personagens também são os mesmos daquele quadro, que se encontram agora para encerrar definitivamente a relação que iniciou com os gestos sedutores dela e com o diálogo absurdo do casal. Depois de discutirem, eles saem e surge um marinheiro (em cujo barco está pintado $1+1=1$) que pesca uma sereia. Eles brigam, se agriem verbalmente e fisicamente e, de forma insólita, de dentro do barco nasce uma criança, que na verdade é uma sereiazinha com duas caudas. O casal fica feliz com a chegada da menina e a peça termina com a nova família posando para uma foto.

O final da peça transcende a problemática individual e sugere que, para o indivíduo descobrir-se, ele tem que, além de compreender o outro, interagir positivamente no mundo que o circunda. Somente desta forma o homem conseguirá consumir plenamente a sua relação com o seu próprio íntimo, com a humanidade e ser feliz.

Deseja-se mulher é a peça que representa o início do teatro de vanguarda em Portugal, já que repudia os moldes do drama tradicional oitocentista. Nela, não há unidade de ação, os fatos são fragmentados, assim como os diálogos e a intriga. Além da ausência de nexos, é difícil identificar, ainda, uma configuração precisa dos personagens que se desdobram e se sobrepõem a todo instante, chocando os encenadores e o público da época acostumados com peças que seguem um molde estrutural mais rígido.

Aproximada à estética do futurismo, **Deseja-se mulher** não apela abertamente a uma guerra à moral, à arte passadista e à burguesia, como os adeptos do movimento, mas a

uma guerra que o sujeito do mundo moderno sofre, dentro de si, pela dificuldade de se conviver em sociedade.

Podemos concluir que **Deseja-se mulher**, além de abordar a importante discussão temática sobre a dificuldade de interação entre o particular e o universal, propõe uma nova maneira de se fazer teatro em Portugal. Com seu drama vanguardista, Almada inverte a lógica naturalista e rompe com seus protocolos convencionais – ainda em vigor no início do século XX –, em favor de uma elaboração formal mais livre, independente dos padrões estéticos pré-estabelecidos e bem estruturada do ponto de vista cênico.

3.3. O teatro expressionista de Alfredo Cortez

Durante a primeira metade do século XX em Portugal, outro representante do teatro de vanguarda é Alfredo Cortez (1880 – 1946).

O teatro do autor não apresenta uma regularidade formal em seu conjunto, já que o dramaturgo trabalha com diferentes estilos e gêneros. De acordo com Duarte Ivo Cruz (1992), organizador de seu teatro completo, as peças de Cortez podem ser divididas nas seguintes categorias: “realismo cuidado e violento” (**Zilda**, 1923; **O lodo**, 1923; **Bâton**, 1939 e **Lás-lás**, 1940); “teatro em verso” (**A la fé!**, 1924); “ciclo católico” (**Lourdes**, 1927; **O oiro**, 1928 e **Domus**, 1931); “expressionismo” (**Gladiadores**, 1934); “regionalismo poético” (**Tá-mar**, 1936) e “naturalismo” (**Saias**, 1938 e **Moema**, 1940).

Dentro dessa amplitude de esquemas técnicos formais utilizados por Cortez, existe uma linha temática que une as suas peças: o destaque à problemática social. Todas as peças do autor analisam, com efeito, os costumes da sociedade portuguesa de sua época e acusam um novo interesse pelas angústias humanas. Neste aspecto, Cruz (1983) conclui que a obra dramática de Cortez é caracterizada por uma “unidade na variedade”:

[...] o mais fundo carácter unitário [da obra de Cortez] está afinal no recorte da ideologia, na temática e problemática subjacente. O teatro de Alfredo Cortez visa o homem, a psicologia, a ética do ser consciente. Visa o homem em sociedade, os grupos em presença, os entrechoques, as interdependências e oposições, as paixões. Visa sobretudo a sociedade dinamizada, movimentada pelos fluxos e refluxos, pelas forças e contraforças que o próprio homem faz desencadear. O teatro de Alfredo Cortez é um teatro social. E, nessa medida, é um teatro ético, pois, expressa ou tacitamente, directa ou indirectamente, o autor sempre lhe imprime a solução da sua consciência de ser moral. (CRUZ, 1983, p. 163)

Ao contrário de outros dramaturgos portugueses de seu tempo, como Almada Negreiros e Branquinho da Fonseca, Cortez teve a oportunidade de ver suas peças realizadas em sua plenitude, com a encenação. Sua primeira obra, **Zilda**, teve uma boa receptividade tanto do público como da crítica teatral, que apreciaram o apelo realista do texto.

O fato de Cortez ter alcançado êxito em sua estreia como dramaturgo não quer dizer que a sua primeira obra seja considerada a sua peça melhor acabada. Na verdade, o sucesso de **Zilda** deveu-se ao fato de ser esta uma peça convencional do ponto de vista da forma e pouco agressiva ao analisar a sociedade burguesa pelo prisma feminino – o que não incomodou o público e a crítica acostumados aos dramas naturalistas e aos melodramas burgueses em voga naquela altura.

Depois de **Zilda**, Cortez escreveu outras peças que não fugiam ao modelo tradicional que o consagraram como um autor de boa aceitação perante o grande público: **O lodo, A la fé!, Lourdes, O oiro e Domus**.

A obra que realmente incomodou foi **Gladiadores**. No espetáculo de estreia realizado em 12 de janeiro de 1934, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, em Lisboa, a indignação da plateia foi generalizada e o autor foi recebido com escandalosas vaias:

Quando cá estive, em janeiro do ano passado, embora rapidamente, assisti a uma audaciosa tentativa de renovação brusca de teatro, renovação que não ficaria circunscrita a Portugal: os “Gladiadores”. Presenciei, emocionado, o espetáculo, inédito para mim, de uma vaia! E senti ao mesmo tempo que os protestos daquela plateia culta passariam para a história do teatro português... Pela minha parte, aceitei aquele momento do teatro português como uma quebra dos tabus literários, violenta de mais para ser normalmente entendida no mesmo instante em que se realizara. Todavia, os seus efeitos far-se-ão sentir subtilmente. Vi Alfredo Cortez, durante a vaia, como um mártir da renovação do teatro. (CAMARGO, 1985 apud CRUZ, 1992, p. 145)

Depois do espetáculo de estreia, **Gladiadores** só subiu novamente aos palcos portugueses trinta e quatro anos depois, em 1968, com uma encenação do Grupo Teatral Freamundense. A peça, contudo, vem sendo redescoberta por grupos atuais que, em 1993, 1995 e 1996, tornaram a levar à cena o texto de Cortez.

Em **Gladiadores**, a novidade reside, principalmente, em como a história é narrada. Como já dissemos, os temas tratados pelo dramaturgo revelam sempre um apelo social; contudo, a forma como o autor aborda as questões sociais, especificamente nesta peça, é inovadora.

Conforme comenta Cruz (1983), a recepção de **Gladiadores** foi negativa tanto no que toca à opinião do público como da crítica por, entre outros motivos, a peça apresentar elementos da estética expressionista, ainda muito pouco conhecida em Portugal na época:

O expressionismo, quase desconhecido entre nós à data da estreia, estará eventualmente na origem do escândalo imenso desta peça, um dos maiores escândalos da história pacata e breve do nosso teatro contemporâneo. Alfredo Cortez guarda assim a glória e o escândalo da agitação que a sua obra iniciática conseguiu produzir. (CRUZ, 1983, p. 167)

Sob esse ponto de vista, podemos considerar que **Gladiadores** é uma das peças precursoras do teatro expressionista em Portugal e contribui, com seus experimentalismos formais, para o questionamento da tradição dramática portuguesa, ainda muito apegada aos pressupostos artísticos oitocentistas.

O Expressionismo surge na Alemanha no princípio do século XX e coincide com um período de turbulências sociais, políticas e econômicas do entreguerras. No âmbito das artes, o movimento, assim como as demais vanguardas, propõe uma ruptura com a estética oitocentista de cunho naturalista e positivista ainda preponderante nos primeiros anos do século XX.

Ligados ao pensamento de Nietzsche e Kierkegaard, os artistas expressionistas defendem uma arte mais pessoal, intuitiva e que seja guiada pela expressão dos sentimentos do sujeito. Conforme comenta Frontin, “ao expressionismo não interessa a expressão da realidade imediata, mas sua reconstrução a partir do eu do artista. A arte não será, por conseguinte, retrato, mas criação, realidade em si mesma” (FRONTIN, 1979, p. 76).

No Expressionismo literário, o drama é uma das formas artísticas que mais teve destaque com obras que se opunham à representação fidedigna da realidade em favor de uma visão subjetiva do mundo. O teatro expressionista – cujos precursores são Reinhard Sorge, com **O mendigo** (1911), e Walter Hasenclever, com **O filho** (1913) – preocupa-se também com a condição humana, deformada e cindida por um mundo tomado pela tecnologia. Neste aspecto, Garcia (1997) considera que os principais temas do drama expressionista

são os grandes temas do homem moderno que, na virada do século, assiste à expansão das metrópoles, à afirmação do capitalismo industrial e financeiro, às constantes acomodações do terreno das nacionalidades na Europa, ao mesmo tempo que, anacronicamente, resistem conjunturas políticas do passado, como as instituições imperiais e a perpetuação da miséria e da exploração. (GARCIA, 1997, p. 22-3)

No plano formal, o drama expressionista rompe com paradigmas já convencionalizados pela tradição e investe em um enredo dramático que não obedece à lógica; não se processa em direção a um clímax, mas pela sobreposição de quadros; este drama também abole as noções de tempo e espaço cênicos, apresenta personagens tipificadas e enfatiza a caricatura, o grotesco e o insólito.

A seguir, analisaremos brevemente como **Gladiadores** (1934), de Alfredo Cortez, aproxima-se da estética expressionista, apresenta exercícios experimentais sobre o fazer dramático e, juntamente com peças de Almada Negreiros e Branquinho da Fonseca, inaugura o processo de renovação do teatro português no século XX.

O sujeito que abre a cena é o Primeiro Homem, o qual faz um longo discurso dirigido diretamente à plateia:

(Ao centro, sorrindo sem vontade para os camarotes.) – Minhas senhoras... (Transição. Sisudo, à plateia.) e meus senhores! Teve a empresa dúvidas em aceitar esta peça, ou melhor, tivemos nós, artistas masculinos da companhia, a maior relutância em consentir que ela se representasse nesse teatro. As razões... (Dirigindo-se de novo, com um sorriso forçado, aos camarotes.) vão vossas excelências compreendê-las imediatamente. Vão compreendê-las logo no decorrer da primeira cena. Quando digo – vossas excelências – refiro-me... (Forçando um maior sorriso.) às senhoras (Novamente sisudo, à plateia.), porque vossas excelências, os homens, estão nesta sala lubridiados! O cartaz que anuncia “Gladiadores” oculta intencionalmente que se trata duma peça... (Atenciosamente aos camarotes.) – desculpem-me a classificação – duma peça “só para mulheres.” (Transição. Outra vez severo, à plateia.) E é disso que os quero prevenir. “Gladiadores” é uma insolência desprimorosa para o sexo forte. Com o ar singelo de folguedo sem intenções, atinge e deixa mal ferido o prestígio do homem, precisamente no seio da família! [...] (CORTEZ, 1992, p. 443)

Neste trecho é possível verificar alguns detalhes que serão recorrentes durante todo o desenvolvimento da ação. O primeiro deles é a temática da peça, a qual é esclarecida pelo personagem como a guerra dos sexos: o enfrentamento milenar entre homens e mulheres. Outro ponto de destaque é o procedimento metateatral que, logo de início, já se mostra como um elemento diferencial na obra de Cortez e que rompe, definitivamente, as barreiras entre o palco e o público. De acordo com Garcia (1997), no teatro, a metalinguagem tem a função de desmontar os artifícios tradicionais do gênero, já que “mesmo onde aparentemente se fala do homem e das relações humanas, é a crítica ao teatro ilusionista que está presente” (GARCIA, 1997, p. 195). Nesse jogo entre ficção e realidade estabelecido pelo metateatro, a ironia prepondera e este é outro elemento definidor do texto de Cortez.

No primeiro ato, o enfoque é uma reunião feminista que conta, contraditoriamente, com a presença dos Homens e das Mulheres. As Mulheres em cena festejam a garra de uma delas, a Protagonista, que se casou dezenove vezes e ficou viúva de todos os seus maridos.

O fato de Protagonista ter ficado rica faz com que ela conquiste pretendentes para novos casamentos, mas ela acaba por escolher Belo-Bruto para ser seu novo marido. O rapaz aceita desde que ele dê o primeiro beijo nupcial e aposta que desta vez quem irá morrer será a esposa e não mais o marido; a Protagonista contesta e o primeiro ato encerra-se com os personagens lutando fisicamente, um contra o outro, como dois gladiadores.

O texto dá um salto no tempo e no espaço, já que o segundo ato começa na casa dos noivos, com Protagonista e Belo-Bruto já casados e com um filho. Para explicar aos espectadores a lacuna do enredo, Cortez insere em seu texto um narrador, o Primeiro Homem, que se dirige novamente à plateia:

Senhoras e senhores! O quadro estático que tendes diante dos vossos olhos surpreendidos carece de explicação. Passo a fazê-la pela forma mais comezinha. (*Recebe um ponteiro dos bastidores e, colocando-se da direita, indica com ele as figuras a que se vai referindo.*) Vejam, meus senhores, antes de mais nada, o notável exemplo de disciplina e probidade artística com que todos os varões da companhia cumprem o seu dever. [...] Assim temos: Belo-Bruto – este, o sentado à secretária. É, no entrecho, um homem casado, consorte da Protagonista, em transe de viuvez pelo nascimento dum filho-fenómeno, dum filho-inconcebível, diria eu, se os factos não provassem o contrário, dum filho recém-chegado de Paris no cesto que além vedes. (*Aponta-o.*) Aquele. (*Mais baixo.*) E sabeis que vinha constrangido na estreitura da embalagem!... Hã!... Grande filho!... (*Transição muito vivaz.*) O caso ocorreu há instantes, mas espalhou-se célere pela cidade. Apaixonou a imprensa, sempre pronta a apaixonar-se pelos assuntos que o merecem. [...] (CORTEZ, 1992, p. 458.)

A dinamicidade de **Gladiadores** é outra marca inovadora do teatro de Cortez, além da inserção do elemento épico no seio da trama dramática e de sua função metateatral. Com tais recursos, o autor questiona os modelos convencionais do drama e propõe uma nova maneira de se fazer teatro. A novidade de Cortez alcança também o plano da ação e do cenário, já que o nascimento do “filho-fenômeno” chama a atenção da imprensa, que invade a casa com todos os aparatos técnicos da mídia. O ambiente privado do drama burguês tradicional perde espaço e o indivíduo é engolido pela imprensa que corre atrás de acontecimentos sensacionais para vender notícias, sem se preocupar com a privacidade alheia.

Depois de parir um garoto de 87 kg, a Protagonista encontra-se muito debilitada e não chega a receber a imprensa que toma a sua casa. Belo-Bruto é quem acolhe a mídia, sendo proposto a ele que seu filho seja garoto propaganda de uma marca de remédios.

O menino é descrito de forma grotesca e caricatural: além do tamanho e dos vícios (é fumante), o garoto encontra-se revoltado porque quer mamar, mas não consegue devido à fraqueza física da mãe. O menino fala com ironia e assume um papel esquerdista quando recebe a imprensa e discursa pela janela para a multidão:

[...] Meus senhores! Camaradas! Companheiros! Meus amigos!... Grato a todos por esta espontânea manifestação, quero em todo o caso destacar entre os manifestantes os que pertencem às classes trabalhadoras... (*Mais alto.*) os operários!, pois é deles, quero que seja para eles a primeira saudação da minha vida!... (CORTEZ, 1992, p. 472-3)

Enquanto o menino discursa, a mãe encontra o frasco de um remédio. Ela toma e, instantaneamente, se recupera.

No terceiro e último ato começa e o enfoque não é mais o menino, mas o retorno à luta entre os sexos já iniciada no primeiro ato. O quadro final recupera a configuração do ato inicial: voltam à cena os dez homens e as dez mulheres que tornam a discutir sobre qual dos sexos sobressai em relação ao outro. O debate, contudo, centra-se agora nas figuras da Protagonista e de Belo-Bruto: ambos estão a ponto de cair em luta física novamente, na disputa de qual dos dois irá morrer antes.

A luta física dos personagens, ao contrário do ocorrido no primeiro ato da peça, não se concretiza. O casal é interrompido por Ingênua e Galã que, abraçados, dão um longo beijo apaixonado. Tal atitude dos jovens enamorados inspira todos os demais componentes da cena, os quais se juntam em pares e repetem o mesmo gesto: beijam-se ardentemente.

O final da peça é patético, tendo em vista que sugere que o amor resolve todos os problemas e é maior do que qualquer disputa ideológica. O desfecho da trama dramática, se levarmos em consideração os mecanismos inovadores exercitados ao longo de todo o texto, apoia-se em bases da tradição do teatro – uma ironia ao drama da época, ainda preso aos moldes oitocentistas mais convencionais.

Gladiadores, em sua estreia, chocou a plateia devido ao fato de fazer uma crítica tanto à sociedade burguesa, quanto às produções teatrais de seu momento histórico. A peça mostra uma preocupação com o indivíduo moderno, alienado na era industrial, e critica a falsidade das relações humanas no mundo capitalista, onde imperam a ganância, a cobiça, o desejo desenfreado por lucro, o excesso de mecanização e o esquecimento dos valores mais

sinceros do homem. Conclui-se, com isso, que o sujeito retratado na peça é um ser perdido, fragmentado, em descompasso com o seu ambiente.

Tais preocupações temáticas são encontradas nas obras expressionistas – estética que, em 1934 quando surge a peça, ainda era pouco conhecida e difundida nos meios artísticos portugueses, como dissemos.

A motivação vanguardista de **Gladiadores** é tida pela estudiosa Luciana Picchio (1969) como complexa, na medida em que, segundo ela, o autor extrapola os limites do Expressionismo:

No drama simbolista de Cortez (“Gladiadores”, 1934, “caricatura da época em que vivemos”) confluem já o expressionismo alemão, o surrealismo francês e o experimentalismo de Pirandello (as personagens – 10 homens e outras tantas mulheres – são chamadas a actuar, diferenciando-se segundo as necessidades do drama), bem como o grotesco à Raul Brandão. (PICCHIO, 1969, p. 316)

Outra questão interessante que devemos considerar é a preocupação com o espetáculo (materializada no texto) e a reflexão a respeito do fazer teatral e sobre o próprio teatro de sua época. Segundo Garcia, “o metateatro tem um lugar privilegiado nas obras vanguardistas. Uma vez que o foco é a relação entre palco e platéia e o alvo a própria arte, o teatro e todos os seus recursos e procedimentos estão ali permanentemente em xeque” (GARCIA, 1997, p. 265).

Cortez ignora os padrões tradicionais do gênero como a sequência lógica da ação dramática, abole o clímax, rompe com a linearidade do tempo e a definição do espaço e apresenta um sujeito dramático sem identidade e que não motiva mais a ação e nem mesmo o diálogo.

Contudo, apesar da experiência vanguardista alcançada por **Gladiadores**, Alfredo Cortez, frustrado com o insucesso da estreia, torna a escrever textos voltados para o gosto popular e retorna à forma mais convencional trabalhada nas obras anteriores. Suas últimas produções, **Tá-mar** (1936), **Saias** (1938), **Bâton** (1939), **Lás-lás** (1940) e **Moema** (1940), recorrem à temática de teor realista e, no que toca à estrutura, seguem os modelos do drama burguês. A respeito desse retorno, Nascimento Rosa (1996, p. 313) comenta: “Fera amansada pelo meio, Cortez talvez seja o caso exemplar do que uma envolvimento sociocultural estreita e nefasta pode fazer, ao amputar as guias ao vôo do artista”.

3.4. O teatro inovador de Branquinho da Fonseca: primeiros apontamentos

No Segundo Modernismo português, o dramaturgo que experimenta novas formas numa tentativa vanguardista de renovação do drama do século XX é Branquinho da Fonseca. De acordo com Rebello (1984), o autor “prolonga, na geração presencista, o vanguardismo do “Orpheu”, de que no sector dramaturgic Almada Negreiros foi o mais lídimo representante” (REBELLO, 1984, p. 75).

Branquinho da Fonseca como dramaturgo é, ainda nos dias atuais, muito pouco conhecido e estudado tanto no Brasil como em Portugal. Sua obra dramática compreende seis peças que foram produzidas durante o decorrer de uma década e publicadas entre os anos de 1928 e 1939.

Sua estreia como autor de teatro ocorreu com a publicação, nas páginas da **presença**, de **A posição de guerra**, em 1928. No ano seguinte, a peça **Os dois** também surge na revista coimbrã e, em 1930, é publicado o poema em um ato **Curva do céu** na revista **Sinal**, a qual Branquinho funda com Torga logo após sua cisão com a **presença**.

Oito anos mais tarde – e tendo já passado pela experiência de **Caminhos magnéticos**, sua obra limítrofe, segundo os críticos da narrativa –, Branquinho da Fonseca publica na **Revista de Portugal** o episódio de circo **Rãs**. Na mesma revista sai, no ano seguinte, o apontamento para uma peça **Quatro vidas**; 1939 também é o ano de publicação de sua última obra teatral conhecida: a parábola em nove episódios **A grande estrela**. Tal peça vem no volume intitulado **Teatro-I** – cuja autoria é atribuída ao pseudônimo Antonio Madeira – junto com todas as outras publicadas anteriormente pelo autor.

É curioso o título que Branquinho da Fonseca dá à sua coletânea de teatro, tendo em vista que se espera uma continuação para um projeto de escritura teatral do autor, o qual acabou não sendo desenvolvido.

No livro de poemas **Mar coalhado** (1932) há, no seu final, uma chamada para duas peças do autor a serem brevemente editadas: o “melodrama em três atos” **O passo** e o “drama em um ato e um intervalo” **Paralelas**; todavia, nenhuma delas chegou a ser publicada. O estudioso António Manuel Ferreira (2004), após consultar o espólio de Branquinho, verifica a existência de mais uma peça em fase de elaboração, mas que não chegou a ser concluída:

há no espólio do escritor apontamentos para o que parece ser uma peça de teatro sobre as “condenações ordenadas por S. Majestade”. Constam destes apontamentos algumas citações retiradas do livro de Mendes dos Remédios **Os judeus em Portugal**, e é destacada a seguinte frase: “É grande a lista das **Mulheres** que tiveram que abjurar *de leve* por ‘culpas de profano amor’.” Algumas personagens aparecem sumariamente caracterizadas, como, por exemplo “D. Maria Perpetua: relapsa, pertinaz, impertinente, scismática nos embelecões de Cupido” e “D. Maurícia de Pinna Robalo Freire, aliás, ‘a Marcia’ lenocinante, ímpia, relapsa, enredadora, altiva, perfumada, fingida, diminuta e aventureira”. Por estas pistas, depreende-se que Branquinho pretendia escrever uma peça de tema histórico, provavelmente sobre o século XVIII português, abordando as questões da Inquisição, pois apostado à nota “condenações ordenadas por S. Majestade” aparece o nome D. José. De qualquer modo, o apontamento é apenas relevante por mostrar que o teatro sempre tentou o escritor. (FERREIRA, 2004, p. 79, grifos do autor)

O volume que reúne as seis peças publicadas por Branquinho, **Teatro-I**, foi reeditado pela Portugália Editora pouco antes da morte do autor (e com o seu consentimento) na data de 1974, com o título de **Teatro**, o qual vem com um longo prefácio de Luiz Francisco Rebello – um dos únicos estudos mais aprofundados sobre a obra dramática do escritor. A coletânea **Teatro** é novamente editada no ano de 2010, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, e está inserida no primeiro volume das **Obras Completas** de Branquinho da Fonseca.

A produção teatral de Branquinho ainda não teve uma abordagem crítica mais aprofundada. Os principais manuais de literatura portuguesa chegam a ignorar essa vertente da obra do autor; Duarte Ivo Cruz, em sua **Introdução à história do teatro português** (1983), ensaio que promove uma reflexão sobre o teatro em Portugal desde o período medieval até a atualidade, dedica uma parte de seu texto aos dramaturgos da **presença**, analisando as obras de João Pedro de Andrade, Miguel Torga e José Régio. Quanto a Branquinho da Fonseca, o crítico escreve poucos parágrafos ressaltando a temática do “homem nu” em busca de uma explicação para a sua existência, e a preocupação com a teatralidade que inspira as obras do autor português: “[Branquinho é] um verdadeiro dramaturgo, quando se sujeita à disciplina cênica” (CRUZ, 1983, p. 193).

De opinião diferente, o estudioso J. A. Osório Mateus (1976), considera que os textos que Branquinho escreveu não são compatíveis com a realização cênica que requer o palco:

A teatralidade aparente do livro não será então *real*: é fictícia, é *representada*. O palco para que o texto pareceria apelar não é um “lugar real”: é uma metáfora ampla, jogada na cena da escrita. O texto (o livro) é autónomo, “posto” em si mesmo; não se destina (com uma hipotética excepção) a ser transposto, “posto” em cena. O signo “palco” afasta-se, dissocia-se do referente *palco*. (OSÓRIO MATEUS, 1976, p. 63, grifos do autor)

O estudioso insiste que a dramaturgia elaborada por Branquinho da Fonseca não é teatro. Ele considera que a obra fonsequiana possui uma “textura” teatral, já que tem as convenções tipográficas que requer o gênero, mas que a sua realização em espetáculo não é viável. A única ressalva feita pelo crítico refere-se à peça **Curva do céu**, considerada pelo estudioso como a obra mais bem acabada do teatro de Branquinho.

Osório Mateus continua a argumentar e conclui:

Os textos do período teatral de Branquinho da Fonseca (1928-1939) estão assim completamente defasados da literatura teatral dominante da sua época – o que tem a ver com o seu aspecto não-acabado, incompleto ou imperfeito. (OSÓRIO MATEUS, 1976, p. 64)

Como já argumentamos, o teatro de Branquinho da Fonseca faz uso de recursos dramáticos com os quais os palcos portugueses não estavam familiarizados. O autor rompe com as estruturas cênicas convencionais como a unidade de ação, tempo e espaço e, com isso, coloca-se numa posição de vanguarda para o seu tempo. O fato de suas peças terem aparentemente um aspecto inacabado pode refletir justamente a proposta teatral do autor, que busca uma nova forma dramática que foge dos padrões pré-estabelecidos. Ao contrário do que considera o crítico Osório Mateus, o teatro de Branquinho tem, sim, potencialidades cênicas, conforme demonstraremos pelas análises das peças; contudo, faltaram-lhe oportunidades para a sua plena realização nos palcos portugueses.

No já citado prefácio à edição de 1974, Rebello, considerando o que existe de não-convencional na obra dramática de Branquinho, reafirma a posição de vanguarda do autor; segundo o estudioso, a sua mais interessante inovação dramática está na presença de aspectos como a “brevidade”, a “concisão” e o “esquematismo” que se verificam tanto no nível conceitual como estrutural de suas peças, uma novidade se as compararmos com os textos de molde naturalista que ainda circulavam e eram representados em Portugal.

No que toca à representação, Rebello é categórico ao afirmar que Branquinho da Fonseca não alcançou a plenitude a que poderia ter chegado como dramaturgo porque as suas peças não foram encenadas. Contudo, o crítico não deixa de prestigiar a dramaturgia do presencialista, a qual, segundo ele, abre definitivamente os caminhos para uma nova concepção sobre a moderna arte dramática em Portugal, como conclui:

Mas, se quisermos entender (e admirar) em toda a sua grandeza a personalidade literária de Branquinho da Fonseca, será imprescindível considerar o seu teatro – assim como é indispensável conhecê-lo se quisermos ter uma visão global e justa da nossa dramaturgia contemporânea, a qual ficaria irremediavelmente diminuída sem esses esboços, sem esses “apontamentos”, que procuraram aproximá-la do que era, então (e ainda não deixou de ser), para além das nossas fronteiras, o moderno teatro. (REBELLO, 1974, p. 36-7)

A respeito do pouco apreço do público e da crítica pelo teatro de Branquinho, Renata Soares Junqueira conclui que “esse teatro, enfim, verdadeiramente inovador, merece decerto uma atenção que os críticos e os produtores teatrais não lhe têm dado” (JUNQUEIRA, 2008, p. 100). A estudiosa argumenta que o teatro de Branquinho da Fonseca é vanguardista por expressar uma temática recorrente no século XIX – a do sujeito duplo – em uma estrutura formal que rompe com os moldes do teatro de matriz oitocentista, os quais ainda eram praticados em Portugal. A respeito do teatro fonssequiano, a professora comenta:

Dizíamos que o seu componente temático mais recorrente está fortemente associado ao individualismo típico dos autores da **Presença** – que nos remete diretamente ao individualismo romântico –, mas que a forma dramática por ele criada para dar vida às suas personagens desdobráveis é, esta sim, notavelmente inovadora, de vanguarda mesmo. (JUNQUEIRA, 2008, p. 102)

Segundo a leitura que propomos para o teatro de Branquinho da Fonseca, consideramos que a estrutura dramática e a preocupação com o espetáculo, já expressa pelo texto teatral do autor, são índices de uma proposta nova para a sua época, haja vista que as obras teatrais do período ainda estavam muito presas aos modelos mais convencionais do gênero.

Vale afirmar que o teatro de Branquinho, em compasso com a produção dramática de seu contemporâneo Almada Negreiros, apresenta um experimentalismo cênico evidente,

visto que recusa a ideia de que o teatro é apenas um ramo da literatura, dominado unicamente pela leitura. As peças de Branquinho da Fonseca possuem um caráter altamente literário, de modo que estão pautadas em temas da subjetividade humana tão trabalhados pelos presencialistas, mas elas são elaboradas apresentando indicativos muito significativos para o espetáculo, os quais contribuem, também, para o fortalecimento da temática abordada pelo autor. Em outros termos, os elementos cênicos dispostos no texto teatral de Branquinho são cuidadosamente organizados de maneira a potencializar os sentidos que o texto sugere.

O caráter inovador das peças de Branquinho pode ser indicado por alguns aspectos presentes em sua obra dramaturgica: o já citado rompimento com os moldes da estética teatral naturalista, instaurando uma nova proposta dramática; a linguagem e estrutura cênicas utilizadas pelo autor são breves, concisas e esquemáticas, restringindo as ações a um único espaço (pouco detalhado); além disso, as situações também são monovalentes (ou seja, restritas a uma única cena ou ato) e, finalmente, existe uma expressiva valorização do signo teatral como componente para a significação das peças, o que confere uma grande potencialidade cênica ao texto, de modo que este apresenta virtualmente todos os elementos para o espetáculo.

Afirmar que Branquinho da Fonseca cultivava um teatro de vanguarda não quer dizer que o autor está associado a algum movimento de vanguarda em específico, mas significa que o mesmo está em sintonia com as novidades do âmbito artístico e com as produções dramáticas da Europa de seu tempo, e experimenta em Portugal uma forma de fazer teatral que ainda era muito pouco exercitada nos meios portugueses. Como lembra Rebello:

Comédias e dramas traduzidas do francês, farsas adaptadas do espanhol – umas e outros de nula ambição artística – inundaram os palcos nacionais, enquanto uma censura tão arbitraria como rigorosa mantinha o público cuidadosamente afastado das grandes obras do repertório mundial. (REBELLO, 1974, p.16)

A partir do próximo capítulo, analisaremos detalhadamente todas as peças que compõem o teatro de Branquinho da Fonseca – nosso objeto de estudo – e procuraremos enfatizar quais são os aspectos inovadores que cada uma delas apresenta. Para tanto, dividiremos as reflexões sobre os textos dramáticos em três eixos. O primeiro deles, a que chamaremos de “drama de herança presencialista” compreende as peças **A posição de guerra** e **Os dois**, as quais estão bastante atreladas aos pressupostos defendidos pelos autores do presencialismo, entre os quais se destacam a preocupação metalinguística em entender e explicar

a arte do Modernismo e a atenção dada aos problemas mais íntimos do sujeito moderno que se sente fragmentado e em descompasso com o seu mundo.

A outra linha de estudo para a obra teatral fonsequiana é a do “experimentalismo dramático”. Em nossa análise procuraremos mostrar de que maneira as peças **Curva do céu** e **A grande estrela** trabalham de forma experimental com a linguagem cênica, aproximando-a da linguagem do poema e da narrativa.

Por fim, as duas peças a serem analisadas serão **Rãs** e **Quatro vidas**, obras que se caracterizam pela “potencialidade cênica do texto”, tendo em vista que os efeitos do espetáculo são antecipados de maneira minuciosa pelo texto dramático e são visivelmente norteadores do desenvolvimento do enredo dramático.

A divisão esquemática que propomos tem como um de seus propósitos facilitar a nossa leitura dessa produção e também, pela interpretação aos pares, mostrar que as peças estão em congruência umas com as outras. Contudo, é válido destacar que os três eixos que nortearão a nossa análise não são estanques, mas, ao contrário, as diferentes características infiltram-se nas seis peças de forma mais ou menos evidente, o que torna a obra teatral fonsequiana complexa como toda obra de vanguarda.

4. Drama de herança presencista: psicologismo e metaficção em “A posição de guerra” e “Os dois”

As primeiras peças escritas por Branquinho da Fonseca, **A posição de guerra** e **Os dois**, foram as únicas publicadas pelo autor na **presença**. Elas podem se relacionar entre si pelo fato de estarem conjugadas aos ideais estéticos defendidos pela revista coimbrã, já que discutem assuntos amplamente divulgados pelos artigos-manifestos da “folha de arte e crítica”.

Como já observamos, a **presença**, como continuadora da vanguarda modernista, traz textos inovadores e ainda pouco apreciados pelo público português da época, conforme comenta Eugénio Lisboa:

Os livros, os textos, ou produzidos, ou apadrinhados pelos jovens do segundo modernismo, ou eram claramente vaiados, ou eram relegados, nas livrarias, para cantos esquecidos e poeirentos: triunfavam as anquiloses respeitáveis dos Figueiredos, dos Dantas, dos Oliveiras, de algum Aquilino academizante e livresco, de algum Brandão aguarelento-complacente (que também o foi), que davam o tom e o ritmo da literatura portuguesa da época. (LISBOA, 1984, p. 79)

Muitas das obras produzidas ou trazidas pelo grupo da **presença**, apesar de serem inovadoras do ponto de vista estético, acabaram sendo esquecidas e, no caso dos textos teatrais, não chegaram a ser representados, como ocorreu com as peças fonsequianas.

Apesar de o autor ter se desligado da direção da revista em 1930, acreditamos que toda a sua obra guarda em si os principais fundamentos da vanguarda presencista. Até mesmo a sua obra mais renomada, a novela **O Barão**, apresenta traços característicos do movimento, conforme comenta Rodrigues Filho (2008):

o autor executa a expressão pungente do confessionalismo do Barão e do Inspetor, num processo de transferências de significações vivenciais e analógicas que problematizam ontologicamente os valores da interioridade. A construção fenomenológica da existência psíquica das personagens centrais caracteriza o tom intimista de uma parte do relato da novela, correspondente a um propósito e intencionalidade subjectivista do programa ideológico do presencismo. (RODRIGUES FILHO, 2008, p. 107)

Além da abordagem subjetivista dos personagens, as peças **A posição de guerra** e **Os dois** debatem outras questões do presencismo, como o resgate e a sistematização dos valores vanguardistas herdados do Primeiro Modernismo; o desejo de transgressão às normas

estéticas; a promoção da liberdade incondicional do artista; o desejo de comunhão da literatura com outras artes; e a posição crítica perante a arte.

Como veremos a seguir, em **A posição de guerra** – drama herdeiro dos ideais presencistas –, a problemática existencial ganha enfoque ao lado da preocupação com questões estéticas do Modernismo.

4.1. “A posição de guerra”

A posição de guerra é o texto de estreia de Branquinho da Fonseca no gênero dramático. Sua publicação ocorreu no número 16 da **presença**, em 1928, e tal produção está em sintonia com os ideais estéticos defendidos pela revista coimbrã. O drama fonséquiano tem sua trama centrada na conversa entre dois sujeitos não nomeados: o Dono da Casa, de 30 anos, e o seu melhor Amigo, de 25. O ato único da peça se passa num ambiente doméstico: uma casa de ambientação moderna situada em uma capital da Europa. O tempo decorrente da cena é o da atualidade. No que toca à ação dramática, é válido destacar que este é um componente questionado pela própria intriga da peça, na medida em que não há uma sequência de fatos que se desenvolvem; o que existe apenas é a discussão entre os dois personagens sobre o que seria uma “posição de guerra”. A “posição de guerra” de que falam os amigos é estática, ou seja, é o momento em que nada acontece no palco (e na vida dos sujeitos) e a ação dramática fica suspensa para que se evite o conflito.

A cena começa quando os personagens estão desenvolvendo um diálogo a respeito do que seja a posição de guerra. A primeira fala da peça é do Amigo e ela inicia-se com o sinal gráfico de reticências, dando a impressão de que os sujeitos já vinham discutindo o assunto. O título da peça é explicado já na réplica que abre o texto:

O Amigo (*continuando, com um sorriso de ironia*)
 ... Supõe: dois íntimos amigos. E certo dia um descobre que o outro é um miserável vulgar. (*Seguiu-o com os olhos. Pequena pausa.*) Mas apesar de tudo continua a tratá-lo como até aí: a aparentar-lhe uma enorme amizade, uma confiança sem limites, enfim, uma harmonia... verdadeiramente... admirável. Eis a posição de guerra. Esta à espera. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 235)

De acordo com o Amigo, a posição de guerra é o tempo da espera; esta, por sua vez, pressupõe uma ausência de ação. Se não há ação para ser desenvolvida, a conclusão a que

se chega é que o drama – em sua concepção tradicional – também não existe. Sob esse ponto de vista, a peça fonsequiana propõe uma nova reflexão sobre o gênero, o qual não precisa ser mais o produto de uma sequência de eventos, mas uma ação estática que só se desenvolve no íntimo dos personagens.

Sob esse ponto de vista, quem sofre um conflito interior é o Amigo, que descobre a falsidade do outro, com quem, entretanto, continua mantendo, aparentemente, uma amizade. Se tal conflito alcança o nível exterior, ou seja, se a posição de guerra é rompida e as verdadeiras aparências são reveladas, a guerra deixa de existir apenas no ambiente psíquico do Amigo para estourar como um conflito pessoal e físico entre os sujeitos dramáticos. Quando isso ocorre, não há como controlar o inevitável combate, como explica o Amigo: “[...] A posição de guerra é para evitar a guerra... Quem a perde vai à guerra. E se é vencido, fica i-rre-me-di-a-vel-men-te vencido...” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 236).

O Dono da Casa simula não entender que o conflito íntimo é o resultado da mentira descoberta – mas ainda não revelada abertamente – pelo Amigo. Ele, ironicamente, procura justificar o que considera ser a posição de guerra:

O Dono da Casa (*sorrindo*)
 Sim! Queria dizer isso... Mas então a posição de guerra vai dar num elogio da hipocrisia...
 O Amigo
 Talvez... Mas uma hipocrisia sincera. Uma máscara que tem escrito à frente: máscara.
 O Dono da Casa
 Ah! (*Pequeno silêncio.*) Vou compreendendo... (*Pausa.*) É uma teoria... carnavalesca...
 O Amigo
 De que és mestre...
 O Dono da Casa (*fumando e continuando a passear*)
 Bravo! Pois a vida serve-me assim. A mentira é uma abundante fonte de vida... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 236-7)

Neste pequeno trecho ficam explicitadas as marcas presenciadas vincadas na obra teatral de Branquinho da Fonseca. De acordo com os autores do período, a literatura (e as artes em geral) é uma criação que revela a alma do artista e, por isso, é sincera em sua mais profunda essência.

O estudioso Rodrigues Filho (2008) sistematiza assim a ideia de sinceridade da arte – conceito fundamental perseguido pelos homens da **presença**:

Quanto ao termo tão divulgado pelos presenciados, a sinceridade implicaria o acto de quotidianamente revelar os pensamentos mais íntimos, brutais e

delicados dos que estão às voltas com a criação, ao revelarem as suas acções mais íntimas. Pode designar ainda a expressão declarada de pressentimentos, pensamentos, sensações, as mais triviais e banais da interioridade. Ainda assim, seria a confissão dos vícios de forma bela e trágica. (RODRIGUES FILHO, 2008, p. 37)

Na peça em questão, segundo entende o Dono da Casa, a posição de guerra cultua a mentira, haja vista que esconde o sentimento de revolta do Amigo. Este, por sua vez, acredita que a posição de guerra é uma hipocrisia sincera, na medida em que não procura apenas camuflar o seu conflito íntimo, mas colocá-lo à mostra com o uso de uma máscara.

O uso da máscara como recurso para a criação estética é também muito caro aos artistas do Modernismo português. A máscara, como um disfarce usado pelo indivíduo para encobrir os seus desejos mais íntimos e repudiados pelas convenções sociais, serve, paradoxalmente, para evidenciar (de modo artificial) que algo profundo vem sendo ocultado. Sob este aspecto, o ato de mascarar-se significa uma tentativa de fingimento, mas que acaba sendo posta à mostra pela artificialidade do disfarce usado.

A máscara pode ser compreendida, ainda, como um mecanismo utilizado pelos artistas no processo de criação. Em “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, poema publicado no número 36 da revista **presença**, em 1932, o disfarce permite que a realidade do artista se torne ficção.

Realidade e ficção são pontos que se interseccionam no anseio da sinceridade presenciada, o que faz o Dono da Casa considerar a mentira como “fonte de vida” – imaginação e criação, se estendermos a reflexão pelo viés metatextual: “Uma mentira quando não se impõe por qualquer dos mil motivos sociais que a podem exigir, é um prazer da imaginação” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 238). Nestes termos, o grande tema explorado pela peça de Branquinho é o do fingimento, que pode ser entendido em sua epiderme como a atitude dissimulada dos dois amigos e, mas camadas mais profundas de análise textual, como recurso de elaboração artística e reflexão estética.

O Amigo procura argumentar que a mentira, seja produto da imaginação ou imposta pela sociedade, quando é construída e alimentada, acaba por ganhar uma proporção de verdade e, assim, a vida se torna falsa:

O Amigo
 Se um dia arrasasse todas as mentiras que tenho construído... era um cataclismo...
 O Dono da Casa
 És assim um construtor?!
 O Amigo

Sou. Não imaginas. Todos os dias ergo torres, muralhas. (*Pequeno silêncio*).
Entre nós, que muralhas!...

O Dono da Casa

... da China... E desde que dinastia?

O Amigo

Meu caro: quando as muralhas existem é porque já existiam antes do Império. Porém crescem como as árvores e nós podemos regá-las, tratá-las, para ficarem maiores e mais fortes... Às vezes não damos pela sua existência senão tarde... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 238)

Neste trecho, destaca-se o modo como os personagens conduzem os seus discursos. O Amigo utiliza-se da linguagem metafórica, já que não deseja acusar abertamente seu amigo; o Dono da Casa, por outro lado, sabendo das faltas que cometeu, é irônico e procura também não entrar na questão. O fingimento toma os dois personagens em cena: seja por excesso de discrição, como é o caso do Amigo, ou pelo desejo do Dono da Casa de ocultar a verdade antes de encarar abertamente o verdadeiro motivo do conflito: “[...] Ouve. Deixemo-nos de jogos de água... Por fim molhamo-nos. Franqueza: confessa: a tua *inesperada* saída daqui tem outro motivo” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 238, grifo do autor).

Na pergunta feita pelo Dono da Casa, nota-se que a palavra “*inesperada*” aparece destacada em itálico. Tal marca gráfica serve para orientar o ator, que deve dar ênfase ao termo devido à sua importância textual: o Dono da Casa questiona a saída de seu amigo como se para ele esta fosse uma atitude inesperada. Contudo, o mesmo finge estar surpreso, tendo em vista que o desejo de fuga do Amigo só pode estar relacionado à sua traição. Depois desta fala, quem começa a rodear o andamento da conversa é o Amigo, que hesita em revelar o motivo de sua partida. Entretanto, quando o mesmo resolve, finalmente, tocar no assunto, eles recebem a “*inesperada*” visita de um anjo, que é fisicamente idêntico ao Amigo:

O Amigo

Tenho sido... (*Fita a janela, que lhe está diante. O Dono da Casa volta-se e olha também pela janela que se abriu sem ruído, entra uma claridade que vai crescendo... Até que um Anjo poisa sobre o peitoril da janela, com as asas todas abertas para cima. A fisionomia do anjo é a do Amigo. Silêncio. O Amigo ficou em pé onde estava. O Dono da Casa recuou contra a parede.*). (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 238-9)

O Dono da Casa fica atônito, não se move e nem pronuncia uma única palavra. O Amigo, por sua vez, aborda o anjo e questiona a sua vinda; a figura celeste – que é o duplo do Amigo – relata apenas que é o seu anjo da guarda e que veio para protegê-lo. O Amigo chega

a supor que o anjo veio para livrá-lo daquela situação embaraçosa, mas isso acaba não acontecendo. O enviado divino desaparece logo e também de modo bastante inesperado:

(Calam-se... E o Anjo vai-se apagando como uma luz... A janela fecha-se. O Amigo cai num maple apertando a cabeça nos braços. Silêncio. De repente uma grande ventania bate nos vidros e passa. O Dono da Casa, que vinha a aproximar-se do Amigo, estaca olhando a janela. O Amigo ergue a cabeça e olha também.)

O Dono da Casa

Foi o vento. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 239)

O surgimento de um anjo é recorrente em outras produções da obra ficcional de Branquinho da Fonseca. “O anjo” é o título do primeiro conto do livro **Caminhos Magnéticos**, publicado em 1932. Neste texto, o protagonista Amorim encontra-se sozinho, angustiando e entediado pelo fato de sentir-se privado de viver sua liberdade de maneira plena:

Muita gente julga que faz o que quer, que pensa o que quer, que vai para onde quer... Coitados! A vida é andar aos tombos, até que um dia chega o Anjo com a hora em que iremos fazer o que é preciso. A minha vida não tem sido nada... Mas tem de vir a ser. Se nasci, foi para alguma coisa. Até agora só tenho uma sensação de vazio e de espera. Falta preencher o vão da minha vida... Pode ser uma coisa simples: pisar numa formiga. Mas isso já ocupará o espaço todo da vida e então hei-de vê-la perfeitamente, para trás e para diante, irremediável e completa. (BRANQUINHO DA FONSECA, 1959, p. 12)

As suas reflexões são interrompidas pelo barulho de pancadas à porta. Amorim aproxima-se e a porta se abre trazendo de fora uma luz que ilumina todo o ambiente: é a chegada de um anjo de aparência feminina que adentra pelo quarto do protagonista, o qual fica como petrificado.

O desconhecido deixa nos aposentos de Amorim um pequeno embrulho envolvido por um lenço cor de rosa. O anjo feminino beija longamente a face do protagonista e, em seguida, salta do parapeito da janela, erguendo “os braços num gesto de dizer adeus ou de abrir as asas para voar” (BRANQUINHO DA FONSECA, 1959, p. 14), e misteriosamente desaparece na escuridão.

Em contraste com a atmosfera misteriosa e irreal da cena inicial, depois do encontro com o anjo, a narrativa é tomada por um caráter mais real no momento em que novamente Amorim ouve pancadas na porta. Entretanto, quem está à sua procura são guardas que o interrogam sobre um crime que supostamente ele teria cometido.

O encontro com o insólito inspira outro presencista, José Régio, na elaboração de sua considerada obra-prima dramática, a peça **Jacob e o Anjo**, que tem seus primeiros fragmentos divulgados na **presença**, em 1934 (ou seja, quatro anos depois de Branquinho da Fonseca ter publicado **A posição de guerra** na mesma revista coimbrã).

Jacob e o Anjo trata também de uma guerra íntima vivida pelo seu protagonista, o Rei. No prólogo da peça, a majestade, que está em seu quarto, nota que “Aparece de pé no peitoril da janela, em silhueta, a figura do Anjo” (RÉGIO, 1978, p. 13). O Anjo trava com ele uma intensa luta física, a qual (diferentemente do episódio bíblico em que Jacó vence o enviado dos céus) culmina na derrota da figura real:

[...] o Anjo dominou completamente o Rei: Ajoelhou-o a seus pés, e tem-lhe a garganta apertada nas mãos ambas. Trá-lo, assim, de rastos, até à boca da cena. A música pára, não acaba mas é inoportunamente interrompida. O Anjo levanta a cabeça muito devagar, até ficar com ela inteiramente voltada para cima. Não deixa, porém, de subjugar o Rei, que se esforça por libertar-se. (RÉGIO, 1978, p. 15)

Na peça regiana, o Anjo também desaparece de maneira inesperada. Contudo, ao abrir o primeiro ato, surge um Bobo que tem a mesma fisionomia do Anjo do prólogo (são duplos, portanto) e diz que veio da interioridade da alma do Rei para salvá-lo. No texto dramático, a duplicidade Anjo/Bobo é estendida para o par Rei/Bobo e para toda a estrutura formal da peça, que é construída a partir de dualidades e que estimula, pelo conflito de identidades, uma fértil discussão sobre a dialética do “eu” e do “outro” tão explorada pelos presencistas.

Voltando à análise de **A posição de guerra**, é preciso esclarecer que a aparição do anjo – assim como nas demais obras citadas – tem fundamental importância para o desenvolvimento da trama, já que após o encontro com o desconhecido, o Amigo altera o seu perfil dramático: de um sujeito tímido e preocupado com a escolha das palavras, ele passa a ser mais direto em sua fala e desabafa o motivo do rancor que o perturba.

O Amigo resolve enfrentar o problema que o atormenta e tal atitude é notada também em sua maneira de discursar em cena: agora ele é mais direto, não hesita e nem metaforiza como antes. Textualmente, nota-se que a sua fala passa a ser mais longa, mas, ao mesmo tempo, mais dinâmica, tendo em vista que já não há tantos sinais de pontuação e reticências cortando as suas réplicas – como era característico de seu discurso no início da peça.

O Amigo finalmente rompe o silêncio e diz que sua partida está relacionada ao prejuízo moral que o Dono da Casa (seu melhor amigo e futuro cunhado) pode causar à sua família:

O Amigo

[...] Compreendo-vos. Até vos aceito. Minha madrasta é nova e meu pai um pobre velho. Tu tinhas muitas condições: eras íntimo, insinuante, etc., etc. E ela é uma rapariga que pensa em viver. Não foi uma conquista difícil. Tem mais isso de lamentável. Ajudando tudo isto havia a tua moral – infinita. Tudo isto está bem. Como está bem que eu esqueça tua irmã. Bem vêes que já é difícil continuar...

O Dono da Casa

Dize-me uma coisa. – Darias a um irmão o direito de afastar o noivo de sua irmã... doutra mulher?...

O Amigo

Dou todos os direitos, porque também os quero todos! (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 239-40)

O Dono da Casa parece não se surpreender com a revelação. Sua atitude permanece a mesma: é irônico e procura fugir do assunto. Ele continua usando a máscara da hipocrisia, fato repugnado pelo Amigo:

O Amigo

Também creio. A tal posição de guerra pode evitar-nos grandes tombos. Ou suavizá-los. Mas eu já estou convencido de que não consigo mantê-la mais do que durante um acto de cada peça. Depois, começo a improvisar, deito fogo aos cenários e mando os bombeiros embora... Aquele Anjo era um bombeiro. (*Curto silêncio*). Até que a casa me cai em cima. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 241)

Para o Amigo, a reconciliação não é possível, tendo em vista que seu camarada continua fingindo uma amizade que já não é mais verdadeira. Assim como numa peça de teatro em que a cena é tomada por lacunas e o improviso dos atores preenche o espaço vazio para que a ação dramática volte a se desenvolver conforme o roteiro, na vida também existem momentos em que os sujeitos precisam dissimular e aceitar algumas falsidades para que não haja conflitos mais drásticos. Contudo, tal como no teatro, onde, quando o espetáculo termina, os atores despem-se das máscaras dos personagens para voltarem à vida real, os homens sinceros repudiam a hipocrisia e explodem, resultando em grandes confrontos ideológicos e até físicos. Nesse instante, a estática posição de guerra é quebrada e o resultado é a eclosão da própria guerra.

O Dono da Casa sugere que o Amigo ignore a verdade. Ele pede perdão e propõe que os dois voltem à posição de guerra, quando tudo estava aparentemente bem entre eles.

Depois de uma longa reflexão, o Amigo, na última cena, repudia um abraço do Dono da Casa e o conflito físico entre eles fecha o texto dramático:

(Vai para o abraçar mas o Amigo deita-lhe as mãos ao pescoço e caem ambos lutando. Ao fim dum instante o Amigo levanta-se dum salto. Olha o corpo do Dono da Casa que ficou imóvel no chão. Vai recuando para a porta e sai...). (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 243)

A luta entre os dois personagens é bastante breve e laconicamente descrita pela rubrica final. Isso nos leva a pensar que a ênfase do texto dramático não está no ato da traição e nem mesmo no confronto físico gerado por ela (como ocorre nas peças naturalistas em que um episódio como esse é amplamente discutido); o principal enfoque do drama fonssequiano está em aceitar-se ou não a traição. Como já destacamos anteriormente, esta peça nega o conceito de ação dramática tradicional; a ação – como sequência de fatos encadeados – é praticamente inexistente, haja vista que o predomínio está no diálogo, que é o componente dramático que conduz o conflito, o qual, por sua vez, é muito mais do que físico. O conflito dramático é, nessa peça, psicológico e desenvolve-se no embate entre a Verdade e a Mentira. Com isso, a luta final é uma realização cênica desse conflito de foro íntimo que, aliás, é um dos grandes temas da literatura moderna do princípio do século XX e, em especial, dos presenciais.

Atrelados à dicotomia da Verdade e da Mentira, podemos pensar os personagens como entes que lutam entre si pela supremacia da sinceridade ou da hipocrisia; o Amigo e o Dono da Casa constituem, portanto, o *duplo* um do outro.

A temática sobre o Homem duplo, tão explorada pelos artistas da modernidade, sempre esteve presente na cultura ocidental e suas manifestações variam, principalmente, de acordo com o momento histórico e com o pensamento filosófico. No que toca à arte dramática, especificamente, o tema do indivíduo duplicado é bastante recorrente desde a Antiguidade Clássica, quando teve sua primeira manifestação na peça **Anfitrião** (201-207 a.C.), de Plauto.

No entanto, segundo Fernandez Bravo (2000), é com o Romantismo que tal problemática tem o seu apogeu. Durante o movimento romântico, o indivíduo torna-se o centro das atenções; tudo é tomado sob o ponto de vista do sujeito e tudo é por ele controlado.

A expressão do duplo nas últimas décadas do século XIX e no início do XX na Europa passa a enveredar por uma via que pretende compreender o ser humano em sua complexidade psíquica. Neste sentido, a arte literária antecipa, de certa forma, o que será fundamentado com as investigações psicanalíticas posteriores, pois “o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado” (FERNANDEZ BRAVO, 2000, p. 276).

A maior parte dos estudos literários sobre o duplo no século XX privilegia o viés psicológico. O duplo, ou os personagens desdobrados, correspondem à cisão existente na mente do próprio sujeito, que é dividida entre consciente e inconsciente, partes contrastantes de um mesmo ser.⁴ O principal representante desta linha de pensamento é Freud. Sua teoria do inconsciente e sua interpretação dos sonhos repercutiram mundialmente e inclusive José Régio chega a salientar a importância do psicanalista em um de seus artigos publicados na revista **presença**.

O tema do sujeito duplo em **A posição de guerra** é apresentado pela aproximação física entre o anjo e o Amigo – duplos evidentes como são descritos – e também pode ser entendido pelo enfrentamento em cena dos dois protagonistas: o Dono da Casa e o Amigo, os quais são opostos, mas complementam-se em suas diferenças. A relação entre eles estende-se da esfera social (amigos e parentes) para o âmbito psicológico, na medida em que o Amigo somente consegue firmar-se como um sujeito autônomo quando decide revelar as suas angústias e travar uma luta física com o seu outro, o Dono da Casa – este que, na cena final, é eliminado pelo Amigo.

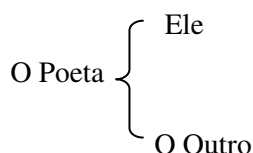
Como podemos observar, a peça **A posição de guerra** se aproxima dos ideais estéticos do Segundo Modernismo. A luta emblemática do final pode ser entendida como a vitória da sinceridade sobre a hipocrisia; a vitória do novo, do inesperado frente àquilo que é de costume. Em termos da estética presenciada, a sinceridade está atrelada a uma arte original, inovadora, que rompe com os postulados academicistas e tradicionalistas. Sob esse ponto de vista, é possível concluir que na peça de Branquinho sobressai a preocupação metalinguística com a renovação do teatro do Modernismo português a partir do rompimento com os paradigmas do drama tradicional.

⁴ Para mais detalhes sobre o tema do indivíduo duplicado, seu histórico e manifestações no teatro, confirmam-se os capítulos “Articulações do duplo na literatura dramática e no espetáculo” e “O mito do duplo: histórico e manifestações”, na nossa Dissertação de Mestrado: **Uma poética da dualidade: identidade e intertextualidade no teatro de José Régio** (UNESP-Araraquara, 2006).

Além disso, a predileção pela problemática psicológica do indivíduo moderno, que se sente dividido, fragmentado, em descompasso com o mundo que o rodeia e, no convívio social, obrigado a usar máscaras para esconder os seus desejos mais íntimos, é outra característica da peça **A posição de guerra** que a vincula aos pressupostos presencistas de arte vanguardista.

4.2 “Os dois”

Tal como **A posição de guerra**, a peça **Os dois** também contempla a temática presencista do sujeito duplo. O texto de cena única, publicado no número 23 da revista coimbrã, em dezembro de 1929, traz, já na apresentação dos personagens, a problemática do sujeito fragmentado quando graficamente representa:



A tensão dialética do Poeta que se desdobra em duas aparências – a dele próprio e a do Outro – se fortalece com o diálogo das duas únicas figuras em cena. Tal como ocorre em **A posição de guerra**, não existe um enredo forte com uma ampla gama de ações; ao contrário, o desenvolvimento da trama está baseado unicamente no diálogo – elaborado, este, de forma inovadora, como veremos.

A construção dos personagens, com poucos detalhes cênicos indicativos da sua aparência física, colabora para que o enfoque da peça seja o plano psíquico e não o da realidade externa. Isso pode ser observado na descrição feita pela rubrica inicial, que, de forma imprecisa, apresenta o protagonista: “Sentado à mesa, por trás do candeeiro, está alguém a escrever...” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 247). O Outro é representado, pela mesma rubrica que abre a cena, como uma sombra, uma estranha presença que adentra o ambiente: “Neste momento vê-se ao fundo do quarto um vulto que se deixa cair sobre uma mala e fica amarfanhado, ao canto...” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 247).

A presença do Outro é perturbadora, mas o sujeito não o estranha. Ele vem para tentar conter o Poeta que, em meio aos seus livros, idealiza aventuras e deseja alcançar a

liberdade de criação; entretanto, tal liberdade é ilusória, segundo o Outro, já que não há como o protagonista se desvencilhar de sua sombra, de seu duplo:

ELE

É que tu andas em volta dessas tais consciências, como a borboleta em volta do candeeiro. Eu não quero andar em volta do candeeiro: quero poisar nas quatro paredes, no tecto e no chão; ou cair pela chaminé abaixo e queimar-me.

O OUTRO

É uma ilusão. Eu é que me queimo. Tu não vês nada ainda que poises nas quatro paredes, e se caíesses pela chaminé talvez só apagasses a luz... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 248)

Durante todo o diálogo, o Outro se mostra mais sereno, consciente, e seu papel é guiar o Poeta para que este encontre novamente a sua identidade e restabeleça a união com o seu duplo: “Já estamos tão separados!... Já não nos adormecemos um ao outro, como antigamente...” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 249). O personagem do Outro intenta mostrar ao protagonista que a cisão de ambos desconstrói as duas personalidades, já que um não existe sem o seu duplo:

O OUTRO

Eu não tenho futuro... Acompanho-te e haveremos de morrer ambos, talvez na mesma hora: mas não tenho futuro...O que seria o meu futuro?! E para quê?... Não... Tu é que existes: Eu sou a sombra. Tu és o corpo... Eu sou a vossa continuação: sou a sombra. Não querias ter sombra?... Então caminhas para o sol com os olhos abertos... até cegares... (*Pausa.*) Podes rir, ser irónico, troçar-me... Mas é pior para ti... porque estás a ver-me melhor... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 250)

O personagem do Poeta não abre um debate amplo com o Outro; pelo contrário, suas réplicas são curtas, reduzidas quase a “sim” ou “não” e pouco motivam uma discussão mais fervorosa. Tal elaboração está, portanto, questionando o próprio conceito de diálogo dramático tradicional, tendo em vista que as falas não estimulam o conflito, a tensão, o clímax, como ocorre no teatro tradicional; as réplicas na peça **Os dois** configuram-se como uma associação livre de pensamentos entre os personagens e, por isso, consideramos que o diálogo aproxima-se do monólogo. A falência do diálogo e das relações intersubjetivas, que nesta peça fica sugerida, é, de resto, um dos pontos que o estudioso Peter Szondi (2001) destaca ao reavaliar a organização do drama moderno que, resignificando modelos estabelecidos, culmina nas mais variadas manifestações vanguardistas.

Tal tendência para o monólogo define a peça de Branquinho da Fonseca e remete ao que Rebello (1974) denomina como “estrutura monodramática”, a qual é caracterizada pela monovalência das situações (de fato, quase nada acontece em cena) e pela redução das personagens à unidade (é o que entendemos como figuras duplas, desdobramentos de um único ser). Essa estrutura monodramática – associada à ruptura do conceito de diálogo convencional – é conveniente ao projeto de teatro vanguardista elaborado pelo autor.

Como veremos na peça **Rãs**, que também é estruturada de forma monodramática, o Outro – num diálogo intrasubjetivo com o Poeta – almeja orientá-lo a seguir o trajeto em busca do seu aperfeiçoamento íntimo. Tal procedimento pode ser conferido com o seguinte excerto de **Os dois**:

... E és o meu senhor... Lutamos... Para quê, não sei bem... Talvez para te levar por um certo caminho... Pelo meu... Ouves?... (*Pausa.*) Assim é que não pode ser. Tu andas por todos os caminhos... Nunca chegarás... Foi por isso que vim... para que pudesses continuar num mesmo caminho... Se essa mulher te aparecer agora diante: mudarás de caminho. É necessário que ela não te encontre aqui... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 250)

Esta fala do Outro insere, pela primeira vez no texto, um elemento estranho à estrutura dramática: uma figura feminina capaz de levar o protagonista a perder o caminho que persegue, o caminho do encontro com o seu duplo, da busca da sua unidade primordial. A mulher sugere a mudança de rumo – prejudicial à integralização da personalidade do sujeito, segundo a sombra.

A vinda do Outro, com os seus conselhos e a sua concepção de vida, traz à tona a reflexão sobre a identidade do Poeta que, até então, vivia num mundo de ilusões, tendo perdido os seus valores mais íntimos: “Não és sincero: O teu grande mal é não seres sincero... Tenho-te dito. Digo-te sempre mais. Sê sincero pra contigo, ao menos...” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 251).

Assim como em **A posição de guerra**, a sinceridade é perseguida, pois com ela o sujeito revela-se em sua essência e livra-se dos convencionalismos impostos pela sociedade (no caso de **Os dois**, a convenção do casamento pode desviar o sujeito da senda da autognose). No projeto presencista, a sinceridade está também associada ao fazer artístico: livre das amarras da tradição literária, o artista torna-se capaz de dar vazão à sua alma, sem convencionalismos ou premissas estéticas. Este é o propósito do protagonista que, impedido pela falta de sinceridade, não consegue compreender-se e, conseqüentemente, não alcança a plenitude artística.

Para os homens da **presença**, a sinceridade é um dos mais caros valores estéticos, pois, segundo eles, é a expressão da interioridade do artista que resulta em uma arte verdadeiramente humana. Sobre esta questão, José Régio argumenta no artigo “Presença Reaparece”:

A arte pela qual a *presença* luta – é portanto hoje, como há doze anos, uma *arte humana*. Orgulha-se a presença de quase ter ensinado esta expressão aos rapazes portugueses. Simplesmente, essa arte humana pela qual a *presença* lutou e lutará – não tem o significado ridículo que lhe dão os que só a si próprios e às suas próprias opiniões julgam *humanos*. *Arte humana* é para a *presença* toda arte em que o homem se revela e exprime, seja através de que seu aspecto for: A realidade humana é muito mais rica do que a fazem quaisquer espécies de fanáticos, principiando pelos fanáticos do real. (RÉGIO, 1932 apud LISBOA, 2001, p. 35-6, grifo do autor)

O modo como Branquinho da Fonseca busca a arte humana e a sua inquirição pela alma do sujeito tal como analisamos em **Os dois** foram também explorados por José Régio na sua peça **Mário ou Eu-Próprio – O Outro** (publicada em 1957), a qual se remete intertextualmente ao drama fonssequiano aqui estudado.

Na peça regiana, o Outro, *alter ego* do poeta Mário (figura que se aproxima de Mário de Sá Carneiro), procura convencer o seu interlocutor de que toda a sua solidão e seu tédio de viver e, por consequência, seu desejo de se suicidar, resultam de uma sensação de impotência que as suas limitações físicas lhe impõem e do fato de Mário não aceitar o Outro como parte de si mesmo. Como em **Os dois**, a separação é a causa do desconforto íntimo vivido pelo protagonista; somente com a aceitação do Outro e com a desejável fusão dos dois é que Mário se entenderá consigo mesmo e encontrará a paz que tanto almeja:

O Outro

— Estás mais calmo? Quanto mais gritas, menos te oiço.

Mário (*mais sereno. Vai decaindo a um tom elegíaco.*)

— Já não te falo para ser ouvido. Não grito para que me oiçam. Quem me ouviria, quem?! Tu já me sabes de cor. E não há ninguém, em parte nenhuma, senão tu e eu. Só eu e tu, que nem precisas ouvir-me. Só tu e eu, que não posso suportar-te: demasiado grande para mim, demasiado belo! Tu que me não poupas, eu que te não poupo... Deus éramos tu e eu, por que fomos separados? Por que atiraram ao chão o Esfinge Gorda, como um trapo que se deita fora, e ao mesmo tempo me deixaram lá em Cima...?

O Outro

— Perdão: me deixaram a mim.

Mário

— A ti ou a mim, que importa! (*Breve silêncio. Levanta a cara.*) Ficou alguém lá em Cima?...

O Outro

— Já te disse que fiquei eu. Mas aqui a teu lado; onde quer que estejas. (RÉGIO, 1969, p. 138-9).

Tal como na peça fonsequiana, em **Mário ou Eu-Próprio – O Outro** a cena final remete à união dos duplos; no texto regiano, entretanto, esse momento coincide com a morte do poeta:

([...] *O Outro aproxima-se, está junto dele. Os joelhos de Mário dobram-se molemente, ele vai-se ajoelhando com as mãos no peito, a cabeça oscila-lhe de leve.*)

Mário *sem se voltar, mas esforçando-se por erguer a cabeça:*

— Estás aí? Não me deixes! Estás aí...?

O Outro

— Até ao fim, sossega. Dorme. (RÉGIO, 1969, p. 154)

Voltando à análise de **Os dois**, detemo-nos agora ao desfecho da peça: ainda não tendo compreendido o papel do Outro para a sua vida, o protagonista apodera-se de uma faca e, trancado propositadamente às chaves com o seu duplo, sugere-se que sua intenção é aniquilá-lo – tal como ocorre no final de **A posição de guerra**.

Entretanto, conforme exceto a seguir, a repentina morte da mulher que o Poeta esperava contribuir para que se finde o conflito íntimo do protagonista. Com a ausência definitiva da figura feminina, ao Poeta não resta alternativa a não ser aceitar o seu Outro:

ELE

Por causa de ti. (*O Outro, com desalento vai sentar-se de novo sobre a cama. ELE começa a passear ao longo do quarto. Vê-se ao espelho. Passeia. Ouve-se o barulho da rua. Passando ao pé da porta, corre-lhe a chave. Dá mais uma volta e encosta-se à mesa, agarrando a faca de cortar papel. Tem-na na mão, atrás das costas, como um punhal. O OUTRO ergue a cabeça e fica a olhar para ELE fixamente. Depois diz com uma voz sombria de ventríloquo, que parece vir das quatro paredes, do chão, e do tecto:)* Ela já não vêm...

(*E levanta-se. ELE desencosta-se da mesa, hirto, como hipnotizado, com a faca atrás das costas. Ficam um instante imóveis diante um do outro, olhando-se esgazeados, à espera... Neste momento ouve-se um grito na rua. Atiram-se à janela como setas. Abrem-na e ficam estendidos a olhar para baixo. Ouve-se um motor de automóvel. Burburinho. Subitamente erguem-se e voltam-se um para o outro.*)

O OUTRO

Ela!!...

ELE

Morreu?!...

(*Abraçam-se, fundem-se os dois corpos. À janela fica só num vulto, a olhar para a rua. Já de lá não vem barulho... Um grande silêncio invade o*

quarto... O candeeiro de petróleo fume e começa a apagar-se... ELE fecha a janela devagar, atravessa o quarto e atira-se para cima da cama... O candeeiro apaga-se.) (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 252)

Assim como o personagem Mário, da peça **Mário ou Eu-Próprio – O Outro**, o Poeta de **Os dois** desiste, enfim, de lutar contra a presença do Outro em sua existência. O reconhecimento de que um terceiro elemento (uma mulher) poderia desestabilizar o protagonista na busca pelo seu autoconhecimento e dificultar o restabelecimento de sua união com o outro que reside em seu íntimo, acaba por fazer com que o Poeta reafirme para si quais são as suas mais sinceras ambições e aceite, definitivamente, o seu *alter ego*.

Associada à problemática de foro íntimo explorada por Branquinho da Fonseca está a preocupação do autor com a elaboração formal de suas peças e o trabalho com a teatralidade cênica. Nota-se no excerto acima que a ênfase não está no diálogo – como ocorre em grande parte das peças do drama naturalista – mas, no espetáculo cênico propriamente dito. A cena final, o ápice da peça, portanto, é tomada por gestos, movimentações, luzes e sons, fazendo com que os elementos cênicos, potencialmente imersos no drama fonssequiano, ganhem destaque e sejam também responsáveis pela resolução do conflito íntimo vivido pelo protagonista.

A fusão dos dois corpos somente se torna possível pela teatralidade que sustenta a peça. O final surpreendente e sobrenatural (por meio de um abraço os dois personagens se fundem) implica, necessariamente, o uso dos recursos cênicos, os quais são utilizados por Branquinho de modo inovador em **Os dois**.

De vanguarda, ainda, é o modo tão conciso e breve como Branquinho da Fonseca aborda questões complexas, como a multiplicidade do ser e o trabalho poético. Em poucas páginas (apenas cinco na edição de 2010) e com frases curtas, o autor consegue explorar ao máximo a significação linguística, o que desobedece, de certa forma, à densidade e à extensão do discurso do drama burguês convencional. Essa nova metalinguagem, que associa a redução discursiva à amplidão significativa, é uma das práticas de vanguarda que Branquinho inaugura no âmbito do teatro português do início do século XX e que será posteriormente resgatada por outros dramaturgos.

Outra característica inovadora está na forma dramática elaborada pelo autor. Assim como a elaboração discursiva é breve, sua peça como um todo possui a impressão de inacabada, de incompleta, de fragmentada. Os modelos dramáticos tradicionais, com começo, meio e fim, são questionados em **Os dois**; fato semelhante revela-se na composição dos

próprios personagens, que parecem resultar da cisão ou desintegração de um único ser. Tal estrutura, encontrada também em **A posição de guerra**, poderia justificar o fato de ambas terem sido encenadas juntas pelo grupo português “Aquilo Teatro”, em 1983 – como se uma peça completasse a outra.

Sob este ponto de vista, as duas peças podem ser entendidas como um díptico teatral: elaborações dramáticas opostas, mas complementares entre si. Se em ambas as produções existe uma preocupação ampla com a busca da sinceridade e do autoconhecimento, em **A posição de guerra** o conflito íntimo vivido pelo protagonista é resolvido somente pela separação absoluta do Outro – desfecho contrário ao apresentado em **Os dois**.

A problemática do sujeito duplo e a forma como os protagonistas relacionam-se com seus *alter egos* suscita um paralelo entre as peças. Sobre esse aspecto, Rebello (1974), utilizando-se da nomenclatura do crítico americano Robert Rogers (1970), distingue a elaboração dos duplos nas duas peças:

[...] no teatro do nosso autor [Branquinho], “Ele” e o “Outro” (de **Os dois**), e “Amigo” e o “Anjo” (de **A posição de guerra**), seriam duplos “evidentes”, o “Dono da Casa” e o “Amigo” (desta última peça) [...] seriam duplos “latentes”, isto é, personagens aparentemente autônomas que todavia constituem partes de um todo psicológico. (REBELLO, 1974, p. 32)

Outro ponto que cumpre analisar diz respeito à compreensão do fazer poético. Como já observamos, as duas peças foram publicadas na revista **presença** e resgatam os seus pressupostos estéticos. Todavia, enquanto o trabalho artístico é visto em **A posição de guerra** como um exercício de liberdade, de renovação, de criatividade, tal como sugerido pela concepção de “sinceridade” do presencismo, em **Os dois**, o labor estético é um exercício mais profundo de reflexão do artista sobre o seu mundo interior. A poesia, conforme sugere a peça **Os dois**, só nasce quando o artista se encontra consigo mesmo e se reconcilia com o outro que habita a sua intimidade. Sobre essa concepção de arte, Octavio Paz (1982) comenta:

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e de união com o Outro, são também estados de solidão e comunhão conosco mesmos. Aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo. Às vezes tentamos segurá-lo. Às vezes ele nos escapa. Não tem rosto nem nome, mas está sempre ali, encolhido. A cada noite, lá pelas tantas, volta a se fundir conosco. A cada manhã separa-se de nós. [...] É inútil fugir, atordoar-se, enredar-se no emaranhado das ocupações, dos trabalhos, dos prazeres. O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um buraco, uma cova a nossos pés. O

homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si, exceto o salto mortal. (PAZ, 1982, p. 161-2)

De acordo com Paz, o homem comum vive em profunda solidão, pois se sente separado de seu duplo; já o poeta, ao contrário, consegue mergulhar em si próprio (dar o “salto mortal”) e fundir-se com o seu *alter ego* de maneira a parecer indistinguível dele. A união é tão completa e perfeita que o artista se sente como se tivesse morrido e nascido de novo e, com essa transformação, surge a arte como uma imagem original, com vida própria e auto-sustentada, pois ela é, de acordo com Octavio Paz, a exata revelação que o homem faz de si e para si.

Tal concepção de arte, expressa pela peça **Os dois**, amplifica a conceituação de sinceridade da arte explorada em **A posição de guerra**; em **Os dois** somente uma arte sincera, que nasce do interior do artista, é que se pode sustentar como original. A peça fonsequiana contempla, sob este ponto de vista, os dois principais fundamentos da vanguarda presencista: a “sinceridade” e a “originalidade” da arte.

5. Experimentalismo dramático: a mistura de gêneros em “Curva do céu” e “A grande estrela”

A classificação das obras literárias em gêneros é muito antiga e surge pela primeira vez em Platão, na **República**. Durante a antiguidade clássica, a separação entre a obra lírica, a épica e a dramática distinguia uma produção como “pura” e segregava os gêneros em “maiores” ou “menores” do ponto de vista conteudístico.

A reação aos postulados clássicos ganhou força com o Romantismo, movimento que propõe a flexibilidade dos gêneros e a liberdade de criação. Nesse processo de derrubada das regras clássicas, um nome representativo é o de Victor Hugo que, em seu “Prefácio”, de **Cromwell** (1827), defende o hibridismo dos gêneros com o argumento de que na vida, como na arte, existe uma mistura entre o que é belo e o que é feio, entre o grotesco e o sublime, o riso e a dor. O drama, segundo o autor, ao aproximar os contrastes, acaba por se tornar o próprio resultado da combinação entre os outros gêneros e se configura pela fusão entre a tragédia e a comédia.

Apesar da classificação em três gêneros ter sido amplamente debatida durante o Romantismo, Rosenfeld comenta que a teoria dos gêneros se mantém, em essência, inalterada, visto que,

Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os atores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto. (ROSENFELD, 1994, p. 13)

No princípio do século XX, com as vanguardas artísticas, o questionamento sobre a separação dos gêneros literários volta novamente à baila e alcança as últimas consequências. Os artistas vanguardistas desestruturam de modo tão violento a rigidez dos paradigmas dos gêneros que chegam a impossibilitar a distinção entre as formas literárias. Na literatura do Modernismo, os traços estilísticos líricos, épicos ou dramáticos podem estar presentes em qualquer texto, independente do gênero ou categoria. Tais traços estilísticos aparecem em diferentes combinações e nenhuma obra vanguardista apresenta características de um único gênero.

A mistura de gêneros também foi defendida e exercitada pelos artistas do presencismo português, que, como já afirmamos, colocam a liberdade de criação como um de seus princípios mais caros.

Osório Mateus (1976, p. 64) destaca a questão da mistura de gêneros em todas as peças de Branquinho da Fonseca e as classifica como: “short story” (**A posição de guerra**), “poema ou manifesto filosofante de ambições cósmicas” (**Os dois, Rãs e Quatro vidas**), “novela” (**A grande estrela**) e “poema-dramático” (**Curva do céu**).

Quanto às peças **Curva do céu** e **A grande estrela**, em especial, consideramos que as mesmas trabalham de forma experimental com a linguagem cênica de modo a aproximá-la, respectivamente, da linguagem do poema e da narrativa, numa elaboração que denominamos de “experimentalismo dramático”.

5.1. “Curva do céu”

Em 1930 Branquinho da Fonseca lança o poema em um ato **Curva do céu**, engajado ao seu novo projeto: a direção da revista **Sinal**.

Com Miguel Torga, Branquinho funda a revista – que teve vida bastante efêmera, haja vista que contou com apenas um número publicado em julho de 1930. A **Sinal** não desempenhou papel de grande importância no cenário literário-intelectual português, mas serviu, essencialmente, para afirmar a independência literária dos seus dois idealizadores, que tinham acabado de romper com o grupo da **presença**. O seu único número inclui textos de poesia, prosa e drama escritos, exclusivamente pelos seus diretores, dentre os quais destacamos **Curva do céu**.

Esta peça encena os últimos momentos de um menino moribundo, não nomeado, que, em seu leito de morte, fantasia uma vida livre de sofrimentos em um lugar imaginário.

A novidade desse texto fonsequiano reside no fato de ser uma composição teatral que dialoga e reflete criticamente sobre a concepção de gênero dramático no Modernismo. Com um apurado trabalho com a linguagem e por meio de experimentalismos formais, a peça insere em seu interior elementos característicos do poema e, com isso, abole a rigidez dos paradigmas mais tradicionais da divisão da literatura em três gêneros.

Curva do céu não pode ser considerada apenas como uma peça de teatro ou poema, mas é um gênero misto que acopla num mesmo texto tanto características da lírica quanto da arte dramática, sem que uma categoria se sobreponha à outra. O teatro poético de

Branquinho da Fonseca rompe os rótulos convencionais da teoria literária e firma-se como uma obra de vanguarda que, como veremos, contribui para o processo de renovação do teatro português da primeira metade do século XX.

O texto apresenta apenas dois personagens em cena: um garoto e sua mãe. O menino, mesmo muito doente, acredita que conseguirá livrar-se do sofrimento e, em breve, encontrará a sua felicidade em um outro mundo: belo, sem dores, vícios e problemas.

Durante toda a ação, a perspectiva do menino é a que se sobrepõe. Seu discurso guia a cena dramática, a qual ganha, com isso, um notável teor subjetivo.

A tendência ao subjetivismo e a defesa da expressão mais íntima do sujeito são premissas da arte do presencismo, assim como a abordagem de um tema que atormenta o sujeito de todos os tempos: o da morte. Não é difícil verificar, aliás, que, mesmo estando afastado da direção da **presença**, as obras de Branquinho da Fonseca carregam muitos dos pressupostos estéticos defendidos pelos artistas presencistas.

A exacerbação do subjetivismo do ser é também sugerida pelas próprias falas do menino que, além de serem tomadas por elementos do imaginário, podem ser consideradas como um monólogo, o que fortalece, ainda, o tom poético do texto. O monólogo nada mais é do que a expressão da interioridade do sujeito, do extravasamento da mais profunda subjetividade do ser – expressão de tendência poética, portanto.

De acordo com Peter Szondi (2001), o monólogo se sobrepõe ao diálogo no drama moderno, visto que este último não tem mais a função tradicional de mecanismo condutor da ação dramática:

o diálogo não tem peso algum; é, por assim dizer, a cor pálida de fundo do qual se destacam os monólogos debruados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido do todo. E das auto-análises resignadas, que quase todas as personagens expressam a uma, vive a obra, escrita em função delas. (SZONDI, 2001, p. 50)

Outro elemento poético que aparece em **Curva do céu** é o minucioso trabalho com a linguagem. A elaboração linguística é uma das características marcantes do poema e também dos gêneros híbridos, aos quais a poesia se faz presente como, por exemplo, a narrativa poética e o teatro poético.

A linguagem poética não é um mero instrumento de comunicação, mas um organismo vivo, mutável, ambíguo, às vezes obscuro e hermético, capaz de produzir inumeráveis emoções, efeitos e reações em quem com ela se defronta. O poeta trabalha com

as palavras de modo a fazer com que elas suscitem imagens que ganham amplidão significativa no contexto literário em que estão inseridas.

A palavra é o grande alicerce da obra literária. Utilizando-se da linguagem, o poeta desconstrói o mundo e constrói um outro, colocando o seu ponto de vista e a sua maneira de interpretar as coisas. O artista da palavra funde significante e significado e, com isso, alarga os sentidos das palavras, dando à linguagem uma pluralidade de sentidos. Nesse aspecto, podemos dizer que a palavra, no texto poético, consegue exprimir o indizível – como considera Octávio Paz (1982) – e, por conseguinte, é intraduzível.

Nosso interesse em estudar a linguagem do teatro poético de Branquinho da Fonseca reside no fato de que neste tipo de produção artística a palavra é o centro, ao contrário do teatro dito tradicional, baseado na ação. No teatro poético há poucos acontecimentos, visto que a ação não é exterior, mas interior. Neste tipo de texto, o enredo é enxuto, mas a elaboração da linguagem é rica, na medida em que é através dela que se expressa a interioridade dos personagens.

Em **Curva do céu**, a intensidade expressiva é alcançada por meio de poucas palavras, como podemos notar no seguinte fragmento da fala do menino:

[...] Toda a vida, assim, de terra em terra!... andar muito tempo no mar, só a ver céu e mar!... e depois chegar a uma terra nova, com gente diferente, alegre... Nas ilhas lá para o sul, quentes, com grandes florestas e rios... Comem frutas e deitam-se à sombra porque de dia há muito calor. E as raparigas andam nos ribeiros, ou nos lagos a nadar como flores... Lá não há doenças, mãe, nem nada mau... São as cidades que fazem as doenças e lá nessas terras não há cidades... As casas estão espalhadas por baixo das árvores, ao pé dos rios... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 277)

Neste trecho, o personagem do Filho faz uma abordagem sobre a vida que sempre sonhara. De modo conciso e poético, ele apresenta uma reflexão sobre a complexa existência humana, que desperta constantemente a atenção de estudiosos e pensadores nos ramos da filosofia, antropologia, teologia e outros. O garoto concebe uma viagem em alto mar como uma metáfora da vida. Tal comparação metafórica é recorrente em textos que se elaboram com o uso dos recursos poéticos da linguagem.

Como se pode observar ainda no fragmento supracitado, no texto poético há poucos verbos e eles são “fracos”, ou seja, desprovidos de uma significação atrelada a uma dada ação. Neste fragmento da obra, em especial, os substantivos tomam conta da fala do personagem, fazendo com que o enredo da peça fique em suspensão por alguns instantes, de modo que a ênfase seja dada às reflexões e não à ação. A ação dramática, aliás, é escassa em

Curva do céu; o texto enfatiza a elaboração linguística, o jogo de metáforas e imagens. O enredo em si é pouco significativo, já que quase nada acontece. Até mesmo o ambiente cênico não muda, já que o espaço não é tão importante quanto a palavra nesta peça. Os personagens, como dissemos, também se apresentam em número reduzido, pois não importa quantos falam, mas o que falam e de que forma.

Outro elemento de importância poética em **Curva do céu** é o Pai, que surge no final da peça como a personificação da morte. Ele vem para acolher o menino no momento de sua passagem ao outro mundo. Em cena, apenas o garoto interage com essa figura, uma vez que a Mãe não consegue perceber essa presença. Quando a figura paterna desaparece, a morte do garoto é confirmada com a inserção de uma música religiosa cantada por algumas mulheres que adentram a cena.

Ainda no que toca à elaboração linguística da peça, cabe ressaltar que, além da metáfora, existe a recorrência de outros elementos próprios do poema, como o ritmo, por exemplo. Nesta peça, as falas do menino são tomadas pelo ritmo lento, melancólico, representado pelo grande número de reticências presentes no texto. Tais marcas textuais assemelham-se aos chamados “silêncios” da poesia, momentos em que a linguagem poética é interrompida por alguns instantes para a reflexão do leitor. Este tipo de construção não é muito recorrente no teatro convencional, mas é frequente no teatro poético. Anna Balakian (2000) lembra que:

As omissões do símbolo, que eram representadas na escrita poética por uma folha de papel branca e vazia, apareciam do ponto de vista teatral de modo muito eficaz nos silêncios vocais e interrupções verbais; e do ponto de vista da arte dramática, seriam muito mais poderosos do que eloquentes monólogos. (BALAKIAN, 2000, p. 99)

A repetição de termos também está presente na elaboração da peça. O mar e o barco são os vocábulos mais recorrentes e estão associados à temática da morte. A peça é aberta com a seguinte descrição cênica: “Um quarto de paredes brancas: uma porta; uma janela onde se vê o mar [...] É ao entardecer. O sol oblíquo. No silêncio, ouve-se um vago rumor do mar” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 275). Nesse ambiente, o garoto, muito doente, é contraditoriamente tocado por um profundo otimismo quando vê o mar pela fresta da janela:

Já estou aqui há tanto, tanto tempo!... Dói-me o corpo... Outras vezes não sinto nada. Mas agora já tenho forças e posso levantar-me, ir para a janela

[...] Tenho tanta vontade de levantar! Amanhã já posso ir para a janela. E daqui a pouco ir passear... posso ir passear no barco... Ó mãe, o barco sempre esteve bem guardado? está bom?... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 276)

A atração do garoto pelo mar se intensifica no decorrer da peça; já que, além de barqueiro, ele “também queria ser um aviador, dos que descem no mar... Eu gosto mais do mar...” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 278). Mesmo a um passo da morte e sem forças para se levantar e brincar, o menino solta a sua imaginação e deixa aflorar um espírito aventureiro.

Essa obsessão pelo mar, esse espírito aventureiro, fazem parte do imaginário cultural português; a descoberta e a exploração de novos mares têm uma conotação mitológica para o povo português, cantada por poetas de todos os tempos.

Na peça **Curva do céu** o mito é um dos elementos que mais fortalecem o tom poético do texto dramático. Ligado à imagem do mar, D. Sebastião é citado como aquele bravo guerreiro que volta, encoberto pelo nevoeiro, para possivelmente livrar o menino da doença e do sofrimento:

Filho
 [...] Ouves? É no mar...
 Mãe
 São os pescadores a puxar as redes...
 Filho (*esforçando um sorriso de amargura e ironia*)
 É D. Sebastião...
 Mãe (*a chorar*)
 São as mulheres dos pescadores, a rezar...
 Filho
 ... dos pescadores... (*Fecha os olhos.*)
 (*Ouve-se um coro suave, que sobe da praia. Vem-se aproximando. Depois bate alguém à porta. Mas nem a Mãe nem o Filho ouviram. A porta abre-se; o quarto enche-se duma névoa branca, que esfuma tudo num sonho: e entram os três Reis Magos [...].*) (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 279)

O Sebastianismo advém da batalha de Portugal contra os árabes. Com a derrota, o país passa a ser governado pelos espanhóis e, diante da nova situação política, o

[...] país perde totalmente sua auto-estima, que antes havia sido prepotência, provocada pelas conquistas marítimas. Cai num profundo desalento e desencanto, e, assim, cria-se a atmosfera necessária para o surgimento do sebastianismo. Podemos dizer que, a partir daí, não assistimos apenas o

surgimento do mito, mas também o imaginário português mergulhar cada vez mais profundamente nele. (LELLI, 2010, p. 194)

Após a morte de D. Sebastião, surge a lenda de que o rei voltaria em um dia de nevoeiro para assumir o trono português e pôr termo à dominação espanhola, reafirmando a soberania portuguesa e garantindo a Portugal o cumprimento de seu destino glorioso como o Quinto Império.

Essa figura do rei “Encoberto” é apresentada em **Curva do céu**; contudo, sua imagem é aproximada, em cena, a dos Três Reis Magos do universo cristão, que o garoto renegara anteriormente: “[...] eu não acredito em Deus” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 278). Com essa quebra de expectativa e essa nova inserção simbólica, a peça amplia os seus sentidos mitológico-poéticos.

Os Reis Magos trazem presentes para o garoto moribundo, o que nos leva a pensar em uma inversão do episódio bíblico, já que, na peça, os presentes celebram a enfermidade do menino e não a sua vida.

Outra quebra de expectativa surge na transfiguração, em cena, dos Três Reis Magos na figura do Pai, como indica a rubrica:

Os Reis curvam-se em reverência, ajoelham e desaparecem atrás da cama. Mas levanta-se, no mesmo sítio, um homem de meia-idade, com uma fisionomia bondosa e feliz. É o Pai. Debruça-se sobre o Filho, que se lhe abraça ao pescoço, sem surpresa. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 280)

É importante notar que tais cenas líricas, provindas do imaginário do menino, são apresentadas apenas pelos elementos teatrais: gestos, movimentos, cores, luzes etc. Não há na transfiguração de D. Sebastião nos Reis Magos e na transformação destes no Pai nenhuma fala. Durante esses movimentos de duplicidades, o diálogo é suspenso e quem ganha destaque são os elementos da teatralidade cênica. Com isso, é possível concluir que nos momentos mais líricos do texto a poeticidade é encenada não por palavras, mas pelas potencialidades cênicas que o texto suscita.

No encontro com o Pai, o menino parece se libertar do sofrimento que o atormenta e que o prende em vida. O Pai para ele é como D. Sebastião para os portugueses: aquele que volta do nevoeiro como uma figura libertária e símbolo da prosperidade. A presença paterna em cena faz com que o garoto abandone definitivamente o seu apego à vida terrena; ele diz que vai embora com o Pai: “Tenho de partir amanhã porque o meu navio anda devagar... por

causa da âncora que tem de ir enterrada na areia... para ter força...” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 280).

Novamente o texto fonsequiano ganha com a teatralidade intrínseca ao enredo da peça: em mais uma sobreposição de planos do imaginário, o Pai se retransfigura nos Reis Magos e estes, por sua vez, se transformam nas Três Parcas, como se lê na rubrica final da peça:

Lentamente vai caindo para trás inanimado. O pai curva-se atrás da cama e desaparece, enquanto os Três Reis Magos ressurgem, mas transformados em Três Velhas que rezam em voz alta uma estranha cantilena. A névoa que enchia o quarto diluiu-se agora. Ouve-se um murmúrio, ao longe, quase um cântico religioso... Até que as Velhas acabam a oração. Uma delas puxa o lençol e estende-o por cima do morto. [...] (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 280)

Podemos notar, mais uma vez, a valorização dos elementos da teatralidade cênica na representação da morte do menino. Neste momento final, surge em cena a retomada de mais um mito: As Moiras ou Parcas, deusas-fiandeiras que determinam a vida e o destino dos humanos. A presença destas figuras na peça acaba por antecipar o próprio destino do garoto: a morte irremediável.

A relação que Branquinho da Fonseca estabelece em sua peça com os mitos também se estende ao âmbito literário, na medida em que **Curva do céu** dialoga com o mito do Rei dos Álamos, trabalhado no poema de Goethe (abaixo tradução de Eugenio de Castro):

O rei dos Álamos

Quem cavalga tão tarde, ao vento e pela treva?
O cavaleiro é um pai, p’lo filho acompanhado,
Pai que, nos braços seus, o seu filhinho leva,
Cingindo-o muito, a fim de o ter agasalhado.

- Porque escondes, meu filho, essa carinha, tanto?
- Dos álamos, o Rei, meu pai, não o vês?
Não o vês tu, meu pai, coroadado e com manto?
- Enganas-te da bruma, alguns flocos talvez.

Vem comigo, meu lindo! Ah, vem comigo! Vens!
Contigo jogarei jogos bem divertidos;
Muitas garridas flor’s nas minhas ribas tens,
Minha mãe tem para ti áureos vestidos.

- Aos teus ouvidos, pai, dize-me cá, não chega
Tudo aquilo que o Rei me promete baixinho?
- Não te inquietes, meu filho, ó meu filho sossega:
Co’as flores secas anda o vento em murmurinho.

- Vê lá, se a vir comigo, ó lindo, te abalanças!
Tenho filhas que bem te saberão tratar,
Minhas filhas, verás! Dançam nocturnas danças
E assim te embalarão, a dançar e a cantar.

- O teu olhar, meu pai, ainda não devassa
Das princesas o grupo, além, na escuridão?
- Filho, filho, bem vejo o que em torno se passa
Só os salgueiros vês, que entre as névoas estão.

- Gosto muito de ti, dessa linda figura,
Não resistas, senão a força empregarei.
- Meu pai, o rei prendeu-me agora com a mão dura!
Ai! Quanto me magoou dos álamos o Rei!

O pai, todo a tremer, apressura a montada,
Todo abraçado ao seu queixoso pequenino,
Depois de apuros tais, chega à sua morada,
Porém nos braços seus vai já morto o menino.
(GOETHE, 1932, p. 15)

Como observa António Manuel Ferreira,

O texto [**Curva do céu**] aproxima-se do poema, desde logo pelo facto de ser uma reformulação muito livre do mito do rei dos Álamos, consubstanciado na balada **Der Erbkönig**, de Goethe, um poema que tem dado origem a muitas e variadas obras de arte, quer literárias, quer musicais. Do poema de Goethe, Branquinho recolhe sobretudo a situação do menino moribundo, a quem um parente (no caso de Goethe, o pai; no caso de Branquinho, a mãe) não consegue libertar das garras da morte, materializada na balada pelo terrífico **Erlkönig** e, na peça pelas não menos terríficas Três Parcas. Comum aos dois textos é ainda a presença da viagem e das promessas de alegria e prazer, que, na peça, resultam apenas do sonho delirante do jovem moribundo. (FERREIRA, 2004, p. 90)

Além da poeticidade expressa pela relação com os mitos, é preciso considerar, ainda, que a temática da peça também alcança os níveis poéticos, já que trata da morte de uma criança – fato que contraria o ciclo natural da vida, segundo o qual o mais velho é quem deve morrer primeiro.

Como temos procurado observar, existe muito de poético no texto teatral **Curva do céu**: a elaboração da linguagem; a presença de elementos próprios da poesia como a metáfora e a repetição; a temática da morte; o envolvimento com a esfera mítica; a ausência de grandes conflitos e intrigas; o tempo pouco definido; o reduzido número de personagens. Tudo isso nos leva a acreditar que esta peça, além de ter seus inegáveis particulares teatrais, também possui traços poéticos bem definidos. Tal produção contribui para uma reflexão sobre

o teatro moderno, que não se vê mais preso aos padrões de gênero cristalizados pela tradição e que está mais preocupado com a experimentação de novas formas.

Pelas nossas reflexões sobre a peça, é possível concluir que **Curva do céu** é um exercício de vanguarda teatral. A teatralidade desempenha, ali, uma função importante, na medida em que, além de contribuir para o subjetivismo, intensifica os momentos oníricos e a poeticidade do texto. **Curva do céu** rompe com o excesso de realidade e com os paradigmas convencionais do gênero dramático; ela conjuga dois mundos (o da realidade e o da imaginação) de forma sincrética e isso a aproxima, de forma sutil, aos pressupostos do teatro surrealista.

Conforme lembra Rebello,

[...] entre os processos estilísticos de Branquinho, a sobreposição dos planos do real e do imaginário, a súbita introdução de elementos insólitos em cenas realistas (a aparição do “Anjo” na **Posição de Guerra**, a transformação dos Reis Magos nas Parcas em **Curva do Céu**, o pesadelo com que se inicia **A Grande Estrela** e o episódio da prisão dos conspiradores na mesma peça), processos esses que o situam na linha do melhor teatro vanguardista dos anos 20. (REBELLO, 1979, p. 59)

A mistura de gêneros e a intertextualidade também são mecanismos de elaboração muito usados pelo teatro de vanguarda, que busca experimentar novas formas e abole os padrões cristalizados pela tradição.

Ao lado de **O homem da flor na boca**, de Pirandello, **Os malefícios do tabaco**, de Tchekov, e **Um banco ao ar livre**, de Pedro Bom e Carlos Montanha, **Curva do céu** foi representada pela primeira vez no 5º. Espetáculo Essencialista, do Teatro Estúdio do Salitre, em 15 de julho de 1947. Luiz Francisco Rebello foi o responsável pela encenação do espetáculo e António Sena atuou como cenoplasta da peça.

Fundado em 1946 (período em que Portugal ainda era regido pela ditadura e o teatro dominado pela censura aos espetáculos), o Teatro Estúdio do Salitre tem a fundamental importância de situar e inserir Portugal no cenário artístico-dramático da Europa. Tendo como seus idealizadores Luiz Francisco Rebello, Gino Saviotti, Antonio Vitorino e Vasco de Mendonça Alves, o Teatro Estúdio do Salitre, com cinco anos de permanência, leva à cena peças internacionais contemporâneas e contribui, com isso, para o processo de renovação do teatro em Portugal, que permanecia à mercê das inovações já exercitadas pelos dramaturgos vanguardistas de outros países europeus. Em vista disso, o programa modernista do Estúdio do Salitre fundamenta-se no pressuposto estético de “implantar na cena portuguesa os grandes

textos que na Europa expressavam o virar de página decisivo para a modernidade” (BARATA, 1991, p. 352).

Além de divulgar as produções vanguardistas europeias, o Teatro Estúdio do Salitre abre os caminhos para que os jovens dramaturgos portugueses possam experimentar novas formas de teatro, já que dá espaço às produções nacionais que fogem aos padrões do teatro tradicional naturalista. Outro aspecto que ressalta Barata (1991) refere-se à propagação dos pressupostos defendidos pelo grupo, adotados também por outras companhias de teatro que, a partir de então, passam a partilhar os mesmos ideais de renovação do Teatro Estúdio do Salitre. São elas: a Casa da Comédia, o Grupo de Teatro Moderno, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Teatro Experimental do Porto, entre outras.

Contudo, ainda de acordo com Barata, o papel do Teatro do Estúdio do Salitre não se restringe à renovação estética do teatro português face à herança naturalista. Segundo o estudioso, o grupo de Rebello amplia as discussões sobre o papel da arte e do teatro num contexto político de ditadura.

Em vista disso, é possível dizer que o Teatro Estúdio do Salitre propunha a aproximação mais estreita entre obra-público e o dialogo sincrônico da dramaturgia amadora e experimental portuguesa com a produção teatral vanguardista europeia, além de questionar a intervenção censória.

Jorge de Sena considera positiva a representação de **Curva do céu** no 5º. Espetáculo Essencialista, do Teatro Estúdio do Salitre:

[...] no panorama geral do nosso teatro moderno, tão pobre e, às vezes, mesmo tão pouco moderno, as características do teatro do autor de **O Barão**, definem uma curiosa originalidade, misto de poesia e de acção muda. [...] Na sua extrema concisão, em que os “tempos” e as mudas transmutações e aparições prolongam para o sonho simbólico as recordações e anseios da criança que morre, o “poema” de Branquinho da Fonseca encerra uma essencial beleza [...]; e a transfiguração dos três reis magos nas três tias velhas, que poderemos considerar as três parcas, só por si constitui uma prodigiosa criação mítica de incomparável emoção poética. É difícil pôr em cena, com eficiência, um acto assim, quando a técnica própria daquelas aparições deveu mais, na imaginação do autor, segundo me parece, à influência do cinema mudo que à tradição teatral, já velha em fantasmas. Dentro das possibilidades do Salitre, Luiz Francisco Rebello tentou o impossível, e, se não foi inteiramente bem sucedido, conseguiu transmitir, pelo menos a parte do público, as intenções e intuições do autor. Carlos Duarte no “filho”, teve uma admirável criação: subtil, correcta, impressionante, que chegaria para notabilizar um jovem actor. Júlia Roiz foi, com acerto, a “mãe” cuja mágoa lhe não permite já ouvir a aparência verbal do que o filho diz. (SENA, 1989, p. 82)

A seguir, continuaremos a falar sobre a mistura de gêneros como mecanismo de inovação do teatro de vanguarda fonsequiano. A peça a ser comentada é **A grande estrela**.

5.2. “A grande estrela”

A liberdade de experimentar novas formas no domínio da linguagem é um dos princípios que temos contemplado ao estudar o teatro de vanguarda. Tal liberdade esbarra nos fundamentos dos gêneros da tradição literária e acaba por subvertê-los, modificá-los, ampliando em inúmeros sub-gêneros os três estabelecidos pela tradição clássica.

O teatro de vanguarda, nestes termos, não se reduz apenas a uma proposta de revisão das formas estabelecidas pelo teatro burguês; sua ambição torna-se mais ampla: ressignificar o próprio conceito de drama frente aos demais gêneros.

Neste mais amplo universo é que se insere **A grande estrela**, de Branquinho da Fonseca. Escrita em 1939, a peça faz parte de um momento histórico-literário, iniciado em 1890, em que o drama sofre uma crise (Szondi, 2001) por possuir uma forma que não mais atende às necessidades conteudísticas do período. Para sanar tal crise, a estrutura do drama convencional precisa ser rompida, procedimento que consegue êxito com a inserção de elementos narrativos no cerne da obra dramática. **A grande estrela** é uma peça que exercita esse novo mecanismo, já que utiliza elementos característicos da narrativa na construção da cena teatral.

Peça mais extensa do autor e que apresenta a maior quantidade de personagens em cena, **A grande estrela** tem como subtítulo “parábola em nove episódios”. Os termos utilizados por Branquinho para classificá-la, parábola e episódio, fazem parte do campo semântico da narrativa; sob este ponto de vista, portanto, acreditamos que o dramaturgo, ao intitular a sua peça, já sugere que reflexões a respeito da mistura de gêneros são iminentes. A análise que propomos para a peça procura demonstrar que esta obra coloca em tensão a forma dramática ao carregá-la de elementos próprios da elaboração narrativa.

A grande estrela, assim como ocorre em **Deseja-se mulher**, de Almada Negreiros, é construída por episódios que, no desenvolver da narrativa dramática, parecem desconexos entre si – tendo em vista que cada um deles ocorre em um cenário diferente, com distintos personagens e cujas ações parecem ter fim no término de cada um dos quadros. Entretanto, como veremos com a análise da peça, os episódios se interligam por intermédio de uma sutil linha narrativa que se desenvolve com a troca dos quadros.

Ainda a respeito do caráter episódico da peça, vale destacar que a construção do cenário e os efeitos cênicos do espetáculo colaboram para que a sugestão de cenas independentes seja fortalecida. Como pode ser observado no paratexto de abertura da peça, o palco é dividido em duas partes e a sucessão dos quadros dá-se a partir da precisa iluminação destas:

O palco está dividido ao meio e os quadros decorrem ora num lado ora no outro, sucessivamente. Portanto, uma das metades estará com as luzes apagadas enquanto na outra aconteça qualquer episódio. Na frente dos cenários está uma gaze cinzenta, bem esticada, que dá aos espectadores a impressão de que existe uma parede entre eles e o local das cenas. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 255)

Neste excerto é possível verificar a intencionalidade do autor ao elaborar o seu texto. As minúcias do palco, da iluminação e dos componentes cênicos são pensadas com vistas ao futuro espetáculo. Tal potencialidade cênica, construída no próprio texto, também contribui para a significação narrativa que a peça quer expressar, já que a quarta parede cenicamente disposta pela gaze que separa o tablado da plateia sugere um distanciamento da cena, como se um outro olhar filtrasse o que será apresentado ao espectador.

Esta proposta de elaboração cênica – que favorece o distanciamento – abre espaço para a inserção de um componente formal estranho ao gênero dramático em sua concepção tradicional: o narrador. Na abertura do episódio 1, transcrita a seguir, a extensa rubrica funciona como o narrador da cena:

(Um quarto mobilado sobriamente. Paredes nuas. Uma janela por onde se vêem telhados, chaminés de fábricas e a fita azul de um rio onde passam navios. É junto ao porto duma grande cidade.
De madrugada. Ainda o torpor do despertar. Imobilidade, silêncio...
Depois, muito nítido, o rodar dumas vagonetas. A sereia dum vapor que se aproxima...
Ele dorme voltado para a parede. Entra pela janela, e vai bater-lhe na cara, a luz oblíqua da manhã. O ruído das ruas cresce, difuso e subterrâneo. A porta do quarto continua fechada, mas entra um homem de aspecto normal e bem vestido que começa a escrever pelas paredes umas grandes letras que, mal começamos a ver, logo desaparecem: e ninguém chega a saber o que ele escreveu. Vai percorrendo as paredes do quarto, como se ali não estivesse ninguém, sempre desenhando aquelas grandes letras que se esvaem na cal branca, e, depois de dar a volta completa, ao chegar à porta, desaparece como entrou. Soa o forte apito duma fábrica e a seguir ouvem-se os passos de alguém que desce uma escada atrás do tabique. Então Ele levanta-se de repente na cama, como se tivesse agora ouvindo alguma coisa. E tem os olhos espantados. Passa a mão pela cara e compreende: foi um pesadelo. Vai a deitar-se outra vez, mas a pessoa que

vinha a descer a escada bate à porta. Já calma e sonolentemente senta-se na cama, sem responder. Mas de súbito paira um silêncio profundo em toda a casa e lá fora. Ele fica, durante esse momento, alheio, com uma expressão doce, de quem sonha. Porém, o outro bate novamente, e com mais força, na porta. Ele salta fora da cama. E outra vez os escapes das fábricas, os apitos, o bater dos ferros, entram pela janela e aumentam, crescem furiosamente como uma avalanche que submerge e arrasta tudo. Mas vai fechar a janela: e o tumulto torna-se distante.) (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 256)

Esta rubrica que inicia a peça, diferentemente das demais produções teatrais de Branquinho e dos textos dramáticos de sua época, não está limitada a indicar os aspectos cênicos para a orientação do espetáculo. Tal didascália tem uma função mais ampla: a de descrever não apenas o cenário, mas toda a ambientação aonde a cena irá se desenvolver. Os detalhes do quarto, dos objetos e da movimentação do ator ocupam o mesmo plano das opiniões sobre os estados de espírito do personagem; estes, por sua vez, são trabalhados, ainda, por meio de figuras de linguagem.

Ao leitor que se depara com esse texto inicial sem saber sobre o contexto em que foi produzido e sem se dar conta que **A grande estrela** foi publicada num volume intitulado **Teatro**, facilmente poderia ocorrer que se trata de um texto narrativo. A rubrica, aqui, tem a função de um narrador, que direciona e media a cena dramática. Este tipo de elaboração inovadora seria retomado e ampliado também por outros importantes renovadores do teatro em Portugal que vieram depois de Branquinho, como Bernardo Santareno e Sttau Monteiro, por exemplo.

Os personagens não nomeados da peça irão travar um diálogo ambíguo, uma vez que, tal como ocorre em **Rãs**, suas réplicas e tréplicas são seguidas sem que haja uma marcação precisa da rubrica cênica a respeito de qual personagem discursa. Uma das principais funções da didascália no texto dramático, que é a indicação do nome do personagem antes de cada fala, é dissolvida:

- Bem... Então, bem?... E as *coisas* têm ocorrido como o necessário?
- Sim. Há outra reunião hoje. Já sabias?
- Já.
- Estão todos avisados?
- Estão.
- Trazes alguma ordem?
- Estas paredes têm bons ouvidos? (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 257, grifo do autor)

Este breve fragmento nos permite perceber, de início, que o enredo da peça gira em torno de uma questão: os companheiros tramam uma revolução. Publicada em Portugal no ano de 1939 e, portanto, inserida num específico contexto histórico-político, a peça metaforiza uma oposição ao regime ditatorial da época. Sob este ponto de vista, explica-se o fato das falas serem curtas, codificadas e sem a indicação do sujeito falante.

O episódio de número 2 – transcrito a seguir na íntegra pela sua brevidade – nos remete a um outro ambiente, que difere totalmente do anterior:

(Um quarto de rapariga, alegre, cheio de sol e de flores nas janelas que dão para o céu azul onde deslizam as andorinhas. Pela janela entra uma jovem saltando por cima dos vasos que estão no peitoril cheios de gerânios vermelhos. Para não estragar as flores, levanta a saia até cima mostrando as lindas pernas. Cai-lhe o cabelo para a cara. Salta para o sobrado, sacode para trás os anéis da cabeleira e faz uns passos de dança, erguendo os braços como asas. E depois começa a cantar bailando pelo quarto até que pára diante da janela e começa outra melodia mais sensual e plena de força. Mas de repente vira-se para cá e atira um grito de triunfo.)
 — Oh!... meu Amor!... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 258, grifo nosso)

Por esta descrição poética, conhecemos outra personagem: uma jovem moça apaixonada. Além das minúcias do cenário e da movimentação cênica, a rubrica mostra-se agora como um diretor de cena, que tem a consciência de que a intriga que orienta é fictícia e de que as figuras são apenas personagens. O ente mais real da cena é, de fato, o narrador dramático, um narrador virtual, que, pelo dêitico “para cá”, se estabelece também em cena.

Quadros cênicos curtos, aparentemente justapostos, sem evidente conexão uns com os outros e guiados por um narrador virtual podem ter sido inspirados nas técnicas de cinema que então se desenvolviam na Europa. Sob este ponto de vista, entendemos que Branquinho da Fonseca, em uma posição de vanguarda, sugere a mistura entre as artes e agrega ao seu texto técnicas da cinematografia. Peter Szondi (2001) considera que três descobertas do cinema contribuíram para a renovação do drama moderno: “1) a mobilidade da câmera, isto é, a mudança de plano, 2) o *close* e 3) a montagem, a composição das imagens” (SZONDI, 2001, p. 130).

O episódio 3 é ambientado num jardim público onde quatro figuras aparecem a dançar; entretanto, duas delas são resgatadas dos episódios anteriores: o rapaz protagonista do quadro 1 e a moça romântica do 2. Sugere-se um relacionamento amoroso entre eles a partir do mote já recorrente em outras peças de Branquinho: a busca pela satisfação pessoal, que se dá apenas pela descoberta do eu em função do outro, num caminho sem fim a ser percorrido:

- Queres pensar, hoje, só em mim?
- Ah! isso quero... Poder pensar *só* em ti, durante um dia inteiro!...
- Gostava de conseguir...
- Consegues, por momentos. Mas olha que *tudo* — é sempre de mais... O melhor talvez seja este caminhozito só nosso, que andamos todos os dias e que falta sempre andar no dia seguinte. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 259, grifos do autor)

Neste episódio, o envolvimento amoroso dos jovens não é desenvolvido, já que a cena é, mais uma vez, interrompida com o início de um novo quadro. A relação entre o casal se restringe apenas ao diálogo acima.

O dinamismo da mudança de quadros e cenários é evidente: o novo episódio passa-se num cais onde estão dois homens. Parece que temos aqui o mesmo dinamismo cênico, o caráter episódico dos quadros e a condução por um narrador – características do drama moderno que o estudioso Peter Szondi observa em outros autores europeus:

No lugar da ação dramática entra a narrativa cênica, cuja ordem é definida pelo diretor de cena. As diversas partes não engendram uma às outras, como no drama, mas são conjugadas pelo eu-épico e vinculadas em uma totalidade, segundo um plano que vai além do acontecimento particular e toma um sentido universal. Deste modo, o momento dramático da tensão também reflui, e cada cena não precisa conter em germe a seguinte. (SZONDI, 2001, p. 158)

As unidades de lugar e tempo, pressupostos do drama tradicional, são postas em xeque, uma vez que, quanto mais frequentes são as mudanças cênicas, mais a continuidade temporal dilui-se. Para resolver esse conflito, o dramaturgo recorre a mais uma intervenção do narrador virtual, que novamente se manifesta no episódio 4.

Contudo, durante este novo episódio o narrador virtual mais uma vez assume uma posição ambígua, na medida em que não esclarece de forma precisa os fatos por ele apontados na rubrica. A cena se torna tensa, o diálogo confuso, desenvolvido em códigos, não se sabe se os homens são os conspiradores da revolução ou entes da polícia. De repente, um destes sujeitos atira friamente naquele que conversava. O quadro é, então, encerrado de forma brusca.

Com o encerramento desta enigmática cena, outro episódio passa a se desenvolver. O episódio 5, que marca a metade da peça, é o mais longo e o de maior realismo. A partir dele a peça passa a ter mais bem definida a sua linha narrativa, haja vista que as ações tornam-se mais articuladas.

O quadro, que remete ao cenário do episódio 1, se resume em uma abordagem da polícia ao casal de jovens. A rubrica que abre a cena é a seguinte:

(O mesmo quarto da primeira cena. Ele está a espetar um prego na parede. Bate com o martelo três pancadas enérgicas: e pendura um caixilho com um desenho que não se vê daqui. Dá uns passos para trás e está a olhar, quando batem também três pancadas semelhantes na porta. E entram seis homens em duas filas, vestidos de preto, de camisa também preta, com os chapéus na cabeça, os braços firmes pregados ao longo do corpo, todos formando um bloco que estaca no meio do quarto, diante d'Ele. O da frente ergue o braço e poisa-lhe a mão, energicamente, sobre o ombro. Todos o fitam imóveis. É uma cena silenciosa, mas duma expressão violenta e social. O outro, depois do gesto de solidariedade, desce o braço. Ele, sempre calmo e como se estivesse à espera exactamente disto, volta-se para trás e vai buscar o chapéu que está no fecho da janela. Os outros dão meia volta para a porta e vão a sair todos, como entraram, quando: Ela entra como uma ave azul, sorridente, alegre, e vem direita a Ele. Todos param surpreendidos. [...]). (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 263, grifos nossos)

As passagens que sublinhamos nos chamam a atenção pela elaboração discursiva. A rubrica atua como um narrador que observa a cena e detalha-a segundo as suas impressões e o seu ponto de vista.

A cena do episódio 5 é elaborada com base na tensão: social x individual. O casal busca viver plenamente seu relacionamento íntimo, mas o mesmo não se realiza devido à sistemática intervenção dos companheiros de ação revolucionária ou da polícia. Sempre que os jovens se acariciam ou trocam entre si palavras de amor, são interrompidos pela visita de intrusos – momento em que são obrigados a esconderem-se ou dar explicações.

Cumpramos destacar a forma como é construída essa tensão. Quando a relação do casal se estreita, a cena é tomada unicamente pelo diálogo dos dois; já quando aparecem os intrusos, a rubrica ganha espaço e acentua-se o intuito descritivo do narrador virtual.

Este conflito entre o social e o individual é o que atormenta o protagonista, que tem seus anseios divididos entre o mundo em sociedade e a realização pessoal:

- Para que recusas? Assim és metade em cada mundo, quando cada um exige a totalidade.
- Não tenho a capacidade de... nem sei de quê: de redução. Para mim existem todas as coisas e eu existo nelas todas, chocado e dividido, *vendo* com uma nitidez que separa tudo, sem esse ofuscar de quem fita *um só ponto* misticamente... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 264, grifo do autor)

O protagonista, assim como os demais personagens do teatro de Branquinho da Fonseca, convive com a fragmentação; apesar de buscar intensamente a totalidade, está sempre reduzido ao fragmento.

No final do quadro, o denso conflito entre as esferas do social e do individual é minimizado e o episódio termina com a inquirição da proprietária do quarto que era alugado ao protagonista a respeito do paradeiro do casal. A cena é entendida pelo narrador virtual como artificial: “O que impressiona mais é o absurdo artificial desta cena” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 265).

O episódio de número 6 volta a atenção aos protagonistas enamorados (o casal) que, tendo fugido da polícia, divagam sobre como seriam as suas vidas se perdessem a liberdade. Neste episódio, cumpre salientar que não existe nenhuma intervenção da rubrica funcionando como narrador virtual da cena. Todo o desenvolvimento da ação dá-se pelo diálogo do casal, cujo foco principal é a angústia sentida frente a uma situação de desconforto à repressão exercida pela censura.

O episódio seguinte dá um salto temporal e apresenta a moça com um ferimento no braço:

(Entra o luar pela janela e dá no chão. Abre-se a porta, acende-se a luz e alguém diz:)

— Entrem para aqui.

(Entra Ele com Ela deitada nos braços. Mas sem ambiente trágico. Um alo de ternura. Deita-a sobre uma cama. Ela tem a manga do vestido ensanguentada. O amigo, que tinha saído, volta logo. Traz gaze, algodão, frascos. Põe-lhe água na testa e diz:)

— Não foi nada. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 269)

A lesão é tratada, mas em nenhum momento da cena é explicado como ocorreu o incidente. O episódio termina com o casal conversando após a aplicação dos curativos.

A expectativa de descobrir o que de fato ocorreu com a moça é frustrada porque no episódio seguinte, o oitavo, a ação é deslocada para o espaço de um café e, cumpre notar, sem a presença do casal protagonista. Transcrevemos, a seguir, o quadro no qual a presença do narrador virtual volta a ter importância para o desenvolvimento da cena:

(Num café. Ao fundo, a porta envidraçada que dá para a rua. Às mesas estão homens sentados. Confuso rumor das conversas. Num canto está um aparelho de telefonia a falar em voz alta, voz que passa por cima de todos mas que ninguém ouve. O rumor geral, por vezes, abafa as palavras que o homem invisível diz e espalha pelo mundo. Porém, a pouco e pouco, a voz vai crescendo, subindo, e começa a ouvir-se:)

... e isso não importa! Porque a primeira dificuldade é cada qual ter a coragem de se conhecer a si próprio. E depois não ter receio da companhia dos outros, quando a vida lhe imponha, porque terá a coragem e a força de olhar sempre primeiro para si e de ouvir a sua voz.

(Palmas. São duas pessoas, ao mesmo tempo, a chamar o criado. A voz continuou:)

[...] Porque, meus senhores, é preciso, exactamente, crescer na luta, na luta de cada um, mas na luta: na de cada um consigo próprio e na dos homens uns com os outros, e na dos homens com as divindades, e na das divindades umas com as outras! [...] E não tenhais medo das diferenciações, porque a Verdade só pode ser formada pelas muitas verdades de cada um. *(Palmas a chamar o criado.)* Sem resistência não há apoio... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 271)

O discurso do “homem invisível” traz novamente à tona o conflito entre o individual e o social. A voz, que discursa sem um interlocutor direto – já que os frequentadores do café apenas a escutam e não esboçam comentário algum –, defende que seja dada mais vazão à voz interior de cada sujeito. O homem resgata, aqui, um dos princípios fundamentais perseguidos pelos artistas do presencismo: a expressão livre do indivíduo e a busca pelo auto-conhecimento. Em outras palavras, somente com o extravasamento da voz perturbadora que cada ser carrega dentro de si é que o sujeito poderá encontrar a paz interior.

Todavia, para vencer essa luta do sujeito consigo mesmo, o homem esbarra nas convenções sociais, que ditam regras para se viver em harmonia com o outro, em sociedade. No caso desta peça, a liberdade de expressão íntima é cerceada pela ditadura, metaforizada em cena pela invasão da polícia ao café, que interrompe a mensagem do homem invisível:

([...] De repente surge um esquadrão de cavalaria e um capitão de espada refulgente entra a cavalo, pelo café dentro, tombando mesas, dando berros, cutiladas. A telefonia cujas palavras já não se compreendem apanha uma espadeirada, mas continua a roncar. E o cavaleiro sai a galope. Parece que a telefonia diz: ATENÇÃO! ATENÇÃO! ATENÇÃO! Mas a seguir não compreendemos as outras palavras. Ficaram só três homens a ouvir, ansiosos. Ele sobe a uma cadeira e mexe no aparelho, a procurar outra estação. Até que, de súbito, ouvimos Outra Voz dizer pela telefonia estas palavras sem sentido: “Mais do que nunca! Neste dia triunfal e heróico...” Neste momento rebenta uma bomba dentro do café e enche tudo de fumo. Não se vê ninguém.) (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 272)

Assim como em outras peças de Branquinho da Fonseca, **A grande estrela** tem um final em aberto. A cena que encerra o drama resgata o cenário do primeiro quadro bem como os protagonistas, e potencializa, novamente, os efeitos do espetáculo como componentes imprescindíveis para um bom entendimento da peça.

O desfecho gira em torno de uma pedrada na janela do quarto do protagonista, que sugere que a revolução ganha força nas ruas. O episódio de número 9 é aqui transcrito na íntegra:

(O mesmo quarto do primeiro quarto. Estão a tocar violino; uma nota que sobe, forte, dolorosa e viva: cresce, enche o céu, envolve o mundo. O luar que entra pela janela vai sendo mais claro conforme as nuvens passam: agora faz no chão um rectângulo branco que espalha uma claridade suavíssima mostrando duas figuras ao fundo: Ele sentado na cama, Ela em pé, encostada à parede, a tocar. De repente atiram uma pedrada que estilhaça a vidraça. Ela pára. Lá fora um silêncio de mundo morto. Ele, com calma e indiferença atravessa o quarto e vai ver. Volta:)

— Ninguém... Talvez os meus camaradas triunfantes saibam que importância tem uma pedrada num vidro. O que é quebrável deve quebrar-se, um dia... Concordo... Continua.

(Recomeça a tocar. Vai uma nuvem a tapar a lua. Escurece. Fica só a melodia, longínqua...) (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 272, grifos nossos)

Inserindo a voz de um narrador no interior do paratexto (apontamos mais uma vez o carácter descritivo da rubrica, bem como o uso de figuras de linguagem e de adjetivação, que conferem à didascália a perspectiva de um narrador virtual), **A grande estrela** exercita novas formas para o teatro, rompendo com os paradigmas mais tradicionais de gênero, sem, contudo, perder as especificidades do texto teatral.

A peça de Branquinho problematiza a ação da censura em Portugal durante o período da ditadura e talvez seja por isso que a mesma não tenha sido encenada. Entretanto, a obra encontra outros meios para se rebelar: **A grande estrela** pode não ter contribuído com espetáculos que levassem o público a pensar sobre o seu momento histórico, mas, com certeza, favoreceu a renovação dos padrões artísticos do teatro português, conforme lembra Rebello:

Eis como se torna incorrecto falar de vanguarda a propósito de uma arte, de uma literatura que isolem o homem da sua historicidade, que o imobilizem num tempo congelado, irreal; mas não será menos incorrecto aplicar essa designação a uma arte, uma literatura, que reduzam a realidade a esquemas pré-estabelecidos, fora dos quais não lhe é consentido mover-se. Se a arte, a literatura, podem contribuir (e este ponto hoje não sofre dúvidas) para uma transformação das estruturas sociais, seria falacioso acreditar que pudessem atingir esse objectivo através de meios artísticos caducos. (REBELLO, 1971, p. 250)

Branquinho da Fonseca colabora para a renovação do teatro em Portugal e abre espaço para que dramaturgos pósteros trabalhem com a mistura de gêneros de forma mais sistemática, aprimorando as tendências europeias. No contexto do teatro europeu, a utilização

dos recursos narrativos na elaboração teatral foi levada às últimas consequências a partir de Piscator e Brecht. Com o objetivo de ultrapassar o particular e o subjetivo para alcançar as questões coletivas de um povo, principalmente para a promoção da análise dos aspectos políticos dos acontecimentos e despertar no público a consciência dos movimentos sociais, instaura-se o chamado “teatro épico” – herdeiro das vanguardas históricas, mas delas emancipado pela sua proposta explícita e decididamente política, de inspiração marxista.

6. Potencialidade cênica do texto: a teatralidade em “Rãs” e “Quatro vidas”

De acordo com Roubine, a partir do Simbolismo e com os recursos técnicos advindos, principalmente, da descoberta da iluminação, a arte cênica se revigora e “recusa a camisa-de-força da representação ilusionista” (1998, p. 20) e da figuração mimética do Naturalismo:

Com os progressos tecnológicos, o palco tornava-se um instrumento carregado de uma infinidade de recursos potenciais, dos quais o naturalismo explorava apenas uma pequena parte, aquele que permite reproduzir o mundo real. Restavam a verdade do sonho, a materialização do irreal, a representação da subjetividade... (ROUBINE, 1998, p. 26-7)

O teatro vanguardista do século XX explora os recursos da teatralidade, dialoga com as outras artes – como o cinema, a pintura, a música, a dança, a arquitetura – e abre espaço para que outros signos também contribuam para a significação, além de instigar o espectador a uma reflexão crítica sobre o espetáculo, já que este, da mesma forma, passa a fazer parte da representação. Essa polissemia significativa é a principal marca renovadora do teatro do Modernismo, como aponta Roubine:

Durante a primeira metade do século XX haverá um consenso quanto à condenação do espetáculo mimético herdado do naturalismo; e isso por várias razões, entre as quais o fato de que nesse tipo de espetáculo o espectador está reduzido à pura passividade intelectual. Uma vez que tudo lhe é mostrado e dado, não lhe resta outra tarefa senão a de engolir e digerir. Surge finalmente a afirmação de que é possível um outro modo de relacionar o espectador com o espetáculo, engajando o espectador no grande jogo de imaginação. Isso pressupõe uma outra opção estética, na qual a sugestão substitui a afirmação, a alusão ocupa o lugar da descrição, a elipse o da redundância... Esse desejo de engajar o espectador na realização dramática, até mesmo de comprometê-lo com ela, passou a nortear permanentemente as pesquisas de teatro moderno. (ROUBINE, 1998, p. 39)

Em Portugal, essas mudanças e tentativas de renovação para o teatro são percebidas pelos presencialistas, que, como já destacamos, defendem a comunhão da literatura com outras artes. A respeito do teatro, José Régio, no ensaio “Vistas sobre o Teatro” (1967), considera que o texto literário dramático pré-existe ao espetáculo teatral; todavia, segundo o autor, não só o texto constitui o teatro, mas a Arte Teatral é aquela que se serve da literatura e conjuga-a a outras artes como a música, a arquitetura e a pintura. Tais artes unificadas é que constituem a Arte Teatral, a qual, para a realização em espetáculo artístico, também não pode dispensar o encenador e o ator. Sem esta associação, como aponta Régio, o texto não passaria de literatura e a encenação de mero entretenimento para o público.

Para o presenciista, o autor dramático também não se realiza pessoalmente e não se exprime por inteiro sem ter a sua peça representada num espetáculo,

[...] pois não unicamente através do texto literário e sua interpretação histriónica se exprime o autor teatral, senão que também através de todos os mais elementos do espetáculo. Ao poeta dramático não basta a palavra, – ou não será ele um autor teatral. A autenticidade do espetáculo teatral por ele sonhado (embora não só por ele realizado) precisamente se afirma na necessidade interna de todos quantos elementos o dito espetáculo ponha em jogo. (RÉGIO, 1967, p. 114)

O teatro de Branquinho da Fonseca, apesar de não ter sido representado, explora essas novas tendências já experimentadas pelos artistas europeus. Branquinho elabora os seus textos dramáticos com vistas à representação, já que suas obras, seus “apontamentos” dramáticos (Rebello, 1974) idealizam o espetáculo teatral, “apontam”, portanto, para esse fim. O confronto entre a minúcia de detalhes em algumas rubricas e as lacunas sentidas em meio às falas dos personagens fragmentados, por exemplo, abre espaço para que o encenador e o ator também se manifestem, ao passo que o cenário, a iluminação e a música ampliam a polissemia significativa do próprio texto.

Esse tipo de elaboração constitui o que chamamos de “potencialidade cênica do texto”, a qual, ao lado da reflexão metalinguística, da preocupação com a dimensão psicológica do sujeito dramático e da relação associativa com outros gêneros reforça o caráter vanguardista do teatro de Branquinho da Fonseca.

Todas as peças do autor são dotadas de evidentes virtualidades cênicas, já que a representação pode ser antecipada pelo próprio texto dramático; a teatralidade, como entendemos, é construída a partir do texto e não privilégio apenas do espetáculo propriamente dito. Enfim, tudo o que, no texto, colabora para a ampliação significativa, todos os signos que nele se configuram iconicamente (a partir de gestos, figurino, marcações de cena, tons de voz, etc) contribuem para a “potencialidade cênica do texto”. Neste capítulo da Tese, analisaremos este aspecto apenas nas peças **Rãs** e **Quatro vidas**, entretanto a teatralidade é inerente a todas as peças de Branquinho da Fonseca.

6.1. “Rãs”

A peça **Rãs**, de Branquinho da Fonseca, apesar de nunca ter alcançado a sua plena realização nos palcos portugueses, apresenta, em sua elaboração linguístico-textual, elementos que sugestionam um possível espetáculo. Trata-se de cena única e bastante breve, na qual dois

homens dialogam ao mesmo tempo em que sobem por uma escada que sai de um abismo entre duas montanhas.

Durante toda a cena dramática há pouca ação, visto que não existem peripécias durante a trajetória e todo o desenvolvimento cênico centra-se na conversa entre os dois sujeitos; o diálogo entre eles é fragmentado, mas é o principal elemento dramático que sustenta a ação de subida, a qual, por sua vez, é a todo instante interrompida pelo grito coral das rãs que se encontram no charco, na base das montanhas.

As rãs não aparecem em cena, apenas os seus gritos são ouvidos. Cada vez que os homens escutam o som estridente destes animais, a ação de subida se interrompe porque os homens param para tecer comentários.

Sob esse ponto de vista, o enredo dramático pode ser dividido em sete quadros separados pelos gritos das rãs, já que todas as vezes que as mesmas clamam, além de ser interrompido o processo de subida pela escada, os homens parecem voltar o diálogo para outro assunto ou ponto de vista da conversa.

Como se pode notar já de início, o componente cênico colabora para o desenvolvimento do enredo, de modo que um som (o das rãs) é o que vai guiar a sequência da cena.

Tal preocupação com o espetáculo e com os componentes cênicos inseridos no texto dramático merece destaque na análise da peça, tendo em vista que, como mostraremos, o cenário e a sonoridade têm importância fundamental para o desenvolvimento do enredo dramático que se inicia da seguinte forma:

(Um homem novo e outro homem mais velho vão a subir uma escada que sai dum abismo entre duas montanhas.

Ouve-se um coro:)

AAAAAAAAAAAAAhhhhhhhhhhhhh!...

(Param e o mais novo pergunta:)

- Que é?!...

- Quê?

- Não ouviste?

- Não.

- Então não ouviste um...

O CORO

AAAAAAAAAAAAAhhhhhhhhhhhhh!...

- Ah! são rãs... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 285)

Ao contrário do que ocorre no drama tradicional, os dois homens não são caracterizados e nem mesmo nomeados; pelas rubricas, sabemos apenas que se trata de um sujeito mais velho e de outro mais novo.

A conversa entre os dois é confusa e há momentos em que eles apresentam respostas ambíguas e sem sentido. Além disso, não há indicações sobre qual é o personagem que fala; o discurso é iniciado sem que seja dada qualquer informação textual a respeito do sujeito falante. Somente a primeira didascália esclarece que o homem mais novo começa o diálogo; após isso, as réplicas e trélicas desenvolvem-se sem que haja uma indicação precisa do texto dramático. Com a confusão das falas e a conseqüente ambigüidade discursiva, a função do diálogo – sob o ponto de vista tradicional – acaba sendo questionada.

Outros convencionalismos do gênero dramático tradicional também são colocados em xeque em **Rãs**, como a sequencialidade e linearidade dos fatos, o mimetismo cênico, o diálogo e a elaboração dos personagens.

A respeito deste último aspecto, vale destacar, como já adiantamos, que os dois sujeitos do drama não são em nenhum momento definidos em suas características físicas. Sabemos apenas que se trata de um homem mais velho e de outro mais novo. Os dois sujeitos, pela falta de características individualizantes, podem ser entendidos como manifestações de uma mesma entidade psíquica: um não pode ser identificado sem o outro e ambos se configuram como entes duplos que estão à procura de um sentido para as suas existências.

A respeito da composição textual, o fato de o texto propor um discurso ambíguo entre os personagens pode ser entendido como uma estratégia cênica para prender a atenção do espectador. Como quase nada acontece em cena, visto que a ação é extremamente escassa, precisa haver uma atenção redobrada por parte do receptor a fim de que este consiga, pelo menos em parte, estabelecer uma correspondência entre as falas ambíguas e os seus respectivos enunciadores.

Numa encenação para a peça seria necessária uma preocupação especial do encenador com vistas a manter a ambigüidade dos discursos e dos próprios personagens apresentados pelo texto; do contrário, isto é, se o encenador desfizer a deliberada confusão, o conflito entre as identidades poderá parecer minimizado e a ambigüidade do texto dramático poderá perder-se. Uma sugestão seria apresentar os personagens de costas para o público e o diálogo entre eles poderia se configurar em forma de ecos; com isso, a identificação dos falantes seria dificultada – como ocorre no texto escrito – e não haveria prejuízo da verossimilhança dramática, uma vez que o próprio espaço cênico (um abismo entre montanhas) justificaria tal procedimento. Como podemos notar, Branquinho da Fonseca trabalha com os elementos cênicos em sua peça, mas deixa lacunas para que o ator e o encenador também possam contribuir para a significação.

Como dissemos, durante a subida dos homens, a conversa dos dois é, a todo instante, interrompida por um grito coral de rãs que ficam no espaço extracênico do charco. Elas nunca aparecem, mas sua presença é perturbadora pelo grito que elas repetem regularmente. O elemento da teatralidade cênica (o som) acaba, na peça, ganhando importância para o desenvolvimento do enredo dramático, já que, mesmo não estando presentes fisicamente no palco, as rãs têm também o estatuto de personagens. As rãs, aliás, parecem, em alguns momentos, mais humanizadas do que os próprios sujeitos, tendo em vista que o diálogo entre os personagens na trajetória de ascensão é confuso devido à linguagem contraditória que ambos usam e pelas diferenças de modos de pensar; assim, fica-se com a impressão de que eles não se entendem. Por outro lado, as rãs soltam um grito humanizado; ao contrário do que se deveria esperar, elas não coaxam, mas gritam como sujeitos humanos e, por isso, estão próximas dos dois homens, ainda que eles tentem afastar-se delas.

Outra observação interessante é a de que toda vez que as rãs soltam o seu grito há uma indicação da rubrica; já quando os homens dialogam, a didascália desaparece e não sabemos quem, ao certo, está discursando. Com esse detalhe, é possível pensar que as rãs parecem ter as suas identidades mais definidas do que os próprios homens, que seguem o caminho em busca da compreensão de suas existências. A elaboração dos personagens no drama de vanguarda fonsequiano é, portanto, complexa, já que aproxima sujeitos “humanizados” de animais que vivem no charco, como as rãs – construção que não encontramos no teatro de molde tradicional.

Com o desenvolvimento do diálogo, acabamos por associar cada um dos personagens a um perfil particular, de acordo com as suas respectivas respostas; cumpre ressaltar, no entanto, que esse perfil pode variar infinitamente segundo a interpretação que se faça do texto.

Ainda no início da peça, o homem mais novo mostra-se mais incomodado com o grito das rãs e o mais velho, por sua vez, procura acalmá-lo justificando que a presença delas precisa ser ignorada, visto que as mesmas só gritam e procuram atrapalhá-los durante a subida por sentirem inveja dos seres humanos:

AAAAAAAAAAhhhhhhhhhhhhhhhhhh!...

(*Param:*)

— Este coro!...

— (*Interrompendo:*) Deixa. Vai subindo. Sobe mais um pouco e deixarás de o ouvir. Por enquanto ainda estás muito em baixo. Enquanto as rãs perceberem que as ouvimos não deixarão de clamar contra nós.

— Ninguém clama contra nós!

— Clamam todas as rãs do mundo. Ninguém se conforma com a superioridade dos outros. Nem as rãs. Elas, que estão no charco pedem a Deus que todos estejam no charco. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 287)

Como se pode notar, o sujeito mais velho procura dirimir as dúvidas do mais jovem e, ao mesmo tempo, não deixa de encorajá-lo para que persista em seu trajeto. O velho usa a todo instante de sua experiência de vida para conter as inquietações do rapaz mais novo e, a cada momento que as rãs clamam e a subida é suspensa, o diálogo entre os dois volta-se para alguma questão filosófica ponderada pelo sujeito mais velho:

— Estou. Não percas tempo parado! Anda sempre. Nunca olhes para trás...
 — Mas tu olhas.
 — Estás enganado... De certa altura em diante já não é preciso. Há uma bússola dentro de nós, e em todas as paisagens sabemos onde é o norte, em que mão está a estrela do norte! Porque a orientação do seu mundo vem de cada pessoa. Não sendo assim não são nada, não têm possibilidade nenhuma... O mundo é todo de cada pessoa que chegue... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 287-8)

O homem mais velho tenta orientar o jovem a seguir o caminho designado pelo seu destino e guiar-se pela intuição. A sabedoria de vida do sujeito mais velho, contudo, é questionada no clímax da peça, momento em que ele se desequilibra e cai da escada. Seu conhecimento e sensatez, contraditoriamente, não foram suficientes para que ele conseguisse seguir a trajetória e alcançar o topo da montanha. O momento da queda – que inspira o subtítulo da peça: “episódio de circo” – suscita uma grande virtualidade cênica:

(Volta-se, mas ao dar o primeiro passo cai da escada abaixo e desaparece. O outro, com os balanços que a escada dá, está a segurar-se com muita dificuldade e por fim cai também para o lado e desaparece, mas logo reaparece a balançar suspenso num trapézio que estava ali oculto. Ouviu-se o choque dum corpo que cai na água. Pendurado no trapézio, voa de lado para lado, aparecendo e desaparecendo. Por fim consegue agarrar-se à escada. Então ouve-se, de novo, o clamor enorme:)
 AAAAAAAAAAAAAhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh!!!!... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 290)

O episódio circense descrito pelas rubricas rompe com a uniformidade da cena dramática apresentada até o momento e o espaço do circo é presentificado pelo subir e descer do trapézio que carrega o personagem. Os homens pulam pela escada como se fossem rãs e o mais velho volta ao charco para o seu reencontro com elas.

Neste instante do texto é especialmente sensível a preocupação do autor com a realização cênica da peça, uma vez que a minuciosa descrição dos elementos sonoros, da

movimentação dos atores e do objeto cênico do trapézio (escondido até então) contribuem para que o clímax alcance uma plenitude indiscutivelmente teatral e confira um significado ao desfecho da ação dramática.

O velho sábio, contraditoriamente, não é o mais preparado e tampouco está pronto para alcançar o objetivo que ambos almejam, qual seja, o de chegar ao topo da montanha. Num momento anterior à queda, o mais moço questiona o outro sobre a finalidade de se chegar ao fim do caminho:

- E quando chegarmos lá?
- No fim.
- No fim? Então para que é...?
- Para Lá chegar.
- Mas se chegamos e é o Fim, não vale a pena.
- Então ainda não sabias que se chega sempre no fim?...
- Mas depois não há mais nada?...
- Pois não.
- Então?...
- Chega-se para se chegar... Querias mais? (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 288)

De acordo com o discurso do mais velho – que neste momento dá respostas fechadas, sem muito explicar – o mais importante não é chegar ao fim, alcançar o topo da montanha, mas apenas a trajetória de subida lhe importa. Segundo ele, não há nada de novo quando se chega ao fim, mas o percurso parece ter mais valor. Tal ponto de vista pode justificar a queda do homem mais velho: para ele o mais interessante é guiar, mostrar o caminho e não, necessariamente, chegar lá.

Finalmente, o homem mais novo consegue se manter equilibrado depois das subidas e descidas com o trapézio, enquanto que na base das montanhas se vê dois sujeitos que começam a subir pela escada e repetem o mesmo diálogo da cena inicial da peça. O final da trama dramática implica uma circularidade, sugerindo que a busca do autoconhecimento nunca se finda.

Na cena final, o homem mais velho que se vê lá embaixo pode ser o mesmo que ajudou o jovem a subir, tendo em vista que sua resposta para o outro que principia a subida é idêntica à do início da peça. Tal hipótese interpretativa é sustentada pelo diálogo citado acima, que tem como sequência as seguintes falas:

- Mas é impossível parar! Que pode impedir-nos!!?? Não há força maior do que esta que nos leva!...

- Poeta!... Dizes bem: é preciso tentar o impossível, ter um ideal impossível.
- Mas quem não tem esses ideais é que é feliz.
- Não confundas. Tão feliz é quem tem grandes ideais como quem os não tem. Afinal todos tiveram enormes ideais: uns fáceis, outros impossíveis. Os primeiros, se os alcançaram, são quase felizes. Os segundos nunca os alcançaram e são também quase felizes enquanto não desanimam. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 288)

Durante a trajetória, mesmo tendo consciência de que o fim não o satisfaz, o sujeito mais velho continua insistindo para que o mais jovem não desista de seu ideal e este, convencido, já se sente motivado a não parar mais.

Este trecho abre espaço para uma interpretação metalinguística do texto de Branquinho da Fonseca. Para começar, o clímax da peça evoca um espaço circense; o circo, por sua vez, está intimamente associado ao teatro e às artes em geral. Se o mais novo se sobrepõe, pode estar subentendida uma reflexão sobre a arte do presencismo, que questiona os padrões estéticos do passado. A inserção da figura do poeta como um sujeito que não desiste de seus ideais, mesmo que para muitos eles pareçam impossíveis, também pode estar ligada à nova proposta estética presencista. Estas questões nos levam a refletir sobre o projeto artístico do Segundo Modernismo em Portugal, que está, a todo instante, revalorizando a tradição para sustentar a sua nova proposta artística.

Em **Rãs**, o ideal estético que o mais jovem busca é metaforizado por um elemento recorrente nos diálogos dos homens: as asas. Logo no início da conversa, o sujeito mais velho, procurando explicar o trajeto que ambos têm que cumprir, comenta:

- Para nós só há uma coisa séria: é esta altura (*aponta para baixo*) mais esta... (*aponta para cima*.) O resto é lá com eles... são rãs.
- Tudo é sério. Não digas coisas no ar.
- Não insistas.
- Já te disse: só quem tem asas é que diz coisas no ar. As minhas já acabaram, dispensei-as.
- O que são asas, para ti?
- Tu, por exemplo, tens asas.
- Isso não é uma explicação.
- Porque tu não entendeste. Se tivesses compreendido já era uma boa explicação.
- Podia compreender uma coisa diferente. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 285-6)

Como podemos notar, os dois homens aparentemente não se entendem sobre o assunto das asas. Na sequência do texto, notamos que o homem mais velho acredita que o que

ele entende sobre as “asas” é diferente do que considera o jovem e, com isso, insiste em seu questionamento:

- Se tens essa convicção, eu não tenho culpa... Mas afinal o que são as tais asas?
- São a imaginação ingênua, que vai para toda a parte sem pousar em terra, sem fundamento nem relação com coisa nenhuma. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 286)

As asas de que fala o mais jovem estão, segundo a nossa interpretação, atreladas a um ideal estético. O rapaz diz que não tem mais as asas porque a sua imaginação não é ingênua; para ele a criação artística tem que possuir um fundamento, um propósito e não deve voar como asas ao vento.

Ao final do texto, logo após a queda do sujeito mais velho, o mais novo lamenta: “— Meu amigo, meu pobre amigo!!! ... Como hei-de salvar-te?!... Como!!? ... Se não tinhas asas!!!?... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p. 291)”. Este discurso é o último que o rapaz profere na peça. O tom irônico é incontestável e nos leva a constatar que ele está em busca de uma criação artística menos ingênua e totalmente diversa daquela que almejava o mais velho.

O conflito dramático de **Rãs**, como acreditamos, leva-nos a duas esferas interpretativas que a todo o tempo se intercalam sem, contudo, que uma delas seja sobreposta a outra: o difícil caminho que os seres humanos devem seguir em busca de conhecer a si próprios, e a reflexão metatextual sobre a literatura.

A respeito deste último aspecto, outra peça homônima também apresenta o embate entre a tradição e a modernidade literárias em sua temática: trata-se do texto dramático **As rãs**, escrito por Aristófanes, com o qual a obra fonsequiana dialoga.

A aproximação intertextual entre as peças teatrais de Branquinho da Fonseca e Aristófanes é evidente. Desde logo, o escritor português resgata o título da peça clássica, assim como o seu coro, constituído por um grupo de rãs. Contudo, há outras aproximações menos explícitas entre os dois textos, a começar pelo embate entre o novo e o velho, a tradição e a novidade, que existe nas duas peças.

A peça clássica foi apresentada pela primeira vez no festival de Lenésias, na Grécia, no ano de 405 a.C., e trouxe ao autor o prêmio por ter alcançado o primeiro lugar entre as comédias então representadas.

Aristófanes pertence a uma época em que a comédia grega passa por uma fase de transformações. Sua forma ainda não está bem definida, como já se configura a tragédia e,

com isso, as experiências formais propostas pelo autor contribuem para que a comédia evolua como gênero.

A peça **As rãs** apresenta o deus do teatro, Dioniso, como protagonista. Sentindo que a tragédia em Atenas perdeu muito com a morte de seus grandes poetas, Dioniso teme que esse gênero esteja perto de seu fim. Com isso, o deus tem a ideia de descer ao Hades e resgatar a figura de Eurípides, morto há pouco, que segundo o deus é o maior dos poetas trágicos.

O percurso de descida que o protagonista Dioniso faz até chegar ao Hades é bastante cômico e tem importância fundamental na peça, pois a partir dele é que se estabelece o título da mesma. Ao pegar a barca de Caronte e começar sua travessia até o encontro com os mortos, Dioniso depara-se com um coro de rãs e com elas entra em conflito verbal.

O deus do teatro discute verbalmente com as rãs porque ele está inconformado por ter que remar, fazer um trabalho braçal usualmente feito por escravos, enquanto as rãs cantam.

A figura das rãs é fortalecida pelo seu caráter híbrido. Como animais duplos por natureza, já que vivem ligados à terra e à água, as rãs, na peça, atuam como *duplo* do próprio Dioniso, uma vez que o seu canto é feito de onomatopéias – pois que elas coaxam – e também de palavras humanas através das quais as rãs conversam e provocam o deus, o qual, tentando vencê-las, incorpora em sua fala o coaxar das rãs. Como no texto de Branquinho da Fonseca, o tema do duplo está também bastante presente em Aristófanes.

Outro ponto a ser levado em conta sobre esta questão é que as rãs do texto de Aristófanes são rãs-cisnes, ou seja, figuras que absorvem traços de um animal tido como inferior e grotesco (rã) e de outro considerado belo e delicado (cisne). Tal ambiguidade é uma metáfora do conflito que a peça tematiza: a elevada escritura poética em contraposição à baixa.

Ao chegar ao Hades, Dioniso encontra Ésquilo e Eurípides e, com isso, fica em dúvida sobre qual dos poetas irá escolher e trazer de novo a Atenas: o representante da tradição ou o maior inovador dos tragediógrafos. A indecisão do protagonista irá gerar o principal conflito da peça: tradição x novidade, velho x novo. Tal embate é resgatado por Branquinho da Fonseca, pois que, como vimos, o debate entre a tradição e a modernidade é metaforizado pelos personagens do homem mais velho e do mais novo.

Mesmo estando bastante afastados no tempo e no espaço, os textos de Branquinho da Fonseca e Aristófanes revelam afinidades entre si: a respeito da elaboração dos personagens, constata-se que tanto em Branquinho como em Aristófanes eles são figuras duplas; no que toca ao embate verbal que predomina nas duas peças, cumpre notar que, no

comediógrafo, ele centra-se na tomada de Ésquilo e Eurípides como personagens dramáticos que procuram defender cada qual a sua poética, colocando em evidência a preocupação estética contraposta à social; já na peça de Branquinho, o embate verbal resulta do diálogo conflituoso entre o homem mais velho e o mais novo, confronto do qual se depreendem uma finalidade psicológica – a busca da autognose – e uma finalidade metalinguística que se cumpre no questionamento dos valores do teatro tradicional *versus* o de vanguarda. Deste modo, nas duas peças propõe-se uma reflexão sobre a arte, cujo elemento norteador é a tradição artística confrontada com a modernidade estética. Outra nota comum às peças teatrais é a presença do coro como um agente que influencia, de alguma forma, os personagens protagonistas e, por fim, mas não menos importante, a similaridade entre os títulos das peças.

Ainda no âmbito da literatura clássica, é possível estabelecer um paralelo entre um fragmento da peça de Branquinho da Fonseca e uma fábula de Esopo. Trata-se do texto “As rãs que pediam um rei”, cuja curta extensão nos permite transcrevê-lo aqui integralmente, em tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti:

Aborrecidas por viverem sem governo, as rãs enviaram um embaixador a Zeus, a quem solicitaram que lhes providenciasse um rei. Notando a ingenuidade delas, Zeus lançou no brejo um pedaço de pau. Sobressaltadas com o barulho, a princípio as rãs imergiram para o fundo do brejo. Mas, depois, como o pau permanecia imóvel, voltaram à tona e chegaram a tal ponto de desrespeito que trepavam nele e lá ficavam. Decepcionadas com um rei assim, as rãs foram uma segunda vez até Zeus pedir-lhe a troca de governante, pois aquele primeiro era muito frouxo. Irritado, Zeus enviou-lhes uma hidra, pela qual foram agarradas e devoradas.

A fábula mostra que é melhor ter chefes indolentes e sem maldade do que chefes turbulentos e perversos. (ESOPO, 2003, p. 67)

Na peça de Branquinho da Fonseca, o homem mais velho explica que as rãs são infelizes por não aproveitarem a liberdade que a natureza lhes deu e por estarem sempre à procura de um deus, de um governante:

— Clamam todas as rãs do mundo. Ninguém se conforma com a superioridade dos outros. Nem as rãs. Elas, que estão no charco, pedem a Deus que todos estejam no charco.

— O que pedem é um deus.

— Não; sabem que um deus é sempre uma cegonha que as come. Pensas tu na força que nos vem de não termos um deus, de sermos nós a nossa força toda, de sermos o centro do universo, de vivermos tudo só duma vez, sem *outra vida*, sem passado nem futuro: viver tudo aqui duma vez, como uma explosão no vácuo!...

— Ah! isso é belo!

— As rãs não pedem um deus, julgam que o têm. Mas não te distraias com elas. O que querem é que percas tempo e não chegues lá acima. Querem que

todos sejam também uns falhados: meios na terra, meios na água. Querem que caias lá abaixo... Elas para mim não existem. Faz como eu. Não lhes dê importância. [...] (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p 287, grifos do autor)

É evidente que este fragmento da peça de Branquinho dialoga com a fábula de Esopo. As rãs do teatro do presenciista são tidas como animais que já viveram a experiência de terem sido devorados pelo seu deus, mas que, ainda insatisfeitas, desejam aos homens o malefício que o seu rei outrora lhes fizera. Elas querem que os humanos também sejam humilhados e rebaixados ao charco, lugar de onde não conseguem sair. As rãs, presas à sua condição anfíbia, almejam uma liberdade que, segundo o homem mais velho, só os seres humanos possuem: a liberdade de espírito e de pensamento.

O fato de os homens serem orientados pelos seus próprios pensamentos e de cada um alcançar a sua individualidade por expressarem-se de modo distinto faz com que as rãs cobicem a sua vida livre. Segundo o personagem mais velho, as rãs querem prejudicar tal liberdade humana, pois não aceitam que os homens sejam criaturas mais evoluídas do que elas, que se sentem presas entre a água e a terra, mesmo tendo as possibilidades de movimento próprias da espécie. As rãs, ao contrário dos humanos, são todas iguais; elas não têm a liberdade e nem a individualidade dos sujeitos humanos e isso faz com que se sintam mal em seu *habitat*, desejando, a todo instante, trazer os homens para o rebaixamento do charco. O grito é, assim, uma manifestação de perturbação das rãs, assim como uma estratégia para atingir os animais mais evoluídos, os homens, que, subindo por uma escada, afastam-se delas guiados pelos seus pensamentos e pela voz da intuição.

A partir do fragmento citado, podemos pensar que Branquinho da Fonseca propõe uma reflexão sobre a essência humana, comparando os homens com as rãs. Em muitos momentos os seres humanos fracassam por agirem como animais: prejudicando o outro e não valorizando o que mais os diferencia das demais espécies, que é a capacidade de pensar e sentir emoções. Tal reflexão está atrelada à temática da peça: a busca do autoconhecimento, necessário porque apenas quando o sujeito humano conhecer-se profundamente a si próprio é que ele irá parar de agir instintivamente, como os animais, e alcançará o seu distanciamento completo deles. Enquanto os homens cobiçarem os seus semelhantes, desejando-lhes o mal, eles não conseguirão livrar-se da condição inferior de rãs.

Na produção poética de Branquinho da Fonseca, a reflexão pessimista sobre a existência humana também se expressa no poema “Canção da Noite”, publicado em seu primeiro livro de versos, **Poemas** (1926).

Neste texto, o eu lírico sente-se inferior frente à noite que lhe pousa nos ombros. Sua existência está enfraquecida e ele vê-se preso num mar de lamas. A penúltima e a última estrofes sugerem uma relação intertextual com a peça do mesmo autor:

Cercam-me as sombras, caladas,
e sou um espectro entre escombros,
com aves de mau agoiro
poisadas sobre os meus ombros...

Altas, no céu negro, brilham
as estrelas, tão azuis!
Aos gritos, cantam as rãs
que apodrecem nos paúis...
(BRANQUINHO DA FONSECA, 1926, p. 55)

No poema, as aves de mau agouro podem ser aproximadas às asas que o homem mais jovem da peça abandonou. No texto poético elas representam o mundo sombrio e enigmático da noite, que faz revelações inesperadas e guarda surpresas; na peça, as asas são as reflexões ingênuas que, sem se fundamentar, podem tomar o pensamento dos seres. Outra figura comum aos dois textos são as rãs que, com o seu grito, mesmo longe, acabam por perturbar tanto o sujeito lírico quanto os personagens dramáticos.

Outra intertextualidade sugerida pela peça de Branquinho da Fonseca está em seu diálogo com o poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, publicado no livro **Carnaval** (1919). A leitura deste poema feita por Ronald de Carvalho durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, provocou bastante polêmica e tal manifestação repercutiu amplamente nos meios artísticos brasileiros e também portugueses.

Sabe-se que Bandeira era conhecido e apreciado pelos presencistas, o que se comprova pelas contribuições literárias que o autor brasileiro ofereceu à revista **presença**. Por isso, uma aproximação com a peça fonssequiana não é gratuita e também deve ser considerada em nossa análise.

Em “Os sapos”, a tradição literária é ironizada pelos versos do modernista, fortalecendo o debate, tão em voga na época, a respeito da ideia de perfeição formal propagada pela obra de autores anteriores – especialmente parnasianos –, contraposta às novas propostas de liberdade estética apresentadas pelos primeiros modernistas brasileiros.

No poema de Bandeira, existe a retomada do paradigma tradição x novidade no trabalho com as figuras dos sapos-tanoreiro, boi e pipa, que estão em posição oposta à do sapo-cururu. Os primeiros sapos são metáforas do poeta parnasiano; eles prezam a forma perfeita de se cantar (fazer poesia), a norma, as rimas e utilizam um vocabulário erudito. Já o

sapo-cururu, que surge somente no final do poema, aparece como solitário, à beira do rio, e está longe dos demais sapos; ele representa o poeta que propõe uma ruptura com os valores praticados, durante muito tempo, pelos outros sapos.

O sapo-cururu pode ser aproximado do poeta moderno, que procura uma nova forma de fazer poesia: mais livre, ligada ao cotidiano e voltada a valores estéticos simples e sem exageros, na medida em que o tipo de sapo ao qual ele se identifica está mais próximo da cultura popular: é o sapo da cantiga infantil.

Este poema tem um forte caráter metalinguístico, visto que discute como a poesia não deveria ser. Apropriando-se da regularidade da métrica, da rima e da sonoridade – tão trabalhadas pelos parnasianos – o sujeito poético nega a proposta da tradição literária presa à forma fixa. Deste modo, o poeta utiliza, no plano da expressão, um modelo ligado à estética parnasiana para, ironicamente, negá-lo no plano do conteúdo, com os versos finais do poema, os quais firmam a posição inovadora do sapo-cururu.

Nota-se, pois, que o diálogo com os outros textos da história literária serve para fortalecer ainda mais a tensão que a peça de Branquinho sustenta entre uma literatura ligada a valores da tradição e a literatura da modernidade, desprendida de quaisquer regras estilísticas.

A peça **Rãs**, de Branquinho da Fonseca, apesar de sua curta extensão, apresenta várias reflexões a respeito do sujeito e da arte. A preocupação com o ser humano é, sem dúvida, recorrente em toda a história da literatura, mas durante o presentismo esta questão é obsessivamente explorada. O homem moderno, dividido entre as máscaras que a sociedade lhe impõe e o desejo de liberdade de expressão individual faz-se presente, em especial, na obra dos autores do princípio do século XX.

Em estudo sobre a ficção contística de Branquinho da Fonseca, António Manuel Ferreira (2004) faz um comentário que pode ser estendido também à peça **Rãs**:

Branquinho reflecte na sua obra literária, nomeadamente nos contos, o humano desejo de viver plenamente, mesmo quando as circunstâncias parecem insinuar o caminho da desistência. Cada homem tem um caminho a percorrer, um percurso feito de muitas viagens: no interior do sujeito, no difícil comércio humano, nos labirintos da memória. Por vezes, é na iluminação súbita de um momento que o caminho se torna presença objectiva; segui-lo, justifica uma vida. (FERREIRA, 2004, p. 34-5)

Em **Rãs**, o trajeto de vida que o homem mais novo não abandonou é um sucedâneo do “desejo de viver plenamente”, que todo ser humano tem. Para os presentistas, em especial,

entender como vencer os obstáculos e desafios à luz de um momento de compreensão interior, por vezes inesperado, é uma de suas maiores motivações poéticas.

A par dessa reflexão sobre a existência humana, os artistas preocupam-se em entender como o poeta avalia não só o homem, mas também a arte de seu tempo. Eles não aceitam mais os valores estéticos impostos pelas escolas anteriores e propõem uma nova maneira de fazer literatura: mais livre, dinâmica, voltada para o cotidiano e para as transformações sociais. Com efeito, o principal eixo que norteia as produções literárias do período está pautado numa tentativa de se assumir uma nova interpretação sobre a tradição artística e uma valorização diferente para a arte.

A peça **Rãs**, de Branquinho da Fonseca, com o embate verbal entre o homem mais novo e o mais velho – além de propor uma reflexão sobre a essência humana – metaforiza o conflito entre a tradição e a novidade literárias, tão caro aos modernistas. Com esta finalidade o autor português recorre a argumentos já utilizados na história da literatura; a intertextualidade é, pois, o recurso adotado para fortalecer o confronto que a sua peça sublinha entre o novo e o velho.

Nota-se, ainda, que por ocupar uma posição de vanguarda no âmbito do teatro português, Branquinho da Fonseca utiliza o conflito entre o novo e o velho para questionar, em específico, a tradição teatral portuguesa, haja vista que, atrasado em relação às propostas de inovação cênica já praticadas em outros países, Portugal ainda privilegiava as peças de cunho naturalista, ignorando ou postergando a nova proposta estética já assumida pela poesia e pela prosa.

A respeito do componente dramático inserido no texto teatral fonsequiano, é preciso considerar que este tem importância decisiva para o desenvolvimento do enredo. No que toca às rãs, é importante lembrar que elas não aparecem em cena, mas apenas o seu grito é ouvido. Tal grito, que poderia ser tomado apenas como um aparato cênico, ganha um papel de personagem na peça, já que cada vez que o som das rãs é escutado, a cena fica suspensa e a conversa dos homens ganha um novo rumo. A função das rãs está atrelada também às quebras de cena, diferenciando, assim, o início e o fim de cada quadro. Sob esse ponto de vista, a peça pode ser dividida em sete quadros. O primeiro e o sétimo são idênticos (o que reproduz, estruturalmente, a duplicidade dos personagens); o quadro central, o quarto, é justamente aquele que apresenta o clímax: momento em que a escada balança e a cena é dominada pelo episódio circense do trapézio. É possível concluir, pois, que os elementos da teatralidade cênica inseridos no texto fonsequiano têm grande importância para o desenvolvimento do enredo dramático e alargam os significados simbólicos da representação teatral.

Rãs é a mais complexa obra dramática elaborada por Branquinho da Fonseca, na medida em que conjuga todos os elementos que temos elencado como definidores da vanguarda fonssequiana: a apresentação de personagens psicologicamente fragmentados, a reflexão crítica sobre o fazer artístico, a preocupação com o espetáculo e o rompimento com os moldes do teatro mimético que ainda dominavam os palcos em Portugal.

6.2. “Quatro vidas”

Quatro vidas, a mais breve das peças escritas por Branquinho da Fonseca, propõe uma reflexão sobre a gênese de seu próprio fazer dramático. Com um subtítulo de apelo metateatral, “apontamento para uma peça”, **Quatro vidas** contempla o fazer dramático no contexto do teatro de vanguarda que ainda nascia em Portugal.

Antes de adentrarmos na análise da peça, resgatemos a concepção de gênese teatral sugerida por Denis Bablet:

O autor de uma peça, à medida que vai escrevendo, forma um projeto de encenação que se insere não somente nas indicações cênicas [...] mas na própria organização da obra [...]. Considerando-se, portanto, a obra dramática em seu vir a ser, verifica-se que a perspectiva da encenação está presente no estágio da criação literária e o trabalho sobre o texto pode prosseguir até a realização. (BABLET, 1972, apud GRESILLON, 1995, p. 282)

O componente cênico, como o entendemos, é parte integrante do processo de escritura teatral, conferindo a esta aspectos específicos. Quando um autor escreve uma peça, a sua futura representação necessariamente faz parte deste processo criativo inicial; sob este ponto de vista, o texto pode ser entendido como um complexo veículo que carrega em si os mais variados elementos que compõem o espetáculo. O texto escrito e o espetáculo virtualmente expresso em seu interior, portanto, ampliam a significação da peça e distinguem o drama dos demais gêneros literários.

Tal especificidade do texto dramático, que exprime em sua própria escritura a funcionalidade cênica do espetáculo, é o que chamamos de “potencialidade cênica do texto”, conceito que também pode ser entendido à luz da definição de Ryngaert:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto,

esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes, ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou encerra cruelmente. (RYNGAERT, 1991, p. 25)

No teatro de vanguarda, essa inserção dos componentes cênicos no texto se torna mais evidente. Como veremos em **Quatro vidas**, antes mesmo do início da peça, o paratexto já dita os caminhos para a orientação do espetáculo:

FIGURANTES

1ª. SOMBRA

2ª. SOMBRA

3ª. SOMBRA

O HOMEM NECESSÁRIO

O ECO

As personagens são representadas por longos pedaços de gaze, flutuando, pendurados por cordões invisíveis. Em cada um, um alto-falante disfarçado, ligado a um microfone. (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p.295)

Na citação acima é possível constatar a inegável preocupação do autor com a representação. O espetáculo é, aliás, tomado como ponto de partida para a escritura teatral e, em especial, para a elaboração dos personagens dramáticos. Senão, como três “sombras” e um “eco” poderiam alcançar o *status* de personagens se não fosse pelo aparato cênico a dar-lhes vida?

A temática de **Quatro vidas** não destoa das demais peças do autor: o desejo, do sujeito cindido, de integrar-se a si mesmo. A fragmentação da identidade do sujeito dramático é expressa pelas três sombras que, como gazes flutuantes, divagam sobre a compreensão de suas existências, de sua gênese, conforme discurso da 3ª. sombra:

[...] Evolucionar é que é existir. Ou julgas que na árvore não está a semente donde ela nasceu? A árvore é a semente. O fruto é a árvore e a semente. É a multiplicação. A vida é a multiplicação infinita. Nunca ouviste dizer que *tudo está em tudo*? Que em qualquer coisa: está tudo?... (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p.296, grifos do autor)

As três sombras, dada a sua condição de fragmentos, se sentem incompletas. Numa busca pela completude, cada uma procura compreender a sua situação atual tendo como base sua vida anterior (quando ainda eram vivas). A maneira como o autor constrói os seus personagens contrapõe-se ao próprio título da peça, uma vez que somente depois de

mortas é que as figuras se apresentam como “quatro vidas”. Tal paradoxo reflete a crise de identidade experimentada pelas personagens cênicas: a 1ª. sombra, por exemplo, argumenta que está hoje na condição de fragmento por não ter conseguido agarrar as oportunidades que a vida lhe dera; a 2ª. lamenta nunca ter encontrado a sua plenitude porque preferiu dar mais vazão aos seus sonhos e instintos; a 3ª. sombra, por sua vez, alega que foi muito rica e por isso não soube dar valor às pequenas coisas essenciais à sua existência. A conclusão das três, entretanto, é a mesma: se sentem solitárias e perdidas num vazio dentro de si próprias.

Depois de pouco refletir, a 3ª. sombra constata: “Oiçam! Já compreendo. Éramos todos incompletos. Mas agora tenham a certeza: de nós três sairá o Homem Necessário” (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p.298). O conflito íntimo dos personagens é resolvido em cena como que num passe de mágica: as sombras se fundem e surge o Homem Necessário.

Após o efeito cênico da fusão, o sujeito que aparece e discursa diretamente à platéia (“toda a gente”), desconstruindo o universo tão pessoal e íntimo das três sombras e rompendo, mesmo que sutilmente, as barreiras entre o tablado e o público – uma das principais características do teatro de vanguarda. Além disso, destaca-se que a sua postura e seu tom de voz “dominam” os que assistem ao espetáculo:

(E as três sombras fundem-se numa só que no mesmo instante se transforma no Homem Necessário. Aproxima-se e fala. Toda a gente fica dominada pela expressão forte e serena do seu olhar e pelo som da sua voz.)

O HOMEM NECESSÁRIO

A Vida é uma coisa completa. Uma unidade: (indivisível). Sabe-se... Portanto, ou *se tem a unidade*, ou não se tem; ou se vive, ou não se vive. Porque não se pode tirar dela um fragmento: que a Vida já é o Mínimo – e o Máximo. Total e única coisa. É uma circunferência, completa (fechada): sem princípio nem fim. – Eu existi sempre. – É preciso estar-se Lá sem ter sido necessário abri-la para entrar: senão quebra-se a linha eterna e sem eternidade não há vida. A circunferência é fechada e sem fim... O mundo é redondo e, se pudesse deixar de o ser, desfazia-se em pó.

ADEUS! A Vida diz-me: tu és o homem necessário para me viveres. Foi a Vida que me fez tal qual eu próprio, como sabem.

(E desaparece por um lado da planície. Começa a ouvir-se uma música que parece vento, ao mesmo tempo desesperada e melodiosa. Dura meio minuto. De súbito, o Homem Necessário entra pelo lado oposto àquele por onde saiu e regressa ao meio da planície. Pára. Tráz ao peito uma flor vermelha. Tira-a da lapela, deixa-a cair no chão de propósito. Olha em volta, hesitante, transformando-se, sem transição, outra vez três sombras. E, então, apressadamente, cada uma apanha do chão a sua flor vermelha como sangue. Estava só uma flor caída, mas cada sombra agora levantou a sua. Não ficou nenhuma flor no chão. E todos têm no arame do pé um papelinho como as flores artificiais que há nas romarias.

Então, a música de há pouco, recomeçando, leva as sombras, flutuantes, cada qual para seu lado. Vão desaparecendo ao fundo e cantando os versos do papelinho da flor.) (BRANQUINHO DA FONSECA, 2010, p.298-9, grifos do autor)

Neste longo excerto é possível analisar com detalhes a potencialidade cênica do texto. A par dos recursos de vanguarda teatral, como a sugestão de rompimento com a quarta parede, outros elementos cênicos oferecem-se para a construção da cena. Um deles, talvez o mais importante neste final da peça, é a música. A melodia, que “dura meio minuto”, é a única referência temporal do texto dramático; a música, aliás, é o componente cênico responsável por resolver o conflito das figuras cênicas e promover o desfecho da peça, tendo em vista que, ao final, transmudadas novamente em três sombras, as mesmas aceitam sua condição de fragmento e põem-se a cantar.

Aliado à música está um outro componente cênico de importância: a “flor vermelha”, responsável pela dissolução do Homem Necessário nas sombras, já que no mesmo instante em que o sujeito tira-a da lapela, ele se transforma novamente nos personagens que iniciaram a cena. A flor, que caída no chão sugere o sangue, desdobra-se, também, em três flores e cada sombra apanha uma delas. Nesta peça, portanto, a flor carrega o significado da fragmentação, da morte do Homem Necessário e da impossibilidade da existência em unidade. Contudo, por outro lado, no caule da flor (das flores) estão amarrados papeizinhos com versos de uma música que, ao cantarem, as três sombras parecem encontrar a felicidade e o sossego íntimo que tanto almejam, mesmo cindidas.

A cena é construída, pois, virtualmente pelo próprio texto dramático. Os signos da música, da flor e dos papeizinhos, da maneira como são articulados, desencadeiam a cena, ampliam os significados literários da peça, potencializam a teatralidade e colaboram para a resolução do conflito dramático. Neste sentido, entendemos que em **Quatro vidas** a especificidade da linguagem dramática, como aquela que potencializa no texto escrito a materialização cênica e os efeitos do espetáculo, é trabalhada com minúcia pelo autor, que tem a consciência de produzir o texto visando à representação.

Outra questão que nos chama a atenção refere-se à aparição repentina do Homem Necessário após uma transformação “espetacular”. A presença do inesperado, do insólito, recorrente também nas outras peças de Branquinho, é outra marca da teatralidade desta obra, que, conjugando o mundo do real com o do ilusório, contribui para adensar o conflito dramático destas produções.

Em **A posição de guerra**, por exemplo, o realismo é quebrado com o surgimento do anjo; em **Os dois**, a morte da suposta figura feminina – que não sabemos se de fato existia – rompe com a lógica do desfecho cênico; em **A grande estrela** esse efeito de desrealização do real é suscitado pela sobreposição das cenas aparentemente desconexas; **Curva do céu**, por sua vez, desmistifica a realidade com as constantes transmutações das figuras cênicas e com as sobreposições dos planos do real, do mito, da imaginação e do sonho; por fim, a peça **Rãs** reflete sobre o processo de desumanização do sujeito frente às enigmáticas e perturbadoras rãs. A presença e a representação do inusitado confirmam o vanguardismo destas peças, já sugerido, de resto, pelas outras características inovadoras que temos mostrado ao longo deste estudo.

Do mesmo modo como ocorre nas demais peças do autor, **Quatro vidas** também resgata os princípios do teatro inovador de Branquinho definidos por Rebello (1974): a monovalência da situação proposta (concisão e brevidade da cena preocupada em registrar apenas uma situação limite) e a redução das personagens à unidade (teatralizada pelo Homem Necessário); todavia, concluímos que Branquinho da Fonseca somente alcança tais pressupostos com a valorização extrema do signo teatral, que confere valor significativo às suas peças e sustenta a sua concepção de teatro de vanguarda.

Associada a essa extrema concisão – notemos que a peça é elaborada em apenas quatro páginas na edição de 2010 –, há de se levar em consideração a forma dramática que o autor escolheu para construir não só **Quatro vidas**, mas todas as suas peças: o drama em um único ato. Tal elaboração formal é entendida por Szondi (2001) como uma maneira de o drama moderno recusar os princípios do “drama absoluto”, preso a uma forma que não atende mais aos anseios da modernidade:

A peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que 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. E não como mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão contínua do drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na seqüência. [...] Desse modo, mesmo nesse ponto formal, a peça de um só ato se confirma como o drama do homem sem liberdade. (SZONDI, 2001, p. 110, grifos do autor)

Outra marca da teatralidade vanguardista do teatro fonssequiano está em seu caráter circular, “sem princípio nem fim”, como nos lembra o *Homem Necessário*. Sem uma intriga bem definida, bem elaborada, e marcado pela ausência de conclusão (afastada, esta, como prerrogativa do drama burguês tradicional), o teatro de Branquinho da Fonseca se completa por ele só, é único; nele “tudo está em tudo”.

Quatro vidas, o “apontamento para uma peça”, finaliza o conjunto teatral fonssequiano “apontando” novos rumos para o teatro em Portugal: um teatro que não pode mais se submeter unicamente às leis da lógica e da compreensão mimética e retórica. O teatro de Branquinho da Fonseca “aponta” para uma nova cena: um teatro que é mais do que palavras; é linguagem do som, das luzes, das onomatopeias, da música, da dança, enfim, dos efeitos de toda espécie. É um teatro visionário, que subverte a herança das formas dominantes e indica os caminhos para uma renovação efetiva do teatro português.

7. Vanguarda e representação: notas sobre a censura em Portugal

A respeito da representação das peças de Branquinho da Fonseca é importante lembrar, antes de mais, que todos os autores do período sofreram de alguma forma com a censura instaurada em Portugal em 1926. No caso de Branquinho, especificamente, apenas duas montagens contemplaram as suas peças: a primeira delas ocorreu no ano de 1947 – quando a peça **Curva do céu** foi apresentada no 5º. Espetáculo Essencialista do Teatro Estúdio do Salitre, ao lado de outras peças: **O homem da flor na boca**, de Pirandello, **Um banco ao ar livre**, de Pedro Bom e Carlos Montanha, e **Os malefícios do tabaco**, de Tchekov, monólogo que então se representou pela primeira vez em Portugal.

O segundo espetáculo realizado a partir de peças de Branquinho aconteceu muitos anos mais tarde, em 1983, quando a companhia Teatro Aquilo reuniu as peças **A posição de guerra** e **Os dois**. A montagem foi representada duas vezes no mesmo ano: uma deles ocorreu no Encontro de Teatro de Autores Portugueses e a outra no Festival Internacional do Jovem Teatro. Além destas não há mais registros de outras peças escritas por Branquinho que tenham chegado às luzes do palco ⁵.

A obra mais famosa do autor, a novela **O Barão**, publicada em 1942, ganhou uma adaptação para o teatro feita por Luis Sttau Monteiro, em 1965. A peça foi censurada no mesmo ano devido à associação que os membros do governo viam entre a figura do Barão e a do ditador Salazar. Somente no ano de 1976 a peça subiu aos palcos portugueses com o Teatro de Ensaio Transmontano e, em 1993, ganhou novamente a cena pelo Persona, Teatro de comédia.

O Estado Novo, impulsionado pelo governo salazarista, inicia-se no ano de 1926 e termina com a Revolução dos Cravos, em 1974. Durante esse período, a instituição da censura vigia com extremo rigor os palcos portugueses, onde, de acordo com Jorge de Sena (1989, p. 319), só se representam “peças no estilo do realismo burguês tradicional, em que as situações de comédia ou a falsa intensidade dramática não fossem ao fundo das coisas que afinal não punham em causa”.

5. Tais dados sobre os espetáculos foram coletados no *link* do Centro de Estudos de Teatro, CET, do *site* da Universidade de Lisboa, que dispõe de uma base de dados bastante atualizada sobre as representações cênicas em Portugal.

Neste contexto, obras que não atendiam às determinações da censura e aquelas que fugiam dos padrões estéticos convencionais eram banidas dos palcos. Experiências inovadoras como as idealizadas por Branquinho da Fonseca e por outros vanguardistas afastaram-se quase que completamente dos espetáculos em âmbito nacional, principalmente entre as décadas de 1926 e 1946, conforme comenta Jorge de Sena:

perderam-se vinte anos em que frutificassem e se transfigurassem em teatro moderno as consequências dos experimentos simbolistas e vanguardistas do primeiro quartel do século [XX], os quais se consumiram desanimadamente na luta em duas frentes: a repressão de todas as audácias e o comercialismo das empresas. (SENA, 1989, p. 319-20)

A ação repressiva da censura, com a alteração e a proibição de obras nacionais e estrangeiras, foi um fator determinante para o atraso da renovação do teatro como gênero artístico, como também para o retardo cultural da grande maioria da população, que assim tinha violados os seus direitos à informação e à formação da consciência crítica.

Rodrigues (1980) comenta que diversos momentos da história da cultura portuguesa foram tomados pela censura. Em seu estudo sobre o controle de informações determinado pelo governo entre os séculos XVI a XVIII (Censura Inquisicional e Real Mesa Censória), a autora conclui que a atuação da censura oficial ao longo desse longo período serviu de arquétipo para a atuação do Estado Novo, que no século XX reprimiu a liberdade artística e a da imprensa.

Com o golpe militar de 28 de maio de 1926, foi instaurada a censura prévia, regulamentada, posteriormente, pela criação do Decreto 22.469, de 11 de abril de 1933, que instituiu a “censura prévia como forma normal de governo e compatível com as garantias constitucionais” (RODRIGUES, 1980, p. 67). A partir de então, toda manifestação de caráter público deveria passar pela Comissão de Censura – cujo presidente era nomeado diretamente por Salazar – que, com o uso de um “lápiz azul”, cortava ou riscava todo tipo de frase ou expressão considerada imprópria.

Em 1944, conforme comenta Rodrigues (1980), a censura tornou-se um órgão de formação e de propaganda política, que integrava os Serviços da Censura com o Secretariado Nacional de Informação (SNI):

Para além dos Serviços de Censura, também o Secretariado Nacional de Informação, o SNI, tinha poderes sobre a imprensa. Era o SNI que acordava autorização para o exercício da actividade de agências noticiosas portuguesas e estrangeiras, acordava também a autorização para o exercício

da profissão aos jornalistas estrangeiros. As agências noticiosas e os jornalistas eram obrigados a enviar ao SNI as folhas de informação antes de as passarem aos jornais ou agências. As tipografias eram obrigadas a enviar um exemplar de cada livro impresso ao SNI antes de serem postos a circular os demais exemplares. Também as autoridades da segurança pública tinham poderes para mandar encerrar tipografias que imprimissem material julgado capaz de “perturbar a segurança pública”. Por seu lado, a Direcção-Geral de Segurança emitia mandados de busca às livrarias e os Correios controlavam a circulação de livros. (RODRIGUES, 1980, p. 69-70)

No caso específico do teatro – arte diretamente ligada à comunicação com o povo – a vigilância da censura foi extrema. Todo texto dramático deveria, primeiramente, ser submetido aos censores, que autorizavam a representação, autorizavam com cortes (os quais, pela profunda mutilação que provocavam, muitas vezes tornavam a peça ilegível e, conseqüentemente, irrepresentável) ou então proibiam em definitivo o espetáculo (neste caso, o dramaturgo corria ainda o risco de ser preso).

Os textos aprovados pelos censores recebiam um carimbo de “Visado pela Comissão de Censura” e somente depois disso os ensaios poderiam começar; estes, por sua vez, também eram fiscalizados. Nesse segundo momento, os grupos de teatro deveriam simular a representação (com todos os adereços cênicos, como figurino, cenário, iluminação, música, etc) para a supervisão da censura que ainda poderia ditar correções. A estreia do espetáculo era autorizada apenas quando todas as modificações exigidas fossem executadas.

Barata (1991), analisando a atuação da censura ao teatro português, critica a subjetividade e a falta de critérios dos censores, que, segundo o autor, violentavam não apenas as obras, mas também as pessoas humanas, que eram perseguidas:

Critérios?

Não é necessário adiantar muitas explicações ou aduzir exemplos. Fundamentalmente, interessava detectar o que poderia ser menos consonante com os valores que se tinham como únicos e, por isso mesmo, susceptíveis de “pôr em risco a segurança e a tranquilidade do país”. (BARATA, 1991, p. 353)

Um dos maiores prejuízos à cultura portuguesa e ao teatro nacional ocorreu, segundo Barata (1991), devido à atuação da censura sobre as produções dramáticas estrangeiras, o que afastava cada vez mais Portugal do cenário teatral moderno. Dentre as importantes produções vetadas, o estudioso elenca:

- proibição de todas as peças de Bertolt Brecht, Jean-Paul Sarte e Peter Weiss.

- proibição de substancial parte da produção de Jean Anouilh.
- proibição de muitos outros autores ou das suas peças representativas. Neste caso encontram-se nomes como Arrabal, Dürrenmatt, Max Frisch, Ionesco, Alfred Jarry, Pablo Neruda, Sean O’Casey, Piscator, Alfonso Sastre, Boris Vian, entre muitos outros.
- “perigosos” para os censores portugueses foram também alguns passos de Gil Vicente, Maquiavel (A Mandrágora), Shakespeare (Júlio César), Sófocles, ou ainda autores de boulevard, como Sauvajon ou Salacrou.
- outros havia que nem sequer chegavam às mesas dos censores, por se adivinhar qual o veredicto. Eis alguns nomes: Toller, Gatti, John Arden, Hochhut, Kipphardt. (BARATA, 1991, p. 353-354)

Como podemos notar, durante os anos em que o teatro era subordinado à censura, Portugal esteve afastado das grandes obras do repertório mundial, especialmente das obras de vanguarda que marcavam o cenário teatral europeu.

Os exercícios dramáticos de Branquinho da Fonseca – embora não tenhamos encontrado nenhum registro direto da censura sobre os seus textos – andavam na contramão do teatro que vinha sendo representado em Portugal, visto que as obras experimentais, de vanguarda, eram alvos da Comissão de Exame Prévio. Talvez seja esse um dos motivos da raridade das encenações de peças fonssequianas.

Entretanto, conforme temos argumentado, parece haver uma sintonia da obra teatral de Branquinho da Fonseca com as obras de vanguarda teatral europeia, pois mostramos que o autor antecipa procedimentos artísticos que somente seriam mais exercitados em Portugal com a proposta de renovação do teatro da segunda metade do século XX – momento em que “a ânsia de recuperar anos de isolamento cultural, trouxe aos palcos portugueses um inusitado movimento” (BARATA, 1991, p. 354) –, impulsionada, especialmente, pela chegada das peças de Brecht após o 25 de abril e pela peça de Bernardo Santareno, **Português, Escritor, 45 anos de Idade**.

As inovações estéticas no âmbito do teatro acabam aparecendo – embora com um natural atraso se comparadas às de outros países da Europa – e a hegemonia naturalista parece ter sido definitivamente rompida com a liberdade de expressão sustentada pela reflexão crítica do teatro do absurdo e do teatro épico, conforme comenta Rebello:

o recurso a uma linguagem crítica, a personagens e situações abstractas, que deformavam até ao absurdo a realidade circunstante, por um lado, e por outro a transposição do presente para factos e figuras exemplares do passado histórico, ou destas para aquele, eram as várias tentativas de dizer-se o que, directamente, a censura não consentia que se dissesse. (REBELLO, 1984, p. 25)

Como temos insistido, as produções dramáticas fonsequianas antecipam, de certa forma, muitas das inovações a serem sistematizadas posteriormente – principalmente no que toca à reflexão crítica sobre o fazer artístico e sobre o papel do sujeito na modernidade –, o que garante ao autor uma posição de vanguarda no cenário teatral português do início do século XX.

CONCLUSÃO

Esperamos, com este estudo, ter contribuído para as reflexões acadêmicas sobre o teatro de Branquinho da Fonseca e para o resgate de uma obra que ainda não tem recebido da crítica a mesma atenção dedicada à prosa fonssequiana.

O maior desafio da pesquisa que realizamos foi precisamente a dificuldade na busca de material a respeito do teatro do autor, haja vista a escassez de textos que versam sobre o tema, fato que, por outro lado, nos estimulou à realização deste trabalho pioneiro no Brasil.

Quanto ao aparato crítico, conforme verificamos, a obra teatral do autor, além de ainda não ter sido objeto de um estudo específico, bem definido e aprofundado, é rotulada como uma produção de menor importância na carreira de Branquinho e suas características renovadoras a respeito do teatro pouco são comentadas. Com a recente publicação das suas **Obras Completas**, em 2010, é possível que a dramaturgia fonssequiana seja mais divulgada e aguce a curiosidade acadêmico-crítica de demais estudiosos que, como nós, valoramos o teatro do autor como uma obra de significativa importância para o processo de renovação do teatro em Portugal na primeira metade do século XX.

A relação de Branquinho da Fonseca com a revista **presença** serviu para firmar na produção do autor elementos estéticos de vanguarda idealizados pelos integrantes daquela “folha de arte e crítica”. A respeito da posição vanguardista tomada pelo grupo coimbrão, é válido destacar que a revista é herdeira dos pressupostos estéticos do Primeiro Modernismo, tendo, além de resgatado e sistematizado esses valores estéticos, exercido também a importante função de continuadora do processo vanguardista almejado pelo grupo do **Orpheu**.

Outra questão relevante refere-se ao desejo de transgressão de normas (expresso pelo próprio título da revista, grafado em letra minúscula, e principalmente pelos artigos-manifestos nela veiculados). Tal desejo de transgressão é amparado, ainda, na liberdade incondicional do artista defendido pela **presença**.

Como “folha de arte e crítica”, a revista estabelece outra marca inovadora do grupo: a posição crítica dos autores perante a arte – fato que pode ser observado pelos artigos e pelas próprias produções artísticas dos presenciistas. Além disso, a comunhão da literatura com as outras artes é outra característica inovadora do período.

Imersa nesse espírito vanguardista é que a obra teatral de Branquinho da Fonseca pode ser analisada, visto que ela apresenta elementos inovadores para a época – momento em

que Portugal era dominado pela censura e as obras teatrais, em sua maioria, ainda preservavam os moldes mais tradicionais do drama oitocentista, como observamos em **O marinheiro**, de Pessoa, e **Amizade**, de Sá-Carneiro.

No princípio do século XX, ao contrário da poesia e da prosa que já praticavam exercícios de vanguarda, o teatro ainda permanecia preso aos paradigmas do drama convencional pautado nas unidades de ação, tempo, espaço e diálogo. Cabe a Branquinho da Fonseca, ao lado de seus coetâneos Almada Negreiros e Alfredo Cortez, contribuir para o processo de renovação do drama português – isolado das inovações estéticas praticadas pelo restante da Europa –, o qual se intensifica somente com a consolidação do estado democrático e com o fim da censura.

Dominado por um ambiente de ditadura desfavorável aos processos artísticos e de criação e encenação teatral, Branquinho da Fonseca exercita, de maneira inovadora, novas formas para o teatro português. Suas peças são impregnadas de aspectos característicos do teatro de vanguarda e contribuem para a inserção de Portugal no movimento vanguardista em voga na Europa da época.

Dentre esses aspectos, destacamos a preocupação do autor com o processo de produção teatral e com as angústias do homem fragmentado do princípio do século XX. Com a metateatralidade, expressa não apenas em **A posição de guerra** e **Os dois**, mas em todas as demais peças, Branquinho abre espaço para a reflexão sobre o fazer teatral e de sua relação intrínseca com outras artes, já que utilizando recursos como a montagem e a colagem, a lógica do conflito é, muitas vezes, rompida, como ocorre, por exemplo, em **A grande estrela** e **Rãs**.

A vanguarda fonssequiana também propõe uma desordem às normas estabelecidas pela tradição teatral, valendo-se da adoção tanto de elementos poéticos (**Curva do céu** e **Rãs**) quanto da voz ativa de um narrador (**A grande estrela**) que, além de conferir às peças maior complexidade do ponto de vista formal, questionam os padrões de gênero.

Ademais, a repentina e sistemática inserção de elementos estranhos e insólitos no desenvolvimento da ação dramática (**A posição de guerra**, **Curva do céu**, **Rãs** e **Quatro vidas**) interfere na construção lógica de sentido, minimizando, muitas vezes, a importância do diálogo em favor do desvelamento dos recursos teatrais empregados em cena, na construção virtual do espetáculo.

No que se refere aos elementos formais, o teatro de Branquinho da Fonseca é elaborado sob a estrutura do ato único: bastante breve, com poucas ações, mas denso do ponto de vista contêudístico. Além disso, o aspecto aparentemente inacabado e circular de suas peças contribui para o favorecimento de uma nova estrutura para o drama moderno, que

repudia os excessos do teatro tradicional, as “receitas” do bom texto, com começo, meio e fim, a sequencialidade e linearidade dos fatos, o mimetismo cênico e, por fim, o diálogo como único elemento norteador do sentido.

Outra característica inovadora do teatro fonsequiano é a condição de personagem por ele elaborada: um sujeito cindido, fragmentado, perseguidor constante de sua autognose e que, por outro lado, possui uma consciência artística, visto que, ora mais, ora menos explícita, está sempre preocupado com a condição existencial da arte.

A preocupação com o fenômeno estético é, portanto, outro eixo que norteia e define o teatro fonsequiano como uma obra de vanguarda, em uma tentativa de assumir uma nova interpretação sobre a tradição artística e uma valorização diferente para a arte. A sua relação com o presencismo colabora para o fortalecimento desse exercício inovador, na medida em que coloca em cheque a todo instante a relação entre a produção artística do período com as anteriores.

Além disso, a metateatralidade faz parte da própria condição do teatro de vanguarda, pois este está a todo instante preocupado em compreender o fazer estético e sistematizar os seus valores, dialogando e refletindo criticamente sobre a concepção de gênero dramático no Modernismo de forma a romper com os paradigmas do drama tradicional.

Os exercícios de metalinguagem propostos por Branquinho da Fonseca procuram desordenar as normas pré-estabelecidas, inserindo novos elementos à estrutura dramática, como a desordenação temporal, a disseminação de traços épicos e de um narrador virtual, a presença do insólito, do estranho e sua ruptura com a lógica, o desfalecimento das relações dialógicas, a introdução de procedimentos emprestados de outras artes, entre outros.

Nesses termos, concluímos que, subvertendo as heranças teatrais dominantes, o teatro de Branquinho estabelece uma reflexão crítica sobre a condição material e existencial do próprio teatro, na medida em que, em síntese, o autor utiliza-se de personagens psicologicamente fragmentados, abandona a intenção mimética de representação, rompe com as convenções do gênero e dialoga com a própria literatura e com o teatro de seu tempo.

Na contramão do tradicional drama português da época, que permanecia atrasado com relação às novas estéticas europeias, Branquinho da Fonseca, apesar de não ter sido representado e ter pertencido a um momento de censura, produziu peças bem elaboradas e inovadoras, tal como as principais obras de vanguarda que circulavam pela Europa.

Em sintonia com as tendências estéticas vanguardistas trabalhadas por Pirandello, Ionesco e Beckett, por exemplo, Branquinho da Fonseca antecipa em Portugal propostas inovadoras que somente iriam se propagar nos palcos portugueses na segunda metade do

século XX. Mesmo não estando diretamente ligado às chamadas Vanguardas Europeias, o dramaturgo contribui, por meio de seus breves exercícios dramáticos aqui analisados, para a efetiva renovação do teatro em Portugal e abre espaço para que demais dramaturgos amplifiquem seus exercícios vanguardistas com vistas a renovar em definitivo o teatro moderno português.

Vanguarda, para Branquinho da Fonseca, é mais do que chocar ou escandalizar; é anunciar novos caminhos para o drama português.

REFERÊNCIAS

- ABEL, L. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. Título original: *Metatheatre: a new view of dramatic form*, 1963.
- AIRES, E. R. **A vanguarda de Almada Negreiros**: presença do futurismo italiano no modernismo português. São Paulo: Torres Pereira e Machado Editores, 1998.
- ALMADA NEGREIROS, J. de. Deseja-se mulher. In: _____. **Teatro**. Obra completa. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p. 17-65.
- _____. O meu teatro. In: _____. **Teatro**. Obra completa. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p. 9-15.
- AMORIM, I. R. de. **Uma poética da dualidade**: identidade e intertextualidade no teatro de José Régio. Araraquara, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras – UNESP.
- ARISTÓFANES. **As rãs**. Prefácio e tradução de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 1996.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Man Limonad, 1984. Título original: *Le théâtre et son double*, 1938.
- ASLAN, O. Espírito crítico ou exploração do subconsciente. In: **O ator no século XX**: evolução da técnica/ problema da ética. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. Título original: *L'Acteur au XX Siècle – Evolution de la technique/Problème d'éthique*, p. 251-64.
- BALAKIAN, A. O teatro simbolista. In: _____. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 97-118. Título original: *The Symbolist Moviment: a critical appraisal*, 1967.
- BANDEIRA, M. “Os sapos”. In: _____. **Poesias de Manuel Bandeira**. Seleção e prefácio de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Portugália Editora, 1968, p. 229-31.
- BARATA, J. O. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARGALLÓ, J. (org.) **Identidad y Alteridad**: aproximación al tema del doble. Sevilla: Alfar, 1994.
- BENTLEY, E. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BERRETTINI, C. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- Boletim Cultural** – Homenagem a Branquinho da Fonseca. Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, n. 1 jan. 1984.

BORIE, M.; ROUGEMONT, M. de; SCHERER, J. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. Título original: Esthétique Théâtrale.

BORNHEIM, G. A. Compreensão do teatro de vanguarda. In: _____. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 37-46.

_____. Os caminhos do teatro contemporâneo. In: _____. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L & PM, 1983, p. 91-119.

_____. Questões do teatro contemporâneo. In: _____. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 9-36.

_____. Teatro e literatura. In: _____. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L & PM, 1983, p. 73-90.

BRADBURY, M.; McFARLANE, J. (Org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Título original: Modernism: 1890-1930, 1976.

BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. **Bandeira preta**. Lisboa: Edições Rolim, 1986.

_____. **Caminhos magnéticos**. Lisboa: Guimarães editores, 1959.

_____. **Mar coalhado**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

_____. **Mar santo**. Lisboa: Portugália, s.d.

_____. **Obras completas** – volumes I e II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

_____. **O Barão**. São Paulo: Verbo, 1973.

_____. **Poemas**. Coimbra: Lúmen, 1926.

_____. **Rio turvo**. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

_____. **Teatro**. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Portugália, 1974.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CARDOSO, R. C. O teatro de Maiakóvski. In: **Revista da USP**, São Paulo, n.19, p.174-87, set./nov. 1993.

CARLOS, L. A. “Presença” e a poética modernista. **Leituras**: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa. Lisboa, n. 12-13, p. 63-74, abr. 2003/abr.2004.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. Título original: Theories of the theatre.

CARY, L; RAMOS, J. J. M. (Orgs.) **Teatro e vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

CASAI MONTEIRO, A. **O que foi e o que não foi o movimento da Presença**. Pref., org., e notas de Fernando J. B. Martinho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

COELHO, N. N. “O Barão e a dimensão mítica da realidade portuguesa”. In: BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. da. **O Barão**. São Paulo: Verbo, 1973, p. 105-82.

CORTEZ, A. Gladiadores. In: _____. **Teatro completo**. Introdução, pesquisa e fixação dos textos por Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, p. 441-88.

CRUZ, D. I. **Introdução ao teatro português do século XX**. Lisboa: Guimarães editores, 1983.

DAWSON, S. W. **O drama e o dramático**. Tradução de Maria Salomé Machado. Lisboa: Lysia, 1975.

D’ONOFRIO, S. Teoria do drama. In: _____. **Teoria do texto 2**. São Paulo: Ática, 2005, p. 123-71.

DUARTE, A. da S. “O novo e o velho em As Rãs”. In: _____. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP: FAPESP, 2000, p. 203-17.

ESOPO. “As rãs que pediam um rei”. In: DEZOTTI, M. C. C. (org.). **A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 67.

ESSLIN, M. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Título original: An anatomy of drama, 1976.

FACHIN, L. Questões de ilusão teatral. **Aletria**: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, n. 7, p. 267-78, 2000.

FADDA, S. **O teatro do absurdo em Portugal**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

FAGUNDES, F. C. A “visión espermética” na elaboração estética de O Barão. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 68, p. 26-34, jul. 1982.

FERNANDEZ BRAVO, N. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-88.

FERREIRA, A. M. **Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

_____. (org.). **Sobre Branquinho da Fonseca**. Algarve: Universidade de Algarve, 2007.

_____. (coord). **Centenário de Branquinho da Fonseca: Presença e outros percursos**. Aveiro: Univesidade de Aveiro, 2005.

FREUD, S. **Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise**. Trad. Manuel Barreto. Seleção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e de Susana Trovão Pereira Bastos. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.

_____. O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21, p. 235-73.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21, p. 73-148.

FRONTIN, J. L. G. **Movimentos literários de vanguarda**. Trad. Álvaro Salema e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

GARCIA, S. **As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

GASSNER, J. **Mestres do teatro II**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos, 48).

GIRARD, G.; OUELLET, R. **O universo do teatro**. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GRESILLON, A. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 269-85, 1995.

GOETHE, J. W. **Poemas**. Trad. Eugênio de Castro. Coimbra: Faculdade de Letras/ Instituto Alemão, 1932.

GOMES, A. C. O psicológico e o social na ficção da “Presença”. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 70, p. 23-30, nov. 1982.

GUIMARÃES, F. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello e irmão editores, 1992.

GUINSBURG, J. et al. (Org.). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates).

HOURCADE, P. Homenagem a Branquinho da Fonseca. **Colóquio/Leras**. Lisboa, n. 23, p. 47-51, jan. 1975.

_____. O ensaio e a crítica na presença. **Colóquio/Leras**. Lisboa, n. 38, p. 20-8, jul. 1977.

HUGO, V. **Do grotesco a do sublime: Tradução do Prefácio de Cromwell**. Tradução de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JOURDE, P; TORTONESE, P. **Visages du double**: un theme littéraire. Paris: Nathan, 1996. (Fac. Littérature).

JUNG, C. **O eu e o inconsciente**. 2. ed. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1979.

JUNQUEIRA, R. S. Máscaras, transmutações e outras formas do duplo no moderno teatro de Branquinho da Fonseca. In: OLIVEIRA, P. M. (org.). **Figurações do oitocentos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 95-111.

KALINA, E.; KOVADLOFF, S. **O dualismo**. Trad. Oswaldo Amaral. Rio de Janeiro, 1989.

LEHMANN, H-T. **Teatro pós dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LELLI, E. A. Influências do Sebastianismo na cultura portuguesa. **Revista UniABC**. São Paulo, n. 1, v. 1, p. 191-202, 2010.

LEITE, D. M. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1965.

LISBOA, E. **José Régio: uma literatura viva**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1992.

_____. **O segundo modernismo em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1984.

LOURENÇO, E. “Presença” ou a Contra-Revolução do Modernismo Português. **Revista do Livro**. Rio de Janeiro, n. 23-24, p. 67-81, jul-dez. 1961.

MACHADO, A. M. A poesia da presença ou a retórica do eu. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 38, p. 5-12, jul. 1977.

MAGALDI, S. **O texto no teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 487p. (Estudos, 111).

MARTINES, E. **Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Scagra Luzzatto, 2000, p.111-23.

MELO E CASTRO, E. M. de. **As vanguardas na poesia portuguesa do século vinte**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1987.

MENDONÇA, F. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1973.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **Presença da literatura portuguesa: Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

MONGELLI, L. M. M. Mito da caverna em Branquinho da Fonseca. **Fragmentos**, vol. 4, n. 2, 1994, p. 41-50.

MONTEIRO, L. S. **O Barão**. Lisboa: Edições Ática, 1974.

MOSTAÇO, E. Considerações sobre o conceito de teatralidade. Disponível em <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicass/Edelcio.pdf>. Acesso em: 03 out. 2011.

MOURÃO-FERREIRA, D. Para uma leitura de “O Barão”. In: BRANQUINHO DA FONSECA. **Obras completas** – volume II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 43-58.

NAFFAH NETO, A. **O inconsciente**: um estudo crítico. São Paulo: Ática, 1985.

NASCIMENTO ROSA, A. Recensão crítica a Teatro completo com peças e excertos inéditos, de Alfredo Cortez. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 140/141, p. 313-4, abr. 1996.

OLIVEIRA, F. M. **O destino da mimese e a voz do palco**: o teatro português moderno – Pessoa, Almada, Cortez. Braga: Ângelus Novus, 1997.

ORTEGA y GASSET, J. **A idéia do teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991. Título original: *Idea del teatro*, 1966.

OSÓRIO MATEUS, J. A. Todo e qualquer teatro – Branquinho da Fonseca. **Colóquio/Letras**, n. 32, p. 61-6, jul. 1976.

PALLOTINI, R. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001. Título original: *Dictionnaire du Théâtre*, 1996.

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: _____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15-36.

_____. A outra margem. In: _____. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.141-65.

PESSOA, F. O marinheiro. In: _____. **Poemas dramáticos**. 1º. Volume. Lisboa: Ática, 1979, p. 31-63.

PICCHIO, L. S. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969. Título original: Storia del teatro portoghese.

PORTELLA, Ed. (org.). Vanguarda e modernidade. **Tempo brasileiro**, no. 26-27, jan-mar. 1971.

RANK, O. **Don Juan et le double**. Traduit de l'allemand par le Dr. S. Lautmann. Paris: Payot, 1989. (Petite Bibliothèque Payot, 23).

_____. **O duplo**. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Brasílica, 1939.

REBELLO, L. F. **100 anos de teatro português (1880-1980)**. Porto: Brasília editora, 1984.

_____. A omnipresença do teatro na obra de Almada Negreiros. In: _____. **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 131-46.

_____. **Jogo dos homens**: ensaios, crónicas e críticas de teatro. Lisboa: Ática, 1971.

_____. **O teatro naturalista e neo-romântico (1970-1910)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

_____. O teatro português da ditadura à liberdade. **Boletim** do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, no. 17/18, p. 75-84, jan. dez. 2000.

_____. **O teatro simbolista e modernista**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____. Teatro, tempo e história. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 151/152, p. 143-50, jan.-jun. 1999.

REDONDO, JR. **Panorama do teatro moderno**. Lisboa: Arcádia, 1961.

RÉGIO, J. **Jacob e o Anjo**: mistério em três actos um prólogo e um epílogo. Porto: Brasília Editora, 1978.

_____. Mário ou Eu-Próprio – O Outro. In: _____. **Três peças em um acto**. 2 ed. Lisboa: Portugália, 1969, p. 121-155.

_____. Vistas sobre o teatro. In: _____. **Três ensaios sobre arte**. Lisboa: Portugália, 1967, p. 104-70.

REYNAUD, M. J. Raul Brandão e o expressionismo literário. **Línguas e Literaturas**. Porto, n. 16, p. 111-23, 1999.

RIPELLINO, A. M. **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1971. Título original: Majakovsky e il teatro russo d'avanguardia.

ROCHA, C. A novelística de Branquinho da Fonseca: uma questão de iluminação. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 159/160, p. 175-92, jan.-jun. 2002.

RODRIGUES, G. A. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

RODRIGUES FILHO, J. M. **O Barão, de Branquinho da Fonseca: de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

ROSENFELD, A. A essência do teatro. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 21-6.

_____. Aspectos do teatro moderno. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 107-12.

_____. A teoria dos gêneros. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 13-36.

_____. O fenômeno teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.19-41.

_____. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, J-J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Título original: Théâtre et mise en scène: 1880 – 1980, 1980.

RYNGAERT, J-P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Título original: Introduction à l'analyse du théâtre, 1991.

SÁ-CARNEIRO, M. Teatro. In: _____. **Obra completa**: volume único. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 631-95.

SANTILLI, M. A. Branquinho da Fonseca: a estética das cesuras. In: _____. **Entre linhas: desvendando textos portugueses**. São Paulo: Ática, 1984, p. 40-3.

SANTOS, G. dos. **O espetáculo desvirtuado**: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968). Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

SAVIOTTI, G. **Estética do teatro antigo e moderno**. Lisboa: Portugália, s/d.

_____. O triunfo da burguesia e o nascimento do drama moderno. In: _____. **Filosofia do teatro**: tendências estéticas e gosto representativo das origens à formação do drama moderno. Lisboa: Editorial Inquérito, 1945, p. 75-81.

SENA, J. de. 5º. Espetáculo “Essencialista” Teatro-Estúdio do Salitre”. In: _____. **Do teatro em Portugal**. Lisboa: edições 70, 1989.

SIMÕES, J. G. **História do movimento da “Presença”**. Porto: Brasília, 1977.

SOARES, A. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.

SUBIRATS, E. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Trad. Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz Cannabrava. São Paulo: Nobel, 1987.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. Título original: Theorie des modernen Dramas 1880-1950.

TROUBETZKOY, W. **L'ombre et la différence: le double en Europe**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. (Littératures Européennes).

UBERSFELD, A. Texto-representação. In: _____. **Para ler o teatro**. Trad José Simões Almeida Júnior. São Paulo. Perspectiva, 2005, p. 1-27. Título original: Lire lê théâtre I.

_____. O discurso teatral. In: _____. **Para ler o teatro**. Trad José Simões Almeida Júnior. São Paulo. Perspectiva, 2005, p. 157-88. Título original: Lire lê théâtre I

VASSALO, L. M. P. (coord.). Teatro sempre. **Tempo brasileiro**, no. 72, jan-mar. 1983.

VIEIRA-PIMENTEL, F. J. Cartas inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 79, p. 38-46, mai. 1984.

_____. Da “pré-presença” à presença: o nascimento de uma geração. **Leituras**: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa. Lisboa, n. 12-13, p. 17-45, abr. 2003/abr.2004.

ZIVKOVIC, M. The double as the “unseen” of culture: toward a definition of Doppelgänger. **Facta Universitatis: Linguistics and Literature**. Nis, Iugoslávia, vol 2, n. 7, p. 121-8, nov. 2000.

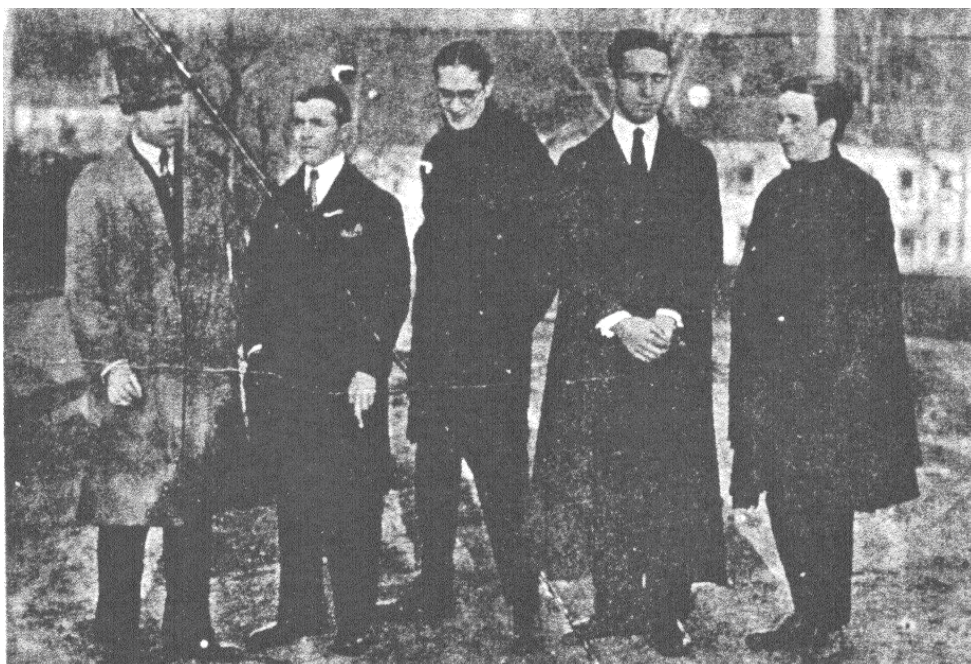
ANEXO



Auto-retrato (1932)
(Colóquio-Letras, n. 63, 1981, p. 46)



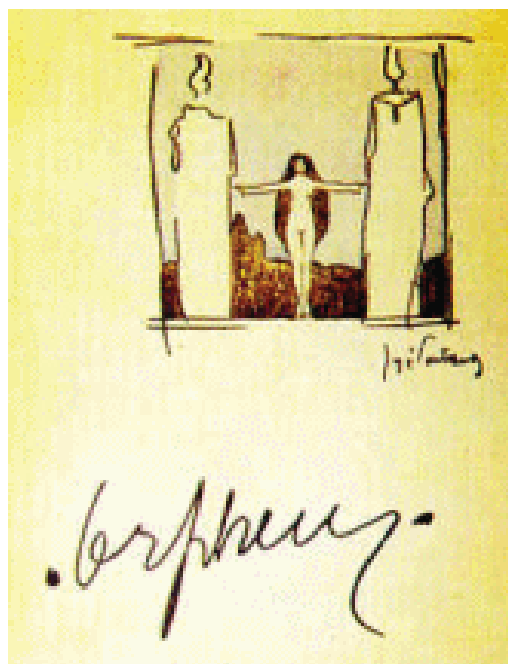
Branquinho da Fonseca aos dezesseis anos com o pai, Tomaz da Fonseca, a mãe e irmão na casa da rua Bernardo de Albuquerque, Coimbra.
(Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, n. 1, 1984, p. 5).



Da esquerda para a direita: Fausto José, José Régio, Edmundo de Bittencourt, Branquinho da Fonseca e Artur Hespahan - companheiros da “presença”, em Coimbra.
(Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, n. 1, 1984, p. 6).

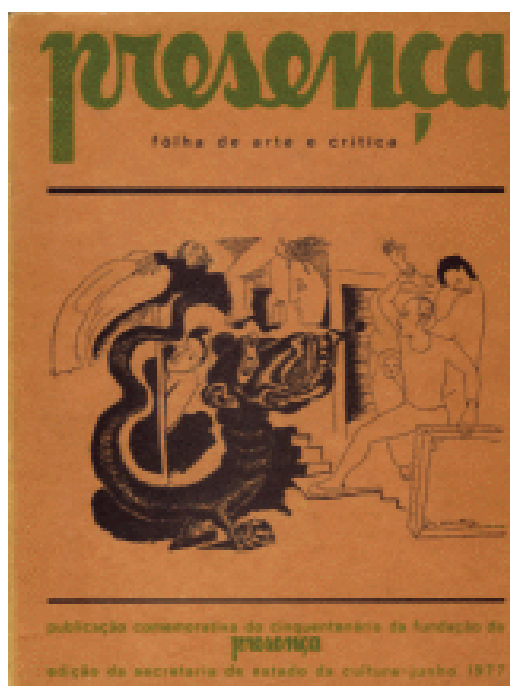


Serviço de Bibliotecas Itinerantes criado por Branquinho da Fonseca em 1958.
(Boletim Informativo da Fundação Calouste Gulbenkian, n. 3, 1961, p. 101).



Capa do número 1 da Revista “Orpheu” (1915).

(Disponível em: http://bibliomanias.no.sapo.pt/revistas_literarias.htm)



Capa do número 1 da revista “presença” (1927). Logotipo criado por Branquinho da Fonseca.

(Disponível em: http://bibliomanias.no.sapo.pt/revistas_literarias.htm)



“Literatura Viva” (1927). Artigo de José Régio que abre a revista “presença”.
 (Disponível em: <http://contrakapa.blogspot.com/2008/05/revista-presena.html>)



Poema “Tabacaria”, de Fernando Pessoa, publicado em 1933 na Revista “presença”.
 (Disponível em: http://poemasparaofuturo.blogspot.com/2010_03_01_archive.html)



Capa do número 1 da revista “Sinal” (1930). Fundada por Branquinho da Fonseca e Miguel Torga.

(Disponível em

<http://www.bib-arganil.org/ligacoes%20da%20home/Torga/TorgaPrata.htm>)



Retrato de Miguel Torga – por Branquinho da Fonseca (1934).
(Colóquio-Letras, n. 34, 1976, p. 64).

p r e s e n ç a

A POSIÇÃO DE GUERRA

drama em um acto por
BRANQUINHO DA FONSECA

figurantes | o dono da casa (trinta anos)
o seu melhor amigo (vinte e cinco anos)
um anjo

actualidade numa capital da europa

(Sala de fumo. Decoração moderna. À esquerda uma grande vidraça; ao fundo um fogão na parede; à direita uma porta. Mesas, mapas, livros, revistas. O Dono da Casa e o seu Amigo estão a conversar desde há muito tempo. O primeiro veste um traje de andar por casa; o segundo um fato escuro de passeio. O Doço da Casa passa, fumando, para cá e para lá...)

O AMIGO *continuando, com um sorriso de ironia* —... Supõe: dois íntimos amigos. E certo dia um descobre que o outro é um miserável vulgar (*seguiu-o com os olhos. Pequena pausa*). Mas a-pesar-de tudo continua a tratá-lo como até aí: a aparentar-lhe uma enorme amizade, uma confiança sem limites, enfim, uma harmonia... verdadeiramente... admirável. Eis a posição de guerra. Está à espera.

O DONO DA CASA — Esperar muito no mesmo sítio é insuportável... E então quando chove!...

O AMIGO — Mas o tempo muda. Quando digo esperar, digo girar quasi só em volta dum centro de gravidade... De resto há ocasiões em que não se sabe qual é o melhor caminho. Ou sabe-se mas éle está atravancado... Atrás das árvores estão ladrões a espreitar. E' preciso não lhes dar a perceber que já os vimos, mas convence-los de que estamos alerta. Porque se eles saltam temos de romper logo, e ou um ou outro... (*Pequeno silêncio*). De modo que toma uma posição de guerra e espera... Passam as nuvens, anoitece, até que volta o sol... Se não volta e éle perde a resistência, rompe a batalha, tiros, barulho... Essas cenas desagradáveis...

O DONO DA CASA — As ridículas cenas da vida...

O AMIGO — Sim... E aqui tens: perdeu a posição de guerra... A posição de guerra é para evitar a guerra... Quem a perde vai à guerra. E se é vencido, fica i-re-me-di-á-vel-men-te vencido...

O DONO DA CASA — Vencido no primeiro combate; mas, meu querido amigo, uma guerra não se perde a primeira escaramuça...

O AMIGO — Há guerras que se perdem antes das escaramuças...

O DONO DA CASA — Pois há. Guerras na lua...

O AMIGO — E rasteiras...

O DONO DA CASA — Sim: que a lua também é na terra, ou antes a terra é na lua. E um morto ao cair pode quebrar um jarrão da China...

O AMIGO — Até pode quebrar a China...

O DONO DA CASA — Mas *continuando*... Estavas na posição de guerra...

O AMIGO *emendando* — Falava da posição de guerra...

O DONO DA CASA, *sorrindo* — Sim! Queria dizer isso... Mas então a posição de guerra vai dar num elogio da hipocrisia...

O AMIGO — Talvez. Mas uma hipocrisia sincera. Uma máscara que tem escrito à frente: máscara.

O DONO DA CASA — Ah! (*Pequeno silêncio*). Vou compreendendo... (*Pausa*). E' uma teoria... carnavalesca...

O AMIGO — De que és mestre...

O DONO DA CASA *fumando e continuando a passear* — Bravo! Pois a vida serve-me assim. A mentira é uma abundante fonte da vida...

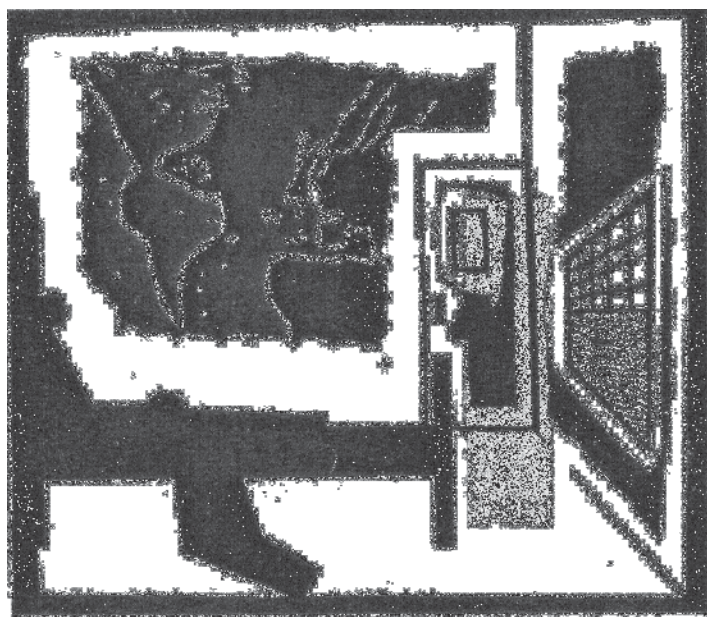
O AMIGO — Mas d'água que se evapora muito e não mata a sede.

9

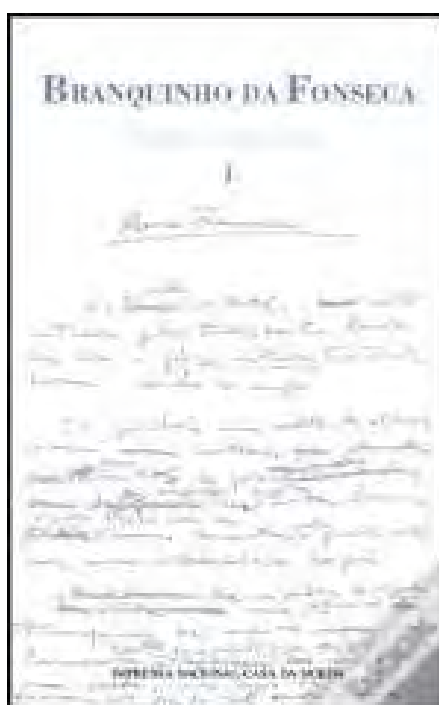
Primeira página da peça “A posição de guerra”, publicada no número 16 da revista “presença”, em novembro de 1928.
(JUNQUEIRA, 2008, p. 105)



Desenho de José Régio para o Anjo de “A posição de guerra”.
(Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, n. 1, 1984, p. 37).

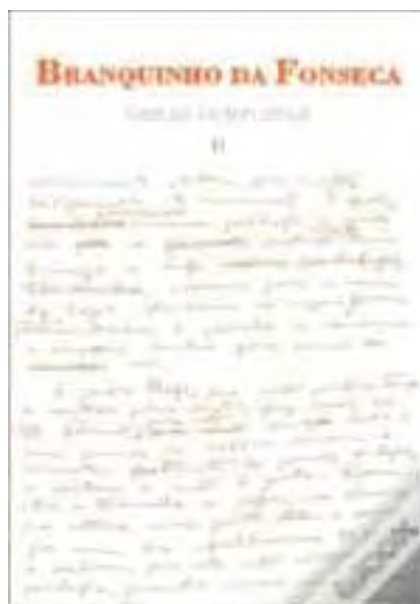


Desenho de Branquinho da Fonseca para a peça “Curva do céu”.
(Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, n. 1, 1984, p. 38).



Capa do volume I das Obras Completas de Branquinho da Fonseca editada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

(Disponível em: <http://www.wook.pt>)



Capa do volume II das Obras Completas de Branquinho da Fonseca editada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

(Disponível em: <http://www.wook.pt>)