

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

A representação da Mulher no teatro de Luiz Francisco Rebello

Ana Filipa Neves Abelha Coelho Ferreira

M

2017



A representação da Mulher no teatro de Luiz Francisco Rebello

Ana Filipa Neves Abelha Coelho Ferreira

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro, orientada pelo Professor
Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras

Membros do Júri

Professor Doutor Rui Manuel Gomes Carvalho Homem
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Isabel Maria Ventura Morujão de Beires
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 15 valores

Dedico esta dissertação às vozes fervorosas do teatro.

Como a de João Mota: “Viva o Teatro”

Índice

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract	5
I – Introdução	6
1. O papel da mulher e a sua condição durante o fascismo	6
2. Luiz Francisco Rebello	12
2.1. Biografia	12
2.2. O Estado Novo e a censura	15
2.3. O teatro entre a reação e a revolução	20
II – A morte das mulheres que desejam o amor num mundo egoísta, em três peças de Luiz Francisco Rebello	23
3. <i>O Dia Seguinte</i> (1948-49)	24
3.1. A censura e a conquista dos palcos	24
3.2. Escassas palavras para <i>O Dia Seguinte</i>	25
3.3. O suicídio coletivo	26
4. <i>Alguém Terá de Morrer</i> (1954)	38
4.1. Breve explicação da peça antes de alguém morrer	40
4.2. O egoísmo	41
5. <i>É Urgente o Amor</i> (1956-57)	55
5.1. O sucesso sobre a censura e o confronto com o público	55
5.2. <i>É Urgente o Amor</i> explicado com urgência	58
5.3. A valorização do amor	59
III – Conclusão	68
6. O Amor, a Morte e o Egoísmo	68
Bibliografia	77
1.1. Ativa	77
1.2. Passiva	77
2. Geral	78
Bibliografia de Anexos	80
Anexos	81
A. Luiz Francisco Rebello	81
B. Dados e representações das peças	84
B.1. <i>O Dia Seguinte</i>	84
B.2. <i>É Urgente o Amor</i>	89
B.3. <i>Urgentemente</i>	91
C. Dossier sobre o 25 de Abril e os direitos das mulheres	92
D. Contribuições	93
D.1. Um texto escrito por Fernando Mora Ramos	93
D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna	96
E. Decreto-Lei n.º 698/75, de 15 de dezembro	102

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor doutor Pedro Eiras, pela disponibilidade e pelas suas preciosas instruções.

Ao professor doutor Gonçalo Vilas Boas, por me ter aceite no Mestrado em Estudos de Teatro.

Aos professores que tive a oportunidade de conhecer e em cujos seminários pude aprender.

Aos meus padrinhos pela oportunidade que me deram, para terminar este mestrado.

À minha mãe e irmã pelo apoio.

Ao meu pai pelo apoio e pelas palavras de determinação.

À Rita Ferraz, pela paciência, pelo apoio incondicional, por me ajudar a concretizar esta etapa e pelo seu carinho. Por me fazer acreditar que seria possível terminar esta dissertação.

À Luísa Corte Real, pelo apoio e carinho ao longo destes dois anos, por ter acreditado e pela força que me deu.

À Tânia Teixeira pela força que me deu ao longo do mestrado e pela paciência.

À Joana Teixeira pelo apoio incondicional ao longo destes três anos de mestrado, pelo carinho e por acreditar.

Aos meus amigos pelo apoio e carinho: Tânia Cardoso, Íris Coimbra, Eduardo Oliveira e Sousa, Carmo Vieira, Ana Rita Pinto e Rafaela Santos.

À Dra. Manuela Seoane, pela força, apoio e carinho, por me acompanhar nesta fase da minha vida.

Ao professor e encenador Fernando Mora Ramos, por aceder ao meu pedido e ter partilhado um texto da sua autoria, onde expõe a sua opinião sobre como a ditadura afetou o teatro.

Ao professor e encenador João Mota, por me receber no Teatro da Comuna e ceder-me uma entrevista esclarecedora sobre o teatro no pré 25 de Abril e o estado da sociedade portuguesa.

Ao encenador Nuno Carinhas pela disponibilidade em me receber e aceitar ter uma conversa informal, que me orientou no tema que apresento na minha dissertação.

Resumo

O tema desta dissertação é a representação da mulher no teatro de Luiz Francisco Rebello, especificamente em três peças: *O Dia Seguinte*, *Alguém Terá de Morrer* e *É Urgente o Amor*. É apresentada a condição da mulher na sociedade portuguesa, um breve contexto social e político entre os anos quarenta e sessenta, sob o governo de Salazar e o modo como o teatro sofreu com a opressão da censura. A análise das peças irá focar-se especialmente nas personagens femininas, no teatro de Luiz Francisco Rebello.

Palavras-chave

Condição da mulher – teatro português – Luiz Francisco Rebello – Censura – Amor – Morte

Abstract

The main focus of this dissertation is the way the woman are portrayed on Luiz Francisco Rebello's theatre, specifically on three of his pieces: *O Dia Seguinte*, *Alguém Terá de Morrer* and *É Urgente o Amor*. The focal points of this dissertations are the condition of women in Portuguese society, a brief social and political context between the forties and sixties under the government of Salazar and the way the theater has suffered from the oppression of censorship. The pieces analysis are focused especially on the female characters, on Luiz Francisco Rebello theater.

Keywords

Woman's condition – Portuguese Theater – Luiz Francisco Rebello – Censorship – Love – Death

I – Introdução

1. O papel da mulher e a sua condição durante o fascismo

Nesta dissertação, estudar-se-á a representação da mulher na obra de Luiz Francisco Rebello escrito durante a ditadura salazarista. Será feita uma apresentação de todas as personagens femininas das seguintes peças: *O Dia Seguinte*, *Alguém Terá de Morrer* e *É Urgente o Amor*, criando um reflexo da realidade da época.

A mulher, durante do Estado Novo, viu a sua condição, em comparação com a do homem, mais debilitada e menos valorizada na sociedade. Quando a constituição de 1933 foi apresentada aos cidadãos de forma a informá-los que não será o estrato social a definir as pessoas, mas uma comunidade unida, onde todos eram considerados válidos, podia-se ler também que o papel da mulher tinha condições específicas. A mulher tinha que obedecer a um padrão definido que ditava uma dedicação extremosa ao seu marido e lar (Cova 1997).

Com o regime de Salazar, a ideia sobre o homem e sobre a mulher era deturpada. A mulher era considerada mais fraca que o homem que era o chefe de família e este era, como o regime proclamava, capaz de desenvolver capacidades empresariais e válido para a sociedade, por o considerar mais inteligente. O Estado considerava que a mulher e o homem, como um casal, tinham pesos diferentes na família, a mulher era o símbolo de sentimentalismo e o homem era o símbolo da razão (Cova 1997).

O Estado, de forma a contrariar a indignação feminina, inicia um processo de valorização da condição da mulher, mostrando que será graças ao seu sucesso como mulher-mãe que melhores cidadãos se criavam na sociedade portuguesa. Este papel não era superior ao do homem-pai, sendo este o responsável pela família e pela sua subsistência.

Em 1932, em todos os manuais de leitura, estava incluída a seguinte frase: “Na família, o chefe é o pai; na escola, o chefe é o mestre, o chefe é o padre; na Nação, o chefe é o governo.” (Consultar excerto Dossier sobre o 25 de Abril e os direitos das mulheres Anexo E)

O regime valorizava a união matrimonial, ao abrigo da Igreja, promovendo a ideia de bem-estar e estabilidade social, tal como a criação de novas gerações. Durante o Estado Novo, havia a promoção de uma ideia em que os papéis assumidos pelo homem e pela mulher deveriam ser respeitados. Sendo assim, o homem estaria apto a trabalhar fora de casa e a mulher seria a *dona de casa*. A mulher era inteiramente dependente do homem, as suas preocupações centrais eram as questões relacionadas com a casa, bem como os filhos: educação e acompanhamento diário. Esta situação fazia com que fosse impossível criar uma relação de respeito, de companheirismo e de amor. A mulher, como ser humano único e capaz, era aniquilada por estes ideais (Cova 1997; Reis 1990).

A mulher solteira, era escolhida pelo homem, para se tornar a sua futura esposa. O processo de conquista terminava quando a mulher *cedia*, sendo o matrimónio o passo seguinte. Aqui começava uma nova fase na vida de uma mulher, que enquanto estava à guarda dos pais, era considerada uma mulher intocável. Ao contrair o matrimónio, a sua entrega pressupõe a possibilidade de amar e ser amada, no entanto a mulher tornava-se submissa e com total dependência do marido (Reis 1990). Como se pode ler num artigo intitulado “Menina e Moça”, não assinado, da revista *Mocidade Portuguesa Feminina*:

A mulher ideal deverá ser boa dona de casa, mas sem maçar os outros com os acontecimentos caseiros, compreensiva dos gostos e das necessidades alheias, afectuosa para a família, pontual, discreta com os amigos, económica, sincera e leal, com bom génio, dócil, confiante, pouco tagarela e sem usar bâton. (*apud* Reis 1990: 380)

A sexualidade e o fervor de uma paixão eram considerados uma ameaça, para uma estabilidade social com características religiosas e, por essa razão, renegados. A mulher deveria aguardar a procura do homem, apenas ele podia ter iniciativa, e o momento do coito era dominado e explorado por ele. Não era esperado que a mulher manifestasse prazer ou vontade, apenas teria de estar disponível sempre que o homem a procurasse – era na burguesia que se evidenciavam estas situações (Reis 1990).

De uma forma muito lenta, entre os anos trinta e sessenta, os números que refletiam o trabalho das mulheres fora de casa iam subindo. Os lugares que estas ocupavam estavam relacionados com atividades primárias e operárias, sem grande valor

ou peso social. Os salários e as posições profissionais sempre foram distintos entre géneros, os homens ocupavam cargos superiores e eram mais bem pagos que as mulheres. Grande parte das mulheres, que trabalhavam fora de casa, eram divorciadas, viúvas ou solteiras (Cova 1997).

Pode-se ler no documento escrito por Irene Pimentel, *Caminhos da Memória – A situação das mulheres no século XX*, informações, transmitidas por Maria Lamas, sobre uma estatística de mulheres trabalhadoras em 1950. Mais de vinte por cento da população trabalhadora era mulher, principalmente nos setores fabris relacionados com o têxtil lar, roupa e tabaco: “No povo não há, praticamente, mulheres domésticas. Todas trabalham, mais ou menos fora do lar. Quando não são operárias, são trabalhadoras rurais, vendedeiras, criadas de servir ou «mulheres-a-dias». (...) Seria quase impossível mencionar todas as suas ocupações que vão do cortar mato aos mais delicados bordados, sem contar com as grandes indústrias em que ela ocupa um lugar predominante” (*apud* Pimentel 1997: 2). As mulheres conseguiram emancipar-se durante a Guerra Colonial, devido ao elevado número de homens destacados, pois suportaram grande parte da atividade profissional em Portugal. Maria Lamas, jornalista de profissão, conhecida pela sua persistência em lutar pelos direitos de igualdade entre géneros, acreditava numa política democrata humana, onde todos pudessem viver em harmonia e respeito (Cova 1997).

As mulheres eram impedidas, por ordem do Estado, de trabalharem nas áreas da política e da justiça. No ensino, as professoras teriam que pedir autorização ao Ministério da Educação para contraírem matrimónio. Mesmo depois de contrair matrimónio, caso uma mulher pretendesse trabalhar, teria que pedir autorização ao marido; situação que é extinta em 1962, com a reformulação do Código Civil (Cova 1997).

O Estado Novo criou o grupo Obra das Mães para a Educação Nacional – OMEN – à imagem do grupo italiano Opera Nazionale per la protezione della maternità e dell’infanzia – OMNI – a 15 de agosto de 1936 (decreto-lei n.º 26 893), de forma a valorizar o ambiente rural promovendo a imagem de uma mulher camponesa religiosa, doméstica e feliz. A intenção era educar as jovens para serem mães, à imagem das ideias sociais de Salazar, de forma a “estimular a acção educativa da família e assegurar a cooperação entre esta e a escola, nos termos da Constituição” tal como “orientar as mães portuguesas para bem criarem os filhos” (Cova, 1997: 82), formando-as também na área da higiene, da saúde em crianças e do brio pelo meio rural. Considerando um

ambiente oportuno para a formação educativa, também o Estado criou o grupo da Mocidade Portuguesa, ajudando assim a promover a “educação nacionalista da juventude” (*ibidem*). O grupo Obra das Mães para a Educação Nacional, era gerido por mulheres da classe alta; a sua função primordial seria a de proclamar as ideologias de Salazar, no ambiente rural (Cova 1997).

As famílias eram sujeitas a formações. As numerosas, com pelo menos cinco filhos, recebiam prémios em dinheiro, sendo que os pais deviam ser casados pela Igreja: os prémios eram geridos pelo clero da zona de residência da família. Este grupo consegue estar no ativo cerca de quarenta anos, acabando por ser extinto em 1975, depois do Decreto-Lei n.º 698/75, de 15 de dezembro sair: “Usando da faculdade conferida pelo artigo 3.º, n.º 1, alínea 3), da Lei Constitucional n.º 6/75, de 26 de Março, o Governo decreta e eu promulgo, para valer como lei, seguinte: Artigo 1.º É extinta a Obra das Mães pela Educação Nacional, cujos estatutos foram aprovados pelo Decreto n.º 26 893, de 15 de Agosto de 1936. Art. 2.º - 1. Todos os bens e valores desta associação são transmitidos para o Estado, ficando afectos aos Ministérios da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais.” (Consultar informação completa Anexo E. Decreto-Lei n.º 698/75, de 15 de dezembro). Todas as funções e responsabilidades, assumidas pelo grupo Obra das Mães pela Educação Nacional, ficaram ao cargo dos Ministérios da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais (Cova 1997).

A Mocidade Portuguesa Feminina foi um grupo criado após a Obra das Mães, com o objetivo central de criar um grupo homogéneo de mulheres cristãs. Este grupo foi pensado com o objetivo de promover a valorização individual, o desenvolvimento de um espírito crítico controlado, o interesse pelo exercício físico, tal como a dedicação à tríade criada pelo regime: Deus, Pátria e Família; o teatro era uma das áreas desenvolvidas. As peças eram levadas à cena, após ensaios e aulas de dicção. O interesse desta iniciativa era de desenvolver capacidades artísticas das jovens mulheres, num ambiente controlado a favor do regime. De forma a combater a relutância das mulheres afetadas pelas condições impostas pelo regime, a par das obrigações de cariz doméstico, promoviam o culto do corpo através de atividades físicas. Tendo em conta que a natação era a atividade física mais frequente da Mocidade Portuguesa Feminina, esta iniciativa ajudou a aceitação do uso de *maillot* de banho. Era esperado que a mulher tivesse cuidado nas peças de roupa que escolhia, fazendo por ser o mais discreta

possível, não expondo demasiado o seu corpo (Cova 1997). Conforme diz William Orr no livro *Portugal Contemporâneo V*:

Hoje, as raparigas exibem-se impropriamente vestidas e acham-se trilhando o caminho errado da excitação. Por amor do Senhor, não deixeis que o vestuário ou a falta dele pavimente os pensamentos de outras pessoas como impureza. A modéstia no vestir torna o amor duradouro. (*apud* Reis 1990: 380)

Esta ideia chocava com o uso de roupas reduzidas ou de calças – que era um símbolo de emancipação e de libertação da opressão (Reis 1990).

As áreas de formação mais aprofundadas pela Mocidade Portuguesa Feminina, contemplavam a gestão doméstica, a higiene e noções básicas de saúde, bem como o papel da mãe numa família estável e harmoniosa – as jovens visadas por estas formações eram pertencentes à classe baixa, por não terem acesso a estudos e por essa razão serem mais limitadas (Cova 1997).

Nos anos sessenta a formação estende-se para lá do ensino no liceu e as jovens tinham acesso a uma formação complementar gerida pela Igreja. São conhecidos casos de mulheres destacadas na Faculdade pelo seu sucesso; exemplo disso foi Maria de Lurdes Pintassilgo que foi a primeira mulher conhecida a ocupar um papel político (Primeiro Ministro), em 1979 (Cova 1997).

Cecília Supico Pinto criou, em 1961, o Movimento Nacional Feminino. Este grupo tinha como objetivo, apoiar aos homens que estavam na Guerra Colonial e contava com o apoio do Ministério do Interior e de empresários com ligações diretas às colónias. O Movimento Nacional Feminino criava vários eventos solidários, de forma a obter fundos para dar apoio moral na linha da frente de combate. Consideravam-se madrinhas de guerra, visitavam com frequência os militares em várias alturas do ano, sendo o Natal uma data contemplada. Com a Revolução de 25 de Abril, este grupo termina as suas funções (Cova 1997).

Em modo de resposta a estes grupos criados, surge o Conselho Nacional das Mulheres. Este grupo foi criado por Adelaide Cabete, médica ginecologista, em março de 1914. As suas funções terminam em 1947 por imposição do governo de Salazar. Foi considerada a “mais importante e duradoura organização de mulheres na primeira metade do século XX” (Esteves s/d: 1). O princípio desta organização era “a libertação da mulher há-de ser obra da mesma mulher, porque é intuitivo e lógico que não hão-de ser aqueles que se encontram na posse de todos os privilégios e regalias, que se hão-de apressar e cedê-los espontaneamente” (Esteves s/d: 1). O Conselho Nacional das

Mulheres Portuguesas lutava pelos seguintes objetivos: “a alteração da situação das mulheres na família e na sociedade; a abolição da regulamentação da prostituição; a melhoria da saúde pública; a defesa da higiene das grávidas e puérperas; a protecção das mulheres e crianças desfavorecidas e vítimas de maus tratos; e num espírito internacionalista, integrar a sua luta na causa comum do progresso da humanidade.” (Esteves s/d: 1); este grupo era composto por pouco mais de duzentas mulheres (Cova 1997). Elaborou a sua própria revista, *Alma Feminina*, que era lida essencialmente pelas suas sócias. Os temas desenvolvidos nos seus artigos eram sobre as condições de acesso ao ensino para as mulheres, o direito ao voto eleitoral, tal como a luta pela igualdade e pelo reconhecimento social. Este grupo, mesmo tendo muitas dificuldades, apoiava outras manifestações similares, como por exemplo, a proposta na Assembleia Nacional de Maria Luísa Zeller, pertencente à direcção da Mocidade Portuguesa Feminina, relativamente à proibição da prostituição de menores.

2. Luiz Francisco Rebello

2.1. Biografia

Luiz Francisco Rebello foi um nome incontornável de luta pelos direitos dos artistas e do teatro, pelo poder de crítico que o teatro tem na sociedade, principalmente durante o Regime do Estado Novo.

Quando terminou a sua licenciatura o teatro em Portugal estava debilitado, dada a apertada censura do regime político fascista. De forma a reagir a esta destruição parcial de uma arte que se quer viva, Luiz Francisco Rebello aliou-se a Gino Saviotti e a um grupo heterogéneo de escritores. Desta união surge o Teatro Estúdio do Salitre, em 1946. “Gino Saviotti, Vasco Mendonça Alves e Luiz Francisco Rebello impulsionaram no Salitre o rumo experimentalista que, apoiado num Manifesto, procura romper com o naturalismo, por demais enraizado no teatro, e explorar estéticas modernistas e simbolistas. Os *Espetáculos essencialistas* (com novos textos de autores nacionais e estrangeiros) deixaram a sua marca no panorama teatral português e abriram caminho para os movimentos experimentais que se seguiram, mesmo após a extinção do grupo em 1950.” (Teatro Estúdio do Salitre, Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, I.P s/d:1).

Até 1950 foram representadas, pelo Teatro Estúdio do Salitre, trinta e uma peças. As representações eram realizadas na sala de Instituto de Cultura Italiana, com capacidade para cem pessoas e um palco improvisado. O Teatro Estúdio do Salitre determinava um programa em modo de *manifesto* “encontrar de novo – nas palavras do texto, no jogo das cenas, nos gestos dos actores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes e na atmosfera cenográfica – o ritmo, o estilo, a poesia de representação” (Rebello 2000: 140). Este programa acabou por não ser cumprido na sua totalidade, ao longo do exercício do grupo, devido “ao heterógeno repertório apresentado.” (Rebello 2000: 140). Vários autores foram apresentados, tais como Almada Negreiros, Branquinho da

Fonseca, João Pedro de Andrade, Rodrigo de Mello, Alves Redol, David Mourão-Ferreira, e também Luiz Francisco Rebello com a peça *O Mundo Começa às 5 e 47*. O teatro português, no Teatro Estúdio do Salitre, foi sujeito a uma tentativa de atualização para “além da revelação de novos autores e de um princípio de reeducação dos gostos do público, embora restrita ao setor burguês a que os seus espetáculos se destinavam.” (Rebello 2000: 140). A intenção era promover uma reação à censura instalada no país, bem como experimentar um teatro novo e inovador. Em 1952, Luiz Francisco Rebello sentiu a opressão da censura, quando esta o impediu de estrear a peça *O Dia Seguinte* no Teatro Nacional D. Maria II, pelo seu caráter revolucionário (Filho 2011).

“A peça *O Dia Seguinte* é censurada por promover uma ideia de fábrica pela luz vermelha, que o encenador Pedro Lemos colocou em palco, em 1952; essa luz vermelha, era o símbolo de uma fábrica. *O Dia Seguinte* é uma peça muito boa de Luiz Francisco Rebello, por ser uma peça com problemas atuais. A personagem Ela é condenada por fazer um aborto, este ato era condenável.” (Consultar texto completo Anexo D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna)

O mesmo aconteceu com a peça *O Fim da Última Página*, por esta abranger questões sensíveis relacionadas com a guerra fria. Terá sido com a peça *Alguém terá de Morrer*, que o autor ganhou reconhecimento público em 1956 (Filho 2011).

Luiz Francisco Rebello acreditava na importância que o teatro podia e devia ter na sociedade. O teatro era um excelente recurso para provocar a consciência social, questionar a sociedade através de personagens com sentimentos exacerbados, mas para tudo isto era necessária uma reformulação da arte dramática portuguesa (Filho 2011). De forma a quebrar com um teatro apático, começou por introduzir humor e paródia, como na peça *A Invenção do Guarda Chuva*, onde:

O autor ridicularizou os moldes da linguagem e dos padrões culturais lusitanos e europeu, assim como também ironizou o automatismo das ações e relações humanas numa sociedade autoritária e rigidamente normativa onde tudo sistematicamente predeterminado. O público não demonstrou grande entusiasmo com a peça, devido à opressão da ditadura o público terá sido formatado da tal forma que o torna ignorante e apático face a intervenções que se desviavam das ideias e sociedade instauradas. (Filho 2011: 65)

Em resposta a esta situação Luiz Francisco Rebello adaptou-se e usou uma linguagem menos rebuscada, tendo em conta o teatro naturalista que era comum em

Portugal, sem descartar os seus *elementos inovadores*, usando temas da atualidade de forma a conseguir chegar ao público. Escreveu três peças curtas num só ato, *O Mundo Começou às 5 e 47*, *O Dia Seguinte* e *O Fim da Última Página*, de forma tradicional com características naturalistas, permitindo um fácil entendimento por parte do público (Filho 2011).

2.2. O Estado Novo e a censura

O Estado Novo, de forma a controlar a informação do país, criou a Comissão de Censura que teve como função censurar tudo aquilo que fosse considerado ofensivo ou revolucionário contra o regime. Esta comissão era gerida pelo Ministro do Interior, que também controlava a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE); a Comissão de Censura estava apta a avaliar todos os casos que pudessem colocar em causa os ideais proclamados por Salazar. A resposta a cada avaliação podia ser: censurado ou cortado, suspenso, autorizado e autorizado com cortes (Reis 1991). Com esta metodologia o objetivo era evitar que a realidade do país ficasse a descoberto, porque aquilo que a censura pretendia promover era a ideia de um país em plenas funções, bastante positivo, sem criminalidade e problemas financeiros, um povo estável: “uma linha de orientação apontada por Salazar, segundo a qual: «a aparência vale a realidade»” (Azevedo 1999: 24). Esta aparência era conseguida por meio de uma triagem, adulterando ou proibindo textos, imagens e sons que colocassem em causa a sua *verdade*, fazendo com que o povo fosse manipulado de forma a aceitar as ideias político-ideológicas do regime.

De maneira a contrariar esta manipulação da informação, o teatro procurava novas formas de representação. O sucesso desta investida dependia do público e da forma como este recebia as novas experiências. O Teatro Juvénia (1924) e o Teatro Novo (1925). Foram os primeiros que conseguiram alcançar algum sucesso, combatendo de uma forma quase marginal face às condições da censura, conseguindo revelar novos nomes do drama português em ascensão:

Fortemente limitado pela censura, pelas dificuldades de constituição de novas companhias de novos espaços, o teatro não deixará de conhecer uma significativa evolução ao longo do período. Além do teatro ligeiro e do teatro de revista, afirma-se um teatro de qualidade para um público crescentemente interessado. A partir de meados da década de 60, assiste-se ao aparecimento de grupos experimentais e universitários que estarão na base do movimento do teatro independente e de um público novo. (Reis 1990: 279)

O teatro foi alvo de censura durante anos, devido ao seu eterno carácter crítico para com a sociedade. Foram destruídos textos e encenações, o que dificultava a evolução da arte dramática: “As proibições eram ridículas, fazendo com que o país vivesse na obscuridade” (Consultar texto completo Anexo D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna)

Sendo assim, uma peça sofria dois tipos de avaliação pela Comissão de Censura: o texto era avaliado pelo o Gabinete de Leitura e, posteriormente, o espetáculo pela Inspeção Geral de Teatros. De forma a que o controle fosse o mais eficaz possível, foi elaborada uma lista de autores proibidos de se apresentarem: Gil Vicente, Luiz Francisco Rebello, Luís de Sttau Monteiro, Bernardo Santareno, Shakespeare, Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre, Ionesco, Alfred Jarry (Bartosová, 2011).

Na opinião de Fernando Mora Ramos: “O teatro é a expressão mais livre (a política está muito na órbita menor dos partidos) do debate social na cidade, já que reúne em assembleia um conjunto de cidadãos que, de modo presencial, e face a outros que representam também presencialmente, debate sob forma ficcionada, pensamento a emergir das acções físicas e do sentido que essas acções produzam, o que um dado objecto dramático, performativo, possa estimular, provocar.” (Consultar texto completo Anexo D.1. Um texto escrito por Fernando Mora Ramos).

Tendo em conta estas características, a arte teatral manteve-se no ativo com dificuldades, por combater por um espaço de liberdade que lhe era concedido pela sua existência: “Sem esta liberdade só poderemos descobrir amputação, autocensura também, castração, negatividade.” (Consultar texto completo Anexo D.1. Um texto escrito por Fernando Mora Ramos).

A Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi criada em 1945, como uma valência do Ministério do Interior, mantendo contacto direto e constante com Salazar. Desta polícia faziam parte cerca de dois mil agentes, sendo muitos deles desconhecidos

e apresentando-se sempre à paisana. A Polícia de Segurança Pública e a Guarda Nacional Republicana, também colaboravam diretamente com a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Reis, 1991).

Esta organização estava apta a usar qualquer tipo de violência ou tortura, para conseguir *defender* o Estado Novo daqueles que promoviam a desordem social. Tendo uma base de dados que cobria uma grande parte da população portuguesa, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado, através do medo e da violência, conseguiu impor os ideais do regime salazarista, com o objetivo central de cortar e manipular a expressão livre. A arte e todas as suas manifestações foram alvos diretos da censura, tal como a importação de literatura estrangeira (Reis 1991). Em *Livros Proibidos no Estado Novo*, pode-se ler a opinião pública do próprio Salazar sobre a censura:

A censura é já de si odiosa. A censura irrita. Disse-o uma vez o Sr. Dr. Oliveira Salazar ao jornalista que o entrevistava, e declarou nessa ocasião que ele próprio foi em tempos vítima da censura, o que o magoou, o irritou a tal ponto que chegou a ter pensamentos revolucionários. A censura irrita, porque – disse-o S. Ex.^a – não há que o homem considere mais sagrado do que o seu pensamento, a expressão do seu pensamento. A censura – acrescentou S. Ex.^a – é uma instituição defeituosa, violenta por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento às consequências do seu mau humor. Uma digestão laboriosa, uma simples discussão familiar pode influir, por exemplo, no corte intempestivo de uma notícia ou da passagem de um artigo. Nem mais nem menos. Não se poderia dizer melhor nem podíamos ter testemunho mais autorizado. Poderia eu, em confirmação destas palavras do Sr. Dr. Oliveira Salazar, relatar aqui casos do meu conhecimento e em alguns dos quais fui directamente interessado. Temos, pois, que a censura é um mal. Mas, pelo que S.Ex.^a, em justificação do estabelecimento da censura, disse logo a seguir às palavras que acabei de citar, é um mal necessário. (*apud* Ferrão 2015: 11)

A opinião de Salazar era contraditória, tendo em conta a sua consciência da opressão que causava no povo português; demonstrava saber os malefícios que criava, mas mesmo assim manteve esta ideia por mais de quarenta anos. A lei que sustentava este flagelo era a conhecida Lei de 1971:

Proibia o «licenciamento de peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espectáculo ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes de Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, que incitem ao crime ou sejam, por qualquer forma, perniciosos à educação do povo» (Rebello 1977: 27)

Esta perseguição constante, além de afetar o processo da arte teatral, criou dificuldades na criação de novas companhias ou grupos, tal como o usufruto de espaços físicos.

Após a avaliação do texto, que seria ou não aceite pelo censor, o processo de censura passava por várias fases. Depois de avaliado o texto era carimbado como Visado pela Comissão de Censura, e cabia ao grupo de teatro e ao autor avaliarem a possibilidade de apresentação da peça, mesmo com o texto adulterado. Assumindo a apresentação da peça, a fase seguinte da avaliação passava por um ensaio assistido pelos membros da comissão com o objetivo de garantir que, mesmo após a avaliação do texto, a peça não continha nenhum aspeto que fosse considerado ofensivo ou revolucionário, face ao sistema político (Reis 1991).

Fernão Gusmão descreve inclusive, como podemos consultar na tese, *A situação do teatro português na década de 1960*, de Márcia Regina Rodrigues, que o ensaio da censura era:

controlado por mais de dez censores que, cúmulo do ridículo, seguiam o texto com lanternas de bolso a fim de verificar a conformidade do texto dito com o texto visado pela censura. (*apud* Rodrigues 2010: 26)

Era comum a indignação dos artistas, sentiam que não havia respeito pela obra criada e que tudo era usurpado a bel-prazer por um Estado estagnado no tempo, preso a ideais ofensivos e violentos. No seguimento desta ideia, Luiz Francisco Rebello, identifica três tipos de censura:

- Censura ideológica: a proibição de espetáculos era uma censura ideológica, impedia que o público tivesse acesso a informação nova e renovada, que pudesse colocar em causa o regime;
- Censura económica: os mecenas dos espetáculos faziam uma triagem das produções a concurso, escolhiam as peças que consideravam interessantes para o público burguês, garantindo, assim, o pagamento dos bilhetes;
- Censura geográfica: os espetáculos e a grande atividade teatral estavam concentrados em Lisboa (Rodrigues, 2010: 25).

Estas condicionantes faziam com que o teatro fosse “muito fechado, pouco feito de ser feito e refeito. E feito em limites sociais muito permitidos pela ditadura a contagotas, controlado. Um jogo muito deprimente.” (ver testemunho completo em Anexo D.1. Um texto escrito por Fernando Mora Ramos).

José Oliveira Barata, refere em *A Situação do Teatro Português na década de 1960*:

Os critérios no processo de Censura: Critérios? Não é necessário adiantar muitas explicações ou aduzir exemplos. Fundamentalmente, interessava [à comissão de censura] 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”. (*apud* Rodrigues 2010: 27)

Pode-se consultar, no artigo escrito por Vanessa G. Rolim, *A Censura do Estado Novo e do Mundo Actual*, que Salazar considerava censurável qualquer tipo de ação que pudesse fragilizar o regime e os seus intervenientes: “São sempre de submeter à Censura os seguintes casos: críticas à acção do Chefe de Estado, Presidente do Conselho e membros do Governo, artigos ou noticiário visando a forma de estrutura política do Estado ou Regime, críticas à política económica financeira e extrema do governo, movimentos de embarques, ataques e críticas à acção das Forças Armadas e de segurança ou das polícias” (*apud* Rolim s/d: 33).

Este controle apertado permitiu que a imagem de Portugal fosse fantasiada, na informação sobre o país não constava a fome e a miséria, a população analfabeta com défice de serviços de saúde, nem as condições miseráveis que as classes mais baixas viviam, tais como a exploração profissional e o suicídio.

2.3. O teatro entre a reação e a revolução

António Ferro foi escolhido por Salazar para dirigir o Secretariado de Propaganda Nacional, em 1932; pertenceu à geração de *Orpheu*, a primeira geração modernista em Portugal; foi conhecido como ator, escritor e jornalista. Usou o seu *curriculum*, de forma a manter-se ativamente na frente do regime. Criou o Teatro Povo, em 1936, uma iniciativa à imagem do Théâtre du Peuple de Bussang, fundado por Maurice Pottecher, que tinha como premissa o desenvolvimento da arte teatral, de forma acessível para todos, como uma escola de educação cívica. Com um conceito de teatro ambulante, o Teatro Povo, ao contrário do modelo francês, era uma forma de propaganda do regime, sem intenções de renovação da arte teatral. O Teatro Povo tinha como função educar e manipular o povo português relativamente ao regime salazarista. Este grupo levava o teatro às terras situadas no interior, circundantes à capital portuguesa (Filho 2011).

A par desta iniciativa, o Teatro Nacional D. Maria II continuava no ativo com a direção da atriz Amélia Rey-Colaço, que, face às exigências apertadas do regime, tentava introduzir no repertório novas formas de encenação e textos de vanguarda –, mas com uma programação específica ditada pelo regime: os espetáculos apresentados teriam que enaltecer o Estado Novo (Filho 2011).

Eu tenho consciência destas proibições, quando uma companhia não podia fazer esta peça “por isto, por isto, por isto”, ou porque há uma luz vermelha que entra, ou porque era tão cortada, mas tão cortada, que, quando ia para cena, não valia a pena. Amélia Rey-Colaço sofreu muito nessa altura, assisti a este sofrimento e luta muito de perto. Nessa altura, fazia-se alta comédia, um teatro que não mexia com o bolor político português. Tudo o que cheirava a fábrica, a revolta, a amor pelo trabalho, era proibido pela Censura; depois deixavam passar às cegas peças de Artur Miller, ou peças como: *Divinas Palabras* de Ramón del Valle-Inclán ou *Visita da Velha Senhora* de Durrenmatt. Eram peças que não tinham grande publicidade, para não ter muito público. No entanto, era-nos pedido que fizéssemos publicidade na escola, entre os professores, para as pessoas se aperceberem que este teatro era tão importante como o outro; porque este é que era o teatro que era proibido. (Consultar texto completo Anexo D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna)

Durante os anos quarenta, o teatro profissional centrava-se em Lisboa. Todos os artistas que desejavam trabalhar tinham de se adaptar a todas as regras impostas. Graça dos Santos comenta estes anos como terríveis e desconcertantes. Sete teatros em Lisboa mantiveram-se abertos, os restantes estavam abandonados ao esquecimento ou transformados em cineteatros. Os “dramalhões” eram o estilo que imperava, as comédias de boulevard, estilo realista escrito maioritariamente em prosa, com acontecimentos pouco comuns e personagens parcamente complexas, e revistas (Filho 2011).

Os objetos artísticos criados por António Ferro tinham uma mescla de características modernistas mundanas, relacionadas com o nacionalismo, criando uma realidade fictícia, quase como um *postal turístico* e enganador da sociedade portuguesa. Era uma pseudossociedade, harmoniosa e em pleno funcionamento com o objetivo da prosperidade (Filho 2011).

Para além do apoio que o Estado Novo dava ao Teatro Nacional D. Maria II e ao Teatro Povo, foi criado pelo estado um Fundo do Teatro, com o objetivo de apoiar financeiramente todos os grupos da área que se propunham apresentar peças do agrado do regime (Filho 2011).

Luiz Francisco Rebello é influenciado pelo *Paradoxo sobre o Teatro* de Gino Saviotti, texto construído em forma de diálogo, que explora a conceção da arte dramática, em 1944. Com a aproximação do fim da 2.^a Guerra Mundial, um grupo de artistas, não conformados com o estado do teatro em Portugal, criou a ideia de um teatro experimental: “Segundo Rebello, foi o amor ao teatro que aproximou pessoas de

diferentes gerações, formação, tendências estéticas, opções ideológicas e políticas” (Filho 2011: 69).

Foi na casa de Gino Saviotti que um grupo heterogêneo de escritores – Gino Saviotti, Vasco Mendonça Alves, Armando Vieira Pinto, Eduardo Scarlatti, Jorge de Faria, Manuela Azevedo e Luiz Francisco Rebello – criou o Teatro Estúdio do Salitre. Os principais responsáveis foram: Gino Saviotti, Vasco Mendonça e Luiz Francisco Rebello. Até 1950, no Teatro Estúdio do Salitre, foram trabalhados mais de quarenta e três textos (de portugueses eram trinta e um, sendo vinte e sete de autores contemporâneos) que originaram dezassete espetáculos. (Teatro Estúdio do Salitre, Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, I.P s/d:1).

O grupo promoveu a ideia de que o drama português deveria ser sujeito a uma renovação urgente, tornando-se, assim, porta-voz de um movimento de novas oportunidades no teatro português, em plena crise censória.

Luiz Francisco Rebello esteve envolvido, com Gino Saviotti, na criação do Teatro Estúdio do Salitre. Diziam eles que faziam o teatro existencialista. O existencialismo naquela altura era: “Eu penso, logo existo”; que era o essencial da relação humana, sem pensarmos em mais nada. (Consultar texto completo Anexo D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna)

Nas diversas apresentações que o Teatro Estúdio do Salitre realizou, são conhecidos autores como: Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros, João Pedro Andrade. Em paralelo com o trabalho realizado pelo Grupo de Teatro da Sociedade Guilherme Cossoul, fizeram-se conhecer novos nomes de atores e encenadores, tais como: Rogério Paulo, Paulo Renato e Jacinto Ramos. A Casa da Comédia, inaugurada no mesmo ano em que o Teatro Estúdio do Salitre, também fez conhecer outros nomes de que se salienta Fernando Amado, Costa Ferreira e António Pedro.

António Pedro veio a transformar-se numa figura incontornável do panorama do teatro português, tornando-se o diretor do Teatro Experimental do Porto criado em 1953. Este grupo foi uma referência, tendo sido um dos responsáveis pela forma renovada de se fazer e ver o teatro como um todo, para a sociedade; uma arma de crítica e consciencialização social (Filho 2011; Porto 1997).

II – A morte das mulheres que desejam o amor num mundo egoísta, em três peças de Luiz Francisco Rebello

Nesta dissertação, as peças que me proponho analisar foram escolhidas pelo seu caráter interventivo e por considerar que expõem problemas sociais relacionados com as relações humanas e a definição de papéis entre géneros. As personagens femininas são muito fortes, os seus atos definem a ação. Expõem reflexos de várias mulheres da época, que procuram pela intervenção individual e na procura incansável do amor, um rumo e uma justificação da sua própria existência como ser humano.

3. O *Dia Seguinte* (1948-49)

3.1. A censura e a conquista dos palcos

O Dia Seguinte, foi uma peça consecutivamente proibida pela censura; o tema central seria a exposição da condição da classe baixa da sociedade portuguesa. (Filho 2011). A estreia, anunciada para 19 de abril de 1952, no Teatro Nacional D. Maria II, foi cancelada na véspera após uma denúncia feita através de um artigo do jornal de extrema-direita, *A Serrana*, que lança como manchete *Um Comunista no Teatro Nacional*. O Comissário do Governo alegou que era impreterível o cancelamento da peça devido a conteúdos que afetavam o povo português, e que, por essa razão, era necessário proteger a sensibilidade social de palavras e imagens revolucionárias. (Rebello: 1984; Filho 2011).

A 12 de janeiro de 1953, a peça foi estreada no Théâtre de La Huchette, em Paris, com o título *Le Lendemain*; uma tradução francesa de Claude-Henri Frèches, numa encenação de Jean Marcellot, interpretada por Chantal Darget (Ela), Roger Montserrat (Ele), Etienne Aubray (o Juiz), Roger Force (o Secretário), Catherine Gérard e Philippe Valrey (os Filhos). Após esta apresentação, surgiram várias traduções em castelhano, flamengo, italiano, jugoslavo, polaco, alemão, húngaro, hebraico, japonês e inglês. (Filho 2011).

Em 1957, a Inspeção dos Espetáculos permitiu que a peça fosse estreada a 5 de julho de 1958, pelo Grupo de Teatro Popular da Caixa Económica Operária. A 15 de fevereiro de 1963, sobe finalmente ao palco do Teatro Nacional D. Maria II, dirigida por Pedro Lemos, interpretada por Cremilda Gil (Ela), Canto e Castro (Ele), Varela Silva (o Juiz), Pedro Lemos (o Secretário), Ana Paula e João Mota (os Filhos). A 25 do mesmo mês, foi estreada pelo Grupo Teatro Moderno das Caldas da Rainha. Foram também realizadas várias encenações por grupos de teatro amador, a partir de 1959. (Filho 2011).

3.2. Escassas palavras para *O Dia Seguinte*

O Dia Seguinte é uma peça de um único ato, escrita em 1949. Apresenta um casal que acorda numa realidade paralela, após terem concretizado um suicídio. “Ela” e “Ele”, apesar de saberem que iam ter um filho, cometem suicídio. Esta peça pretende ser o reflexo de uma frustração originada por dificuldades económicas e sociais, vivida em comum. No fundo, ambos acreditavam que não eram dignos de serem pais e de colocarem uma criança no mundo, sem o mínimo de condições válidas.

Este casal encontrava-se deitado a dormir, num espaço idêntico ao quarto que tinham alugado para viverem. Em cena estava um homem, o Secretário de um Juiz.

Seguiu-se um julgamento, em que a discussão se prendeu entre o casal, que seria obrigado a tomar consciência/responsabilidade sobre o ato cometido, que além de implicar as suas próprias vidas, implicava a de uma criança em formação. Surgiram, ainda, duas personagens, duas possibilidades da filha adulta do casal, como se fossem duas prospeções de uma filha no futuro. Este casal, que vivia em agonia na terra dos vivos, encontrava-se na maior agonia possível, num tempo onde nada podia ser alterado.

3.3. O suicídio coletivo

Considero que esta peça pode ser analisada estabelecendo quatro partes, assinaladas com palavras-chave; reflexos dos momentos de tensão ao longo da peça. Proponho assim as seguintes quatro partes:

- 1.^a A alienação
- 2.^a A morte
- 3.^a O julgamento
- 4.^a A consciência

1.^a A alienação

A primeira cena apresenta uma “claridade baça e difusa” (Rebello 1999: 64). Este casal é um exemplo de um estrato social pobre, da sociedade portuguesa. Uma caracterização crua que Luiz Francisco Rebello, sem pudor, expõe de forma a consciencializar o público.

Ele é um homem que ainda não atingiu os 30 anos, abatido pelo cansaço e pelo desânimo de uma existência falhada. Na palidez do rosto muito branco como sem sangue, destaca-se a mancha ligeiramente sombreada da barba por fazer.

Ela 24 anos em que arde uma chama selvagem, que apesar de tudo, as lutas do dia-a-dia não conseguiram ainda extinguir. (Rebello 1999: 64)

Ela considera-os entregues a um destino determinante, a morte. Desistente de tudo, consciente de não poder fazer mais. *Ele* não passa de um sonhador nato, movimentando-se sem energia, sem determinação.

A personagem *Ela*, na peça *O Dia Seguinte*, quer romper com a rotina da vida. O mesmo não acontece com *Ele*, que convive bem com a rotina da vida. *Ela* recusa a vida e o filho, por ser mãe; as mães criam mundos para os seus filhos e, como ela sabia que não iria conseguir ter um mundo melhor para o seu filho, ela recusa-se a viver; isso impede-a de sentir a maternidade. (Consultar texto completo Anexo D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna)

Ela conta o sonho que teve, um pesadelo, que sugere que os dois matam o próprio filho dentro da barriga dela:

Ela – Sonhei que o nosso filho, cá dentro, batia, batia desesperadamente, com os punhos fechados, como se quisesse sair à força... e que nós lhe tapávamos a boca com as mãos, para que não gritasse... Mas as pancadas e os gritos eram mais fortes, e atroavam a noite. (Rebello 1999: 65)

O público sabe desta forma que *Ela* se encontra grávida. A problemática deste casal é apresentada por *Ela*, a voz ativa e determinada do casal. Este casal pertence a uma classe operária, vivem do ordenado dela, que mesmo estando grávida sustenta o homem. *Ele* perdeu o seu trabalho na altura em que se conheceram e, desde então, não conseguiu empregar-se. *Ela* sente-se esgotada, pela vida que ambos levam. Grávida e sem estabilidade financeira, o aborto terá sido uma opção para *Ela*, no início da relação deles que *Ele* recusou por considerar um crime:

Ela – Lembrei-me de que... (*Mas interrompe-se, como se a coragem lhe faltasse para prosseguir.*)

Ele – De quê? Acaba!

Ela (*evitando o olhar dele*) – Deram-me uma morada...

Ele (*sem compreender onde Ela quer chegar*) – Uma morada? (*Ela baixa a cabeça. E o seu silêncio é uma resposta. Ele levanta-se e segura-lhe com força os pulsos.*) Ah, não! Não! Isso nunca, ouviste? Seria crime!

Ela (*quase num gemido*) – Mas temos de fazer alguma coisa...

Ele – Seja o que for. Mas tudo menos isso.

Ela (*levantando para Ele um pobre olhar angustiado*) – O quê, então?

Ele (*olha-a em silêncio, como que caindo em si. Larga-lhe as mãos. Dá uns passos sem destino pela cena. E diz depois numa voz quase sem inflexão*) – É verdade. O quê...

Ela (*a medo*) – Se eu fosse lá...

Ele (*com violência*) – Cala-te. Não tornes a falar mais nisso, ouviste? (Rebello 1999: 78)

O pesadelo que *Ela* descreve deixa-o doente, interrompe-a e pede-lhe que essas ideias sejam caladas, pois não considera uma possibilidade, tal como não considerou no tempo devido de o executar. O aborto era visto como um crime, punível legal e moralmente, considerado um ato egoísta do homem e um pecado, face a uma sociedade católica (Tavares 2003).

Ela, enquanto descreve o seu sonho, não demonstra sensibilidade tendo em conta a violência sugerida. O aborto, para *Ela*, era uma solução face às circunstâncias da vida. Quando *Ela* soube que se encontrava grávida ainda vivia com a mãe, pelo que manteve a gravidez em segredo, mesmo sabendo que não poderia viver por muito mais tempo a esconder a barriga. O facto de ele ter perdido o emprego impossibilitava-os de se unirem e de viverem em família. A gravidez representa uma infelicidade para *Ela*, e revolta-se por *Ele* não a entender, dizendo-lhe que falará com a mãe esperando que esta, por ser mulher, a entenda e ampare. Talvez perceba que *Ela* quer ser mais do que mãe, trabalhadora, esposa com casa e responsabilidades:

Ela (com uma intensidade crescente, dirigindo-se a uma personagem invisível que os silêncios entre as frases seguintes devem tornar presente) – Não, mãe. Não é possível que tu não compreendas. Tu também foste nova como eu. Também sentiste crescer dentro de ti esta ânsia sem medida de apertar o mundo contra o peito. Também desejaste com a mesma força, com a mesma impaciência, que a luz da vida brilhasse nos teus olhos, sorrisse nos teus lábios se acendesse no teu corpo. E, se te houvessem fechado o caminho, se te negassem o direito a seres feliz, se te sentisses traída e roubada como eu, também gritarias como eu. Porque não hei-de eu ser feliz mãe? Porque hei-de eu deixar passar ao pé de mim as coisas boas que a vida ainda tem, e não estender a mão para as agarrar? Porquê?! Amanhã pode já ser tarde de mais, amanhã posso estender as mãos e voltar com elas vazias.... Vazias, mãe! Compreendes o que isto quer dizer? Compreendes o frio que há nesta palavra? Vazias... Não, mãe, não feches os olhos, não tapes os ouvidos... Não voltes a cara, mãe! É impossível que não compreendas. Se soubesses o que é passar o dia inteiro fechada num quarto escuro e triste, com as máquinas a estalar à minha volta, nos meus ouvidos, dentro da minha cabeça... Se soubesses, mãe! Quando saio, e encontro o Carlos cá fora, é como se fosse a luz do Sol que nos cega ao sairmos da escuridão. Como um copo de água que se bebe quando a sede nos aperta a garganta com os seus dedos de fogo. É preciso que tu compreendas, mãe. É preciso que tu compreendas que eu hoje tenho vinte e três anos e tenho medo - medo, sim, mãe! – medo de acordar amanhã com quarenta e sete e afogada em vestidos negros, medo de morrer sem ter chegado a viver! Ouviste, mãe? Ouviste?! É preciso, é preciso que tu me compreendas... (E deixa-se cair de joelhos, o rosto escondido entre as mãos, o corpo sacudido por soluços inaudíveis.) (Rebello 1999: 80)

Ela tem um discurso de uma mulher jovem com ânsias e objetivos, que pretende ter a possibilidade de explorar a vida, sem a responsabilidade de ter um filho. Considera que se assumisse aquele bebé tudo estaria perdido e seria a condenação dela, como mulher de família. Percebe-se que *Ela* tem um espírito livre, com curiosidade sobre a vida e sobre aquilo que poderia descobrir; a gravidez seria um impedimento para prosseguir o seu caminho. Era um símbolo de infelicidade e de estagnação, considerava que não iria evoluir como mulher, sendo condenada a uma vida de responsabilidades acrescidas por causa de uma criança, que dependeria dela. *Ela* quando percebe que a mãe não a compreende e não a ajudará fica desesperada. O trabalho que tinha, consumia-a. Nesta fase, *Ela* acredita no amor que sente por *Ele* e o caminho que pretende explorar quer fazê-lo ao lado dele.

A mãe, que não apoia as ideias da filha, não a ajuda nem a compreende, representa o símbolo dos valores do Estado Novo, fiel aos ideais impostos. O seu coração de mãe não é suficiente para lhe permitir ponderar ajudar a filha, decidindo sair

de casa e ir viver com a sua outra filha, de forma a não pactuar com a vida e as escolhas de *Ela*.

Este casal vive numa profunda pobreza, contam os dias que têm para pagar o quarto, sem conseguirem alcançar uma estabilidade financeira e emocional, face a todas as circunstâncias. Mesmo sendo jovens, *Ela* considera que mais não poderão fazer para melhorarem a sua vida. Este casal é um símbolo levado ao extremo das dificuldades sociais, criadas pelo Estado Novo.

Ele sente que não faz por ambos o que lhe está destinado, o que é esperado de uma relação entre homem e mulher. Sente-se menor e impotente em relação a *Ela*, que sendo mulher e por não estar destinado pelas ideias sociais vividas na época, suportava o mínimo para sobreviverem.

Este casal é o modelo antagónico da tríade criado pelo regime salazarista: «Deus, Pátria, Família». Claramente pertencentes à classe operária, não seria esperado que a mulher ficasse em casa, mas também o lar e a sua estabilidade monetária não deveria depender apenas dela. *Ela* está descrente num possível futuro, demonstra dificuldade em lidar com a realidade cruel que a impede de conseguir ser melhor. Por outro lado, talvez pela jovialidade e pela garra, e mesmo grávida e a manter o seu trabalho que odeia, *Ela* é a mais forte e determinada. Essa determinação, além de lhe dar como resposta às dificuldades a morte, também a faz repudiar a atitude dele, incitando-o a agir:

Ele – Eu sei Matilde. Eu sei. E julgas que também não sofro com isto? Que não me dói, que não me pesa sentir que, no fundo, estou a viver à tua custa? (*A um gesto dela*) À tua custa, sim! Pelo menos enquanto não arranjar emprego. O teu ordenado é que nos tem valido. Mas o tempo dos milagres, se alguma vez existiu, já passou...

Ela – Não se trata aqui de milagres. Trata-se do que é possível fazer, do que é preciso que se faça! Pois tu não vês, Carlos, que já faltam menos de dois meses, e é depois de amanhã que temos de pagar o quarto? E que, se não pagarmos, põem-nos na rua? (...) Na rua, sim! Na rua como das outras vezes! Mas eu é que já não me sinto com forças para tornar a passar por tudo o que já passei! (Rebello 1999: 66)

Para este casal é urgente agir, encontrar soluções para o seu estado de pobreza. *Ela* é dotada de uma forte personalidade, com uma postura contrária à da mulher portuguesa. Da mulher da sociedade portuguesa é esperada a submissão, conformada com o seu papel de *dona de casa*, os comportamentos serão gerados conforme os do homem, que a conduz. Neste caso, é *Ela* que assume esse papel.

É devido a uma discussão e mais uma avaliação de toda a situação profissional e social, que o casal comete suicídio juntamente com um homicídio (pela deixa de *Ela*, a gravidez já conta com sete meses). *Ela* demonstra desgaste pela situação que vivem, determinada, acredita num destino mortal que *Ela* considera estar traçado, mesmo implicando a vida do próprio filho, pelo que, prosseguir com a gravidez será mais um sacrifício. Esta criança e toda a condição criada em torno da maternidade, não é desejada por *Ela*:

Ela – (...) Quando ainda era tempo, não quiseste. Agora...

Ele – Mas era um crime, Matilde!

Ela – E porventura não é também um crime obrigá-lo a viver uma vida que não nos pediu? Obrigá-lo a partilhar esta existência sórdida e miserável? a viver neste mundo que nos bateu com todas as portas na cara?! Sim, é um crime, um crime! Ainda maior do que o outro. (Rebello 1999: 67)

Ela é objetiva, declara que nada mais consegue fazer, que não quer passar por mais e que tudo para ela está mais que extinto. Egoísta, tendo em conta que se encontra grávida, *Ela* não consegue conceber que aquele filho poderá ser uma possibilidade de esperança. Nada será capaz de a demover: *Ela* é uma desistente da vida, deseja aniquilar a consciência, não sentir, porque considera que a paz e a felicidade não são estados possíveis de alcançar.

A gravidez despoleta notoriamente este desejo de *Ela* de morrer. Com a morte os sacrifícios terminam, já não importa viver, importa sim é sentir, e *Ela* desistiu de sentir. Será uma desistência terrena, e com essa perda ela vence. A morte será o sacrifício da vida dela, e é *Ela* a mesma que o dita, e não as circunstâncias da vida até então. *Ele* terá de morrer também com *Ela*, porque é uma consequência, por ser uma das razões do estado em que vivem. Nesta peça, *Ela*, sendo mulher, com o poder da reprodução, da propagação da raça, também é quem simboliza a morte, o fim da possibilidade.

Ela (numa excitação que vai gradualmente aumentando) – Todos os dias vem nos jornais... Notícias em que ninguém repara, que ninguém se demora a ler... Um operário que caiu de um andaime à altura de um quinto andar... Um negro assassinado à saída de um bar... Um fogareiro aceso durante a noite... (*Mal acaba de pronunciar estas últimas palavras, levanta-se, como impelida por uma mola, subitamente pálida. E, agarrando-se com força ao braço dele, olhando fixamente em frente, grita, numa voz abafada.*) Carlos! (Rebello 1999: 68)

É neste momento que o casal se apercebe de que estão mortos, pois deixaram o fogareiro aceso durante a noite, contando não acordar mais. Nesta discussão *Ela* é o elo

mais forte. Manipuladora, joga com as palavras, culpa o namorado por não a ter permitido abortar a tempo, e dessa forma ter ditado o trágico destino: a condenação à morte numa vida sem nada.

A partir do momento em que o público sabe que o suicídio foi cometido, pode-se considerar, atendendo à opressão infligida sobre as mulheres, que o público feminino poderá nutrir admiração por *Ela*. *Ela* será a voz de muitas mulheres da sociedade portuguesa do tempo do Estado Novo. Sem medo de expor o que pensa e sente, dominadora de um lar, mesmo que pobre; capaz de elaborar um discurso argumentativo numa severa interpelação ao homem, consegue acabar por fazer o que deseja: consumir o que para ela será determinante, o sacrifício, neste caso. *Ela* morre pelos seus ideais. Para *Ela* o facto de ter cedido aos desejos de *Ele*, de ter tido uma atitude condescendente, será o seu ponto fraco, que a envergonha e que a leva à consciência do seu destino mortal.

O suicídio apresentado, um dos temas tabus da sociedade portuguesa, de acordo com uma sociedade católica, não seria um ato válido. Sendo um dos assuntos centrais desta peça, o regime consideraria que seria uma forma de sugerir ao povo o suicídio como forma de fugir à pobreza, denunciando dessa forma as condições sociais vividas durante o Estado Novo. De uma forma encoberta e manipulada, a imagem dada ao exterior das condições da sociedade portuguesa, seria de harmonia e respeito tanto pela sociedade burguesa, como pela operária e provinciana. A realidade era outra, a classe operária e provinciana era carenciada de estudos, qualificações profissionais, reconhecimento social e acesso a mantimentos. Viviam à margem de uma ascensão social, à qual pertencia unicamente a classe burguesa.

2.^a. A consciência da morte

A consciência do suicídio consumado, é uma situação estranha e difícil de aceitar para ambos: *Ela* por não acreditar que finalmente tudo terminou e *Ele* porque não compreende como e por que se *encontravam* vivos.

O desejo de morrer, para *Ela*, era uma forma de terminar tudo aquilo que a consumia diariamente; assim que se consciencializa de que está morta, entra num estado de exaltação. Tudo terminou finalmente e *Ele* assustado com tudo o que vê ser verdade,

procura uma forma de recusar a possibilidade da morte. *Ela* não suporta essa atitude, para *Ela* tudo terminou, não há razão para discutir o assunto, porque ali encontram-se na maior certeza, a morte:

Ela – Enganas-te. Tudo isto é, pelo contrário, cheio de sentido. Pois ainda não compreendeste? Os nossos problemas ficam assim todos resolvidos. As dificuldades deixam de existir. E o futuro nunca mais nos preocupará, porque já não há futuro. Nunca houve futuro! (*Ri, histericamente.*) (Rebello 1999: 71)

O Secretário em cena relembra o público sobre o julgamento anunciado, a razão será a renúncia à vida por parte do casal:

O Secretário (*olha-a silenciosamente durante um breve segundo. e depois como que deixa cair as palavras*) – Mas há ainda o julgamento. (*Um silêncio constrangido*) (Rebello 1999: 72)

No julgamento será discutida a vida interrompida, o casal recusou o poder de viver, poderiam ter escolhido viver em vez de desistir.

O julgamento é realizado numa outra realidade, por personagens provindas de um local desconhecido, umas das características recorrentes nas peças de Luiz Francisco Rebello. As personagens O Secretário e O Juiz, podem ser consideradas personagens agnósticas, mesmo que o casal se encontre num género de purgatório, estas duas personagens não são anjos nem diabos, são personagens de um universo fantasioso que surgem com o intuito de procurar a consciência de uma não-existência. Uma forma contrária ao existencialismo, que procura a consciência que acredita que o ser tem, aquando a sua própria consciência da sua existência em vida. Como o casal recusou viver, essa procura da consciência é-lhes exigida depois de colocarem fim à vida, por opção.

3.^a O julgamento

O julgamento tem início com a entrada d'O Juiz que lamenta “Mais um caso de deserção” (Rebello 1999: 72). O casal é sujeito a um julgamento, onde o interesse é a procura da consciência dos seus atos, tendo em conta que condicionaram a vida de um ser em formação. O Juiz lança o mote do julgamento a que serão sujeitos:

O Juiz (*fitos durante um breve instante em silêncio. Eles baixam a cabeça. E depois começa a falar, em tom neutro*) – Antes de começar o vosso julgamento, quero avisá-los da sua importância e do seu significado. Trata-se, em suma, de julgar duas vidas humanas. De julgar a maneira como foram vividas. De prestar contas ao tempo da forma como preencheram os dias que lhes foi dado viver. Como dizem lá na terra, é o tempo que se encarrega de fazer justiça aos homens. (*Rematando.*) É essa a missão deste tribunal. (*Mudando de tom.*) Vamos ao interrogatório. (*Neste momento, o Secretário inclina-se e, apontam uma passagem o dossier aberto na frente o Juiz, diz-lhe qualquer coisa, baixo, ao ouvido. Este aquiesce.*) Sim, sim, bem sei. Há ainda essa circunstância agravante... (Rebello 1999: 73)

O interrogatório começa com o Juiz a pretender saber como se conheceram, levando a uma analepse em palco. Enquanto recordam os primeiros momentos juntos, tudo o que *Ele* e *Ela* descrevem é belo: “Está uma linda tarde”; “Linda... E a terra cheira a lavado. É bom...”; “E a relva tão verde” (Rebello 1999: 74).

É no decorrer desta descrição, que ambos estagnam quando se lembram que prometeram que tudo seria possível, porque se iriam manter a par um do outro: “Sim, Matilde... De mãos dadas seremos mais fortes do que tudo” (Rebello 1999: 75). Promessa que não se cumpriu por desistência de ambos, devido a todas as peripécias da vida. Por tudo não lhes ter corrido como previam, e por todos os seus sonhos e objetivos terem sido interminavelmente adiados.

4.^a Consciência

No decorrer do julgamento são apresentadas duas possibilidades de uma filha num futuro extinto. A primeira será uma mulher com um comportamento errante, proporcionado pelo ambiente de pobreza e carente de possibilidades na sociedade – “E se um belo dia me pus a mexer daqui para fora, foi porque já não podia mais. Sufocava. Estava mais farta desta vida de miséria! Farta de invejar os vestidos das outras, as jóias das outras, a sorte das outras... Que eram mais do que eu (...) Como querias tu que eu me sujeitasse a esta vida?! (...) Eu nunca lhes pedi para viver! (...) Quero que saibam que não me arrependi do que fiz. Que mesmo hoje, depois de tudo o que me tem acontecido, tornava a fazê-lo. Nesta casa não se respirava. Nesta casa não se vivia. Nesta casa nunca se viveu!” (Rebello 1999: 85).

A outra filha apresenta-se feliz por se encontrar grávida, considerando assim que por essa razão já valeu a pena poder ter vindo ao mundo. “A Filha – Quando soube, foi como se o Sol nascesse ali, diante dos meus olhos... Como se de repente a minha vida inteira se iluminasse! Um filho! Ah! Só para conhecer esta alegria, valeu a pena ter vindo ao mundo!” (Rebello 1999: 86); “Os tempos mudam. A vida não pára. Ah! Só para conhecer esta alegria valeu bem a pena ter vindo ao mundo! (*E desaparece.*)” (Rebello 1999: 87). Este sentimento, que é exposto pela segunda possibilidade de uma filha do casal, foi o sentimento contrário que *Ela* teve quando soube que estava grávida. Esta filha será a razão para *Ela* se arrepender do suicídio cometido, e pedir ao Juiz a possibilidade de voltar à vida e prosseguir. O casal fica arrasado, *Ela* lamenta a atitude que teve, por ter condenado a filha. Compreende que deveria ter tido mais força, que tudo aquilo em que acreditava fez com que ficasse cega e não visse a possibilidade de receber o dia seguinte. *Ela* encontrava-se desgastada pela vida, acreditava que não havia futuro:

Ela – Para nós, a vida tinha acabado...

O Juiz – E, no entanto, todos os dias a via recomeça... (Rebello 1999: 87)

Este casal será um exemplo para outros casais, para outras famílias, que possam viver tempos de angústia; com este casal, outras famílias, poderão perceber que é importante valorizar a vida, tal como o poder que detêm sobre a mesma, esperando dessa forma o dia seguinte. Esta peça leva o público a acreditar que aquela mulher morre em prol de um ideal, permitindo-lhe a possibilidade de ganhar no público. Após o julgamento pelo ato cometido, o público compreende que qualquer um pode ter espírito crítico, independentemente do seu género, e será mantendo-se vivo que esse espírito crítico fará sentido, só assim é que o poderão usar. O autor mostra a morte – tendo como símbolo uma mulher, o mesmo ser que gera vida e que acaba com ela – para perceberem que há vida e que será nela que, mesmo tendo em conta as circunstâncias, se devem manter a lutar pelo dia seguinte. Como se a morte deste casal, com o seu julgamento e o seu arrependimento, desse a possibilidade de outros casais, em situações semelhantes, prosseguirem as suas vidas:

O Secretário (*que ficou junto da porta*) – Para vós dois, apenas... Porque, a estas horas, lá no mundo, um novo dia começa. Um dia de trabalho e de luta, mas também de alegrias e esperanças. Os primeiros raios de Sol aquecem a cidade. As sereias as fábricas chamam para a vida. As ruas enchem-se de gente. E nas águas-furtadas de um bairro pobre, num quarto igual ao vosso, entre risos e lágrimas, entre miséria e amor, entre o desespero e a esperança, nasce um ser humano em cujos olhos se acende a luz do dia seguinte... (Rebello 1999: 88)

Ao apresentar esta peça, Luiz Francisco Rebello não teria o intuito de promover o suicídio, o sacrifício da vida em consequência das dificuldades, mas sim expor um exemplo, como se estivesse a mostrar a morte para que se perceba que em contraponto há a vida. A consciência da existência deste casal, só é compreendida numa outra realidade; vivos, não refletiram sobre a sua existência, não conseguiram compreender que ambos eram livres para fazer algo por eles e para eles. Pode-se encontrar nesta peça características existencialistas: *Ela* nunca poderia criar uma ideia sobre o filho que viria a nascer, apenas depois de nascer e atendendo à sua evolução é que poderia entender o que seria o seu filho e o caminho dele. *Ela* deveria ter permitido que ele existisse e depois conduzi-lo da melhor forma, abrindo portas para a sua evolução individual, tal como ela própria deveria ter-se permitido evoluir. *Ela* era livre de fazer por si e para si, era livre de viver e de tomar decisões e optar por um caminho, no entanto, optou por renunciar a essa liberdade, entregando-se a uma prisão eterna, a morte, onde a estagnação que acreditava que vivia em vida, *viverá* na morte. Também aqui é tratada a possibilidade de não considerar a resignação como uma opção, tal como o espírito crítico que deveria ter sido usado a favor dela.

A peça *O Dia Seguinte* sugere uma realidade, sendo que toda a ação se passa numa não-realidade, num género de uma realidade paralela, onde irá decorrer um julgamento por um ato cometido pelo casal, o suicídio. Consultando a tese de Natálie Bartosová, *As Peças Existenciais de Luiz Francisco Rebello*, podemos ler uma afirmação do autor: “o tom da linguagem tinha um cunho realista, porque era realista (...) mas eu queria abordá-lo e desenvolvê-lo numa perspectiva deliberadamente não-realista” (*apud* Bartosová 2011: 36-37). Desta forma, Luiz Francisco Rebello também apresenta uma estética expressionista – uma oposição ao naturalismo, abdicando da cópia exata da realidade –, sugerindo o absurdo, sendo a ação passada numa espécie de limbo onde decorrerá um julgamento pela deserção da vida. *Ela*, crente de que a única saída é a morte, evoca-a sem qualquer tipo de sentimento de culpa:

Ele (*sentando-se, no banco, os cotovelos fincados nos joelhos, a cabeça apoiada nas mãos*) – Mas que vento foi este que soprou nas nossas vidas e secou tudo o que encontrou pelo caminho?

Ela – Tem um nome... Podes Chamar-lhe direito à morte. (Rebello 1999: 68)

Luiz Francisco Rebello pretendia expor dificuldades sociais, provocando vários juízos de valores criados pelo público: o facto de ser a mulher a dominadora e manipuladora do ato, de conseguir, por via da insistência, convencer o namorado a assumir que a morte seria a solução; provar ao público que a palavra e a determinação fazem parte do ser humano, independentemente do género.

4. *Alguém Terá de Morrer* (1954)

Para João Mota: “a peça *Alguém terá de Morrer* é a melhor do autor por ter o amor como tema central, sendo um problema dentro de uma família.” (Consultar texto completo Anexo D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna)

A peça *Alguém Terá de Morrer* é estreada no Teatro Nacional D. Maria II, em 1956, tendo como diretora em funções a atriz que interpreta o papel de Marta - Amélia Rey-Colaço. O autor comenta, após algum tempo de consecutivas apresentações da peça:

“Nenhuma das outras minhas estreias se igualou a esta. Ainda hoje, e mais de quarenta anos decorreram, não é sem emoção que recordo. Habitualmente frio e reservado o público do Nacional acolheu a peça com tal entusiasmo que logo no final do segundo acto tive que vir ao palco agradecer as suas insistentes palmas. E a crítica nos dias seguintes (...) não foi menos calorosa.” (*apud* Bartosová 2011: 50-51)

Esta peça poderá ter conquistado o público pela pertinência da reflexão da existência, do sacrifício e do amor, que constituíam valências carentes nessa época, num povo marcado pelo regime. Em comparação com *O Dia Seguinte*, a situação que foge a um realismo sugerido será o aparecimento da personagem O Desconhecido, que não tem uma interação direta na ação dramática. Enquanto que na peça *O Dia Seguinte*, toda a ação se passa numa outra realidade.

Pode-se consultar na tese de Natálie Bartosová, *As Peças Existenciais de Luiz Francisco Rebello*, um excerto de uma observação sobre a peça *Alguém Terá de Morrer*, escrita por Urbano Tavares Rodrigues No Diário de Lisboa: “pela densidade psicológica das figuras, pelo rigor na condução de uma acção habilmente preparada e desenvolvida, com lúcido sentido teatral, pela sobriedade, naturalidade e exactidão da linguagem, como pela inteligente e cuidada encenação, pela harmoniosa interpretação,

Alguém Terá de Morrer, conquistou, nesta primeira apresentação, o êxito que merece.”
(*apud* 2011: 51).

4.1. Breve explicação da peça antes de alguém morrer

Peça escrita em três atos, de 1954. Numa família típica burguesa, Rui é o típico chefe de família, um homem de negócios que promove uma vida desafogada à sua família. Marta, esposa de Rui, vive o seu dia-a-dia preocupada com os eventos sociais, com o bom relacionamento com outras famílias do mesmo estrato social, de forma a manter as aparências. Gabriela e Vítor Manuel são os filhos do casal, vivem alienados da família. Gabriela sugere, no decorrer da ação dramática, ter um relacionamento amoroso com um homem que a está a rejeitar e essa situação é vivida pela jovem de uma forma desesperada. Vítor Manuel tem um comportamento sem regras, sem qualquer tipo de relação com os pais, descrente na vida e descrente no próximo. Ambos vivem uma vida à parte dos pais, que, por sua vez, não demonstram grande interesse na vida dos filhos. Augusta é a irmã mais velha de Marta, solteira e extremamente devota a Deus; inveja a irmã em segredo pela oportunidade que teve na vida.

Tudo é abalado com a visita de O Desconhecido que determina que, naquele dia, um membro da família deverá morrer até à meia-noite.

Depois há uma personagem que anda ali, que habita em nós desde que nascemos; a morte habita em nós, desde que nós nascemos. Tratando hoje a peça, podemos considerar esse lado filosófico. As pessoas esquecem, hoje, que a morte habita em nós, desde que a gente nasceu. Nós não sabemos quando é que morremos, vivemos sempre a pensar noutras coisas. Hoje em dia, os jovens estão sempre com projetos, com objetivos, com planos, e não têm cinco minutos por dia para pensarem, que o importante é o silêncio, olharem para eles, saber ouvir, saber ver; a peça também trata disso. Esta personagem está presente na peça, do início ao fim. (Consultar texto completo Anexo D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna)

Confrontados com esta situação, todos tentam de forma egoísta justificar que não poderão ser uma opção. Fatalmente, antes da meia-noite, alguém morre.

4.2. O egoísmo

Tendo em conta a forma como é exposta a relação familiar, apresento uma análise da peça a partir das personagens femininas, sendo elas: Marta e Augusta, pelo egoísmo que nutrem pelo próximo e como isso afeta a relação familiar; Gabriela, pela espera da concretização do amor, acabando por convergir no tema central de análise da peça, a morte.

Alguém Terá de Morrer é um reflexo fiel da sociedade burguesa da época. O público estaria bastante familiarizado com o que era apresentado em palco, porque o que aquela família representava era uma realidade. No entanto, esta peça não só retrata uma realidade da sociedade burguesa, mas também expõe personagens muito ricas, de um nível emocional muito bem caracterizado, pela opressão do egoísmo e pela falta de amor. Em comparação com o casal da peça *O Dia Seguinte*, esta família promovia todas as condições para serem felizes. Com estatuto e dinheiro, esta família tinha o que era necessário para poder alcançar uma vida em pleno, mas isso não acontece. Esta família tem condições financeiras, mas não reúne capacidades de amar e de serem amados. Dois casos com falta de amor, mas pertencentes a diferentes estratos sociais.

O ambiente burguês e tudo o que está inerente, é apresentado no primeiro ato. Marta é uma mulher social, encontra-se diariamente a cumprir com o seu papel na sociedade, que o assume como se fosse a sua atividade profissional: “Augusta – Pareceu-me ouvir-lhe dizer, quando saiu, que ia a uma chá-canasta em casa dos Pimentéis.” (Rebello 1999: 114); “Marta – Palmira, diga à Mariana que o jantar tem de estar pronto mais cedo. Quando pedi para as oito e meia, não me lembrei de que hoje tinha ópera em São Carlos.” (Rebello 1999: 118); “Marta – Do coração. Toda a gente, agora, morre de coração. Também não admira, com esta vida que levamos, sempre a

correr dum lado para o outro, numa esfalfadeira, com mil preocupações dentro da cabeça.... É preciso ser-se muito resistente!2 (Rebello 1999: 119). Marta sente uma profunda responsabilidade em cumprir com todos os seus compromissos. O estatuto burguês da família é encarado de uma forma tão séria que o facto de perderem a condição financeira assusta-a, não pelo futuro da família e pela instabilidade que poderá criar na vida dos filhos, mas sim pela vergonha: “Marta – Vão deixar de nos falar, de nos convidar... De nos receber em casa... Que vergonha, meu Deus! que vergonha!” (Rebello 1999: 126).

Marta é um símbolo de uma burguesia obcecada pela condição de superioridade; este papel é vivido com tanto afinco, que a leva a aceitar a traição que Rui comete, repetidas vezes:

Rui – Por tua culpa, sim. Tua e dos outros. Quanto dinheiro se desbarata estupidamente nesta casa, atirado às cegas pelas janelas fora.

Marta – E o que tu gastas com as tuas amantes? Esqueces-te desse? Ou esse não conta?

Rui – As minhas amantes?!

Marta – Julgas que eu não sei? Que não estou a par das tristíssimas figuras que tens feito? Não é que me interesse saber. Por mim, até tinha nojo de mexer nessas porcarias. Mas nunca faltaram almas caridosas para me informarem de tudo... (Rebello 1999: 144)

Marta, mesmo tendo conhecimento da vida dupla que o marido tinha, manteve-se casada com ele. A posição social e o papel assumido de uma família estável e reconhecida deveria manter-se, mesmo que isso pudesse custar a fidelidade esperada no matrimónio.

Marta - esposa, mãe e irmã - a típica burguesa, vive fascinada pela futilidade citadina e pelas relações que a burguesia vive: “(*Marta é uma mulher de pouco mais de 50 anos, elegante e bem vestida. Luta desesperadamente contra a idade, e são visíveis os sinais dessa luta, em que por vezes ela consegue ainda ser a vencedora*)” (Rebello 1999: 118).

Para Marta e Rui, a posição social sobrepõe-se à valorização da relação humana, a relação que mantêm é semelhante à de sócios num negócio. O negócio será a família e como a gerem de forma a estarem dentro dos modelos do estatuto social a que pertencem. Não demonstram amor entre eles, nem com os seus entes queridos. Augusta, irmã mais velha de Marta, que não conseguiu corresponder ao que é esperado de uma mulher, não encontra conforto e compreensão por parte do casal:

Marta – Esta Augusta está cada vez mais azeda, mais insuportável.... Confesso-te que há momentos em que me sinto incapaz de a aturar....

Rui – Coitada, leva uma vida tão estúpida...

Marta – Porque quer. Não vai a um cinema, a um chá, não procura distrair-se... Já em pequena era assim. (*Mudando de tom.*) Mas afinal o que é que tinhas para me dizer? Só te peço que não demores muito, senão acabo mesmo por chegar atrasada. (Rebello 1999: 122)

O desinteresse pelos filhos é comum entre Marta e Rui. Gabriela e Vítor terão criado o seu próprio caminho sem qualquer apoio dos pais. A partilha que existe nesta família será apenas o lar, nada mais é partilhado. Marta está abalada com o facto do marido não a poder acompanhar à ópera, uma vez que seria de esperar que o casal aparecesse junto e feliz no evento. O motivo foi que Rui esperava a possível visita de um sócio e Marta fica furiosa com o facto de o marido falhar com o compromisso. Não entende que se trata de um compromisso profissional e só mais tarde tem conhecimento que esse mesmo encontro poderia determinar o seu estatuto social - Rui contraiu um empréstimo, não o conseguiu pagar atempadamente e aquela noite era determinante para saber se iria ou não ter uma prorrogação do prazo para pagar a dívida. A companhia da irmã nem é colocada em causa, mas Augusta propõe que Marta convide a filha, Gabriela, para a acompanhar. O entusiasmo de Marta é nulo, sentir-se-á mais velha e menos bonita que a filha, o seu envelhecimento natural ficaria evidenciado. Nem por instantes considera que seria uma oportunidade de partilhar um momento com a filha, apenas se preocupa com o facto de não ser acompanhada pelo marido. Gabriela recusa-se a acompanhar a mãe e desde que surgiu em cena demonstra ansiedade por um telefonema que esperava receber.

Marta não será uma mãe, apenas uma progenitora que deu à luz dois seres humanos, não mantém nem constrói uma ligação maternal com Gabriela e Vítor. Considera que, como mulher, cumpriu o esperado pela sociedade: “Marta – Seja como for, cumpri o meu dever de mulher. Fui mãe, por duas vezes!” (Rebello 1999: 141).

A futilidade de Marta vai-se evidenciando no decorrer da ação: “Marta – Outra que não pode ir! Era só o que me faltava! Mas que terá acontecido hoje a esta gente, Santo Deus?! (*Voltando-se, furiosa, para o marido.*) Vês? Vês tu? Aqui tens os resultados, da linda educação que deste aos teus filhos! E agora, com quem é que eu vou? Sim, como quem? (*Quase em transição, num tom que não admite réplica.*) Tem paciência, Rui, mas tu vens comigo. Telefona rápido ao teu sócio, adia essa conferência para a amanhã... Mas por amor de Deus, salva-me desta situação!” (Rebello 1999: 123).

O egoísmo é um sentimento comum nesta família, todos nutrem egoísmo de forma a promover a sua vontade sobre o próximo. Não são capazes de assumir o erro ou a má conduta familiar ou profissional.

Marta não consegue perceber a urgência de Rui em falar com ela. Este precisa de a informar que em vinte e quatro horas, se tudo não se resolver como ele perspectiva, a ruína era óbvia. Rui já implorara pela sua atenção, mas Marta estava concentrada em conseguir a sua ida à ópera em São Carlos, dado que era vista como uma responsabilidade e desejava não falhar com o esperado. A notícia, de uma possível falência familiar, é-lhe transmitida de forma crua e irónica: “Rui – A tua consciência, Marta, chega a tocar as raias da loucura. Neste momento, em que estamos à beira da ruína, tudo o que te preocupa é arranjar companhia para ir a São Carlos...” (Rebello 1999:123). É ao ouvir a palavra ruína que Marta para e a sua atenção foca-se naquele momento. A palavra significava a perda de tudo aquilo que ela alcançara, o seu dia-a-dia e a sua aparência: “Marta – Vão deixar de nos falar, de nos convidar... De nos receber em casa... Que vergonha, meu Deus! que vergonha!” (Rebello 1999: 126). Tendo em conta a má gestão de Rui e os excessos vividos e gastos por todos, esta família não tinha uma reserva para a eventualidade de uma falência; por essa razão, se Rui perder a posição na empresa da qual era sócio, esta família não teria nada.

Augusta “(*é uma mulher de 60 anos, seca e azeda, severamente vestida de escuro. Traz na mão um livro de missa e uma mantilha de renda preta*)” (Rebello 1999: 110). Esta personagem é um poço de inveja pelo próximo; inveja a irmã pelas oportunidades que teve, e inveja a sobrinha por considerar ter oportunidades semelhantes que não são valorizadas pela jovem:

Augusta – Olha que disparate! Infeliz! Tu! Tu, a quem nada falta, que tiveste sorte de nascer num berço de ouro, habituada a fazer só o que tens na vontade... Não é que eu concorde com a educação que os teus pais te deram. E bastantes vezes tenho dito à tua mãe. É certo que não serve de nada, mas ao menos fico de bem com a minha consciência. Mas tu, ainda por cima, venhas dizer-me que te sentes infeliz e que te apetece morrer – tem paciência, minha filha, mas não acredito! (Rebello 1999: 112)

A preocupação de Augusta não é genuína, provinda de uma família pobre, não considera que a sobrinha valorize a sua posição social, tal como o seu futuro.

Augusta – Pois minha filha, é altura de pensares nisso a sério. Se te descuidas, acaba por ser tarde demais. Ora põe os olhos em mim. (*E rapidamente acrescenta, como que arrependida das suas palavras.*) Nem eu tinha o direito de me queixar, porque Deus faz tudo pelo melhor, e os seus desígnios são impenetráveis. Mas é natural que uma rapariga com a tua situação e na tua idade pense em construir um lar... (Rebello 1999: 113)

Augusta será a única que demonstra interesse e insiste em perceber o que se passa com Gabriela, uma vez que ao longo da peça refere-se à sobrinha com curiosidade, pois considera que algo de grave se está a passar. Tanto Marta como Rui, não se apercebem que algo apoquenta Gabriela, mesmo com as chamadas de atenção de Augusta sobre o estranho comportamento e Rui desvaloriza:

Rui – Ora essa, ideias suas...

Augusta – Não, Rui. Não ideias minhas. Chegou mesmo a dizer que se sentia a pessoa mais infeliz do mundo, que só lhe apetecia morrer...

Rui (*rindo*) – Só essa agora me faria rir! Morrer! Na idade da Gabriela, os únicos desgostos que se podem ter são de amor... e esses, actualmente, já não matam ninguém. (Rebello 1999: 116)

Caso Augusta tivesse sucesso, talvez conseguisse sentir que a jovem tomaria o rumo que acredita ser o obrigatório para uma jovem da idade dela, como se Gabriela pudesse agir da forma que Augusta não teve oportunidade.

No desenrolar da ação, Augusta vai deixando a descoberto a inveja profunda que nutre por Marta. É uma mulher atormentada por nunca ter sido amada e deposita o seu destino num amor que acredita que Deus poderá ter por ela. Foi essa a forma que Augusta encontrou para conseguir viver com o facto de ser solteira, sem uma família criada por ela em conjunto com um homem que a amasse.

Gabriela “(*É uma rapariga de 20 anos, moderna e desembaraçada. Mas há neste momento, qualquer coisa que a preocupa e lhe absorve toda a atenção. Durante todo o diálogo que segue, deve tornar-se evidente que o seu pensamento está fixado noutro ponto, e que necessita de fazer um esforço sobre si mesma para responder às perguntas que lhe são dirigidas*)” (Rebello 1999: 111). Este comportamento, além de se manter ao longo dos três atos, intensifica-se de forma agonizante.

O sofrimento de Gabriela é contagiante para qualquer pessoa sensível com o bem-estar do próximo, de uma carga emocional angustiante, a jovem ao longo dos três atos vive intensamente a espera de receber um telefonema. De uma forma muito subtil,

o autor vai dando pistas, esta será a personagem central de toda uma problemática: a personagem que sofre por amor. O amor não tem lugar naquela família, que vive de aparências e estatuto social. O sofrimento desta personagem é alarmante:

Gabriela – (...) Sei lá... A gente, às vezes, tem dias assim... Dias em que tudo lhe parece correr mal, em que se sente mais infeliz do que nunca, em que... olhe, em que só lhe apetece morrer... (Rebello 1999: 112)

Será Gabriela a primeira, do conjunto de personagens, a referir a morte como um desejo. O sofrimento será por amor, pela sugestão da ação. Gabriela mantém uma relação com um homem que a rejeita e nutre um amor desmedido que a permite insistir na relação que viveram em pleno. Não há referência de tempo, nem da razão do afastamento do homem que ela deseja.

Impaciente por não receber o telefonema esperado, Gabriela faz uma ligação. O público apenas ouve a jovem que implora que o homem do outro lado lhe responda, mas será um pedido em vão:

Gabriela – És tu, João Carlos? Até que enfim! Sou eu, a Gabriela... Passei o dia inteiro à tua procura... Porque é que não apareceste, como tinhas prometido? (*Agarrando-se, aflita, ao telefone e sacudindo-o.*) Está? Está lá? Responde, João Carlos! Porque é que não respondes? Eu sei que eras tu... Estás a ouvir? Não desligues! Não desligues, por amor de Deus! Está? Está lá?... (*Outro silêncio. Muito branca, deixa cair o auscultador no descanso, e com o olhar parado, fixo num ponto invisível à sua frente, murmura, só para si – ante os olhares admirados dos pais, que convergiam para ela atraídos pelo nervosismo das suas últimas palavras*) Desligou... Era ele... Eu conheci-lhe a voz... (Rebello 1999: 127)

Os pais exigiram saber qual seria o problema que Gabriela estava a ultrapassar, mas a jovem recusou-se a falar. A relação familiar era nula e, tendo em conta ser um assunto sensível e muito pessoal, Gabriela não o partilha. A preocupação da família é momentânea, visto que, depois da saída de cena de Gabriela, a atenção é concentrada na visita de O Desconhecido que se apresenta como um enviado da morte.

Gabriela mantém-se ausente de cena grande parte do tempo, toda a ação dramática está concentrada na problemática que O Desconhecido expõe: alguém, daquela família, terá que morrer até à meia-noite daquele dia. Na sala é discutida qual dos membros da família deveria morrer. Cria-se uma luta pela vida, uma constante valorização de cada um individualmente, do papel que têm na vida e naquela família e o

quão importante se consideram. Gabriela, mesmo tendo sido a primeira personagem a referir que deseja a morte a viver em sofrimento, não faz parte desta discussão.

Numa fase em que a discussão estava desgastada por todas as personagens, inclusive por Vítor Manuel, que surge no segundo ato, o telefone toca. A referir, que O Desconhecido terá anunciado que para aquela decisão ser tomada, a família não se poderia ausentar de casa e que, mesmo que o tentassem, não iriam conseguir, tal como efetuar telefonemas. Este telefonema é uma sentença para todo o sofrimento de Gabriela, será nesse momento que tudo aquilo que acreditava ainda ser possível concretizar-se, acaba:

Gabriela – Estou... (*O seu rosto ilumina-se-lhe de repente, uma enorme alegria nele transparece. E as palavras saem-lhe em tropel, umas sobre as outras.*) João Carlos! És tu! És tu, meu amor!... Até que enfim! Porque é que não respondeste quando eu te falei?! O que tu me fizeste sofrer! Mas perdoo-te, meu amor, juro esquecer-me de tudo... (*Pouco a pouco, porém, a expressão deslumbrada do seu rosto vai-se transformando e cedendo lugar à surpresa, depois ao receio, e por fim ao desespero.*) O quê? Que estás tua a dizer? João Carlos! Não... Não, não é possível... Diz-me que não é possível... Que isso não é verdade! Ouve, meu amor... Ouve, João Carlos... (*Num grito.*) João Carlos...! (*Pausa.*) E foi para me dizeres isso que telefonaste? Como tu és mau... Como tu és mau! (*Deixa cair o auscultador e, sentada à mesa, rompe em soluços, o rosto coberto entre as mãos.*) Como tu és mau!... (Rebello 1999: 161)

Gabriela, tenta perceber se João Carlos se mantém em linha, mas em vão. Tudo estava terminado e a jovem encontrava-se devastada. A sua expressão corporal era o reflexo de uma profunda desilusão, a perda de um amor não correspondido. Os pais pedem justificações à filha, era óbvio que Gabriela estava a passar por um desgosto amoroso com um homem, que não era do conhecimento deles. As palavras que Gabriela usou não criavam dúvidas: ela terá sido abandonada pelo namorado. Esta relação existia, mesmo sem o conhecimento dos pais. Não terá sido declarado por João Carlos o interesse em Gabriela a Rui e Marta e a jovem terá mantido uma relação em segredo com um homem - motivo de vergonha para Marta: “Marta – Filha... Eu tenho receio de compreender as tuas palavras...” (Rebello 1999: 162).

Gabriela fica inerte, num estado atónico, sem conseguir ter um discurso conciso. O Desconhecido, aconselha que a família a deixe: “O Desconhecido – Deixem-na agora. Não lhe digam mais nada. Não perceberam que ela nem sequer já os ouve? (*Vai até Gabriela e pousa-lhe a mão sobre o ombro. Gabriela estremece, mas não se volta para olhá-lo.*) Porque não vai para o seu quarto? Precisa, com certeza, de descansar...”

(Rebello 1999: 162). O toque desta personagem sobre o ombro de Gabriela terá sido o único toque de conforto que se vê acontecer ao longo da peça; e, depois disto, Gabriela retira-se e não voltará mais a entrar em cena.

A discussão prossegue entre os pais, que se tentam defender de todas as acusações de que são alvos, e Vítor. Depressa se esquecem do estado devastador em que Gabriela saiu da sala, depressa se esquecem dela.

No segundo e no terceiro ato decorrerá uma discussão que dominará a ação dramática entre as personagens que anteriormente declararam a sua posição face à possibilidade da morte.

Gabriela – Sei lá... A gente, às vezes, tem dias assim... Dias em que tudo lhe parece correr mal, em que se sente mais infeliz do que nunca, em que... olhe, em que só lhe apetece morrer... (Rebello 1999: 112)

Augusta – Em chegando a nossa hora, todos temos de morrer. E a qualquer instante a morte pode bater-nos à porta.

Marta – E tu não viesses com as tuas coisas! Pois eu acho que só devia morrer quando já nada tivéssemos a esperar da vida, quando a velhice e a decadência começassem a tomar conta de nós... (Rebello 1999: 119)

Rui – A gente, quando se vê numa situação destas, sabe lá o que pensa... E há ocasiões em que a morte custa menos a suportar do que a vida... (Rebello 1999: 126)

Vítor Manuel será o único que expressa a sua ideia sobre a morte depois da entrada de O Desconhecido em cena. Confrontado com a problemática discutida, defende que a morte para ele é uma salvação:

Vítor Manuel – Por isso mesmo... Só se vive, verdadeiramente, quando alguma coisa nos falta, e quando se luta por conseguir alcançá-la. E eu nada espero, nada desejo... Cada dia que começa é igual a todos os que já passaram e a todos os que hão-de vir. Por isso, quanto mais depressa acabar este martírio, melhor! (Rebello 1999: 153)

A rotina desta família é afetada com a presença de uma personagem, O Desconhecido: “*(que acaba de surgir, tranquilamente, no enquadramento do arco do F.)* – É isso mesmo: um caso de vida ou de morte. Ouviram bem. *(É um homem cuja idade pode oscilar entre os 30 e os 50 anos, sem que aparentemente permita distingui-lo de qualquer outro – mas com uma superioridade no olhar, nas palavras, nos gestos, que o impõe a todos. Com um sorriso irónico nos lábios, fita, da porta, as restantes*

personagens, que o completam assombradas.) (Rebello 1999: 129). Com a entrada desta personagem, impõe-se em cena uma realidade fantasiosa, criada por um enviado da morte.

Marta, Augusta e Rui ficam perplexos com a possibilidade e tentam descredibilizar o estranho, acabando por aceitar quando percebem que o telefone não funciona.

A ideia de O Desconhecido é dar a possibilidade àquela família de escolher quem deverá sucumbir e não proceder da mesma forma que acontece a morte, isto é, sem aviso prévio. Esta família deveria sentir-se agradecida pela oportunidade, na opinião de O Desconhecido. O Desconhecido, sentindo a hostilidade de Marta, Augusta e Rui, explica que não compreende o facto de a sua proposta não ser bem-recebida, tendo em conta que a morte surpreende o mortal:

O Desconhecido – Pois bem. Essa injustiça, quis eu evitá-la no vosso caso. E por isso lhes bati à porta e pedi que escolhessem, entre todos aquele que deverá hoje acompanhar-me – em vez de eu quem, de olhos de fechados, agarre um, o primeiro que passar ao alcance das minhas mãos. (Rebello 1999: 136)

A presença de O Desconhecido não será um acaso, mas porque o desejo de morte, mesmo que falado sem a consciência devida, estava presente naquela família. Numa fase em que as três personagens discutem entre elas, sobre quem deveria morrer ou não – lutavam pelo seu lugar na vida e descartavam o próximo sem qualquer ressentimento, argumentando o papel que cada um tem na vida e na sociedade – Rui é inquirido pelo O Desconhecido que o relembra das palavras que proferiu a Marta quando lhe deu a notícia da possível falência. Rui pensava em suicidar-se há algum tempo, mas só naquele dia, no limite do prazo para cumprir com a restituição do valor que lhe fora emprestado, é que acaba por dizer o que sentia:

O Desconhecido – Sim... Aquelas que disse estar tarde a sua mulher, e que ela há instantes aqui repetiu... Aquelas palavras que lhe andavam já a atropelar-se no cérebro quando saiu da fábrica... E que vinham já de trás, desde que o prazo do pagamento ao seu sócio começou a aproximar-se, a aproximar-se cada vez mais... (Rebello 1999: 147-148)

Com a possibilidade de morte, Rui recusa-se a ser o escolhido por ser o chefe de família, que proporcionava a vida e luxo daquela família; no entanto terão sido pelas

palavras que proferiu a Marta, por ter falhado como chefe de família e homem de negócios, que atraiu a morte.

A luta pela *sobrevivência* era discutida e paralelamente era feita uma constante análise de consciência, tal como a reflexão sobre o direito à vida, sendo que tudo é conduzido de uma forma egoísta e as personagens são levadas a uma situação limite.

Rui propõe que o pessoal, servente da casa, fosse sacrificado por serem os que “menos falta faz...” (Rebello 1999: 137). A ideia é recebida com alívio por parte das irmãs. Rui considera que uma das empregadas deveria morrer, tendo em conta que o empregado tinha família, e escolhê-lo não seria justo. Não há referência se as empregadas teriam ou não família, no entanto pode-se identificar uma atitude sexista, a defesa do chefe de família e a entrega de uma das mulheres, o sexo fraco, que, segundo Rui, seriam as justas pessoas a sacrificar. O Desconhecido reforça que a escolha tem de ser feita a partir dos membros da família, o pessoal não conta para a tomada de decisão.

Entre as duas irmãs, fica a descoberto a inveja que Augusta nutre por Marta, que por sua vez, demonstra o desprezo que sente pela irmã. Ambas se debatem por palavras anteriormente proferidas, aquando de o assunto da morte ter sido referido por Augusta. Marta será a primeira a sugerir a morte de Augusta que, com base nas suas palavras, a hora teria chegado para ela, tal como Augusta acreditava. Marta considera que não devia ser a escolhida, por ser mãe e ter uma família, que em comparação Augusta, fazia mais falta. A irmã não tinha nada, apenas vivia a sua crença e uma resignação aparente para com a vida. Augusta sente-se ofendida e aponta todas as situações que considerou que Marta, como mulher e mãe, falhou redondamente:

Augusta – Ora deixa-me rir... A responsabilidade dum lar! Tu sabes lá o que é isso! Soubeste lá nunca o que isso quer dizer! E alguma vez te preocupaste com os teus filhos? Antes de nascerem, talvez, porque deformavam a linha do teu corpo... E mais tarde, quando os vias crescer ao teu lado, porque te faziam lembrar – a tua família principalmente – os anos que passavam e que traziam consigo as primeiras rugas, os primeiros cabelos brancos... E foi isso que começaste a distanciar-te, a evitá-los (*a um gesto irmã*) – a evitá-los, sim, sim!, porque eles representavam para ti a imagem do tempo que não para, que não perdoa... E vens agora falar na família, nos teus filhos... Por amor de Deus, Marta, não digas heresias! (Rebello 1999: 139)

Para Augusta, Marta não cumpriu com os requisitos dos papéis que assumiu. Esta observação é ignorada por Marta que alega ter cumprido com o seu papel de mulher e que a irmã não. Augusta alega que a sorte escolheu a irmã mais nova e que isso não lhe permitiu ter uma vida esperada. No entanto, pode-se observar que Augusta

é muito mais austera que Marta e que talvez por essa razão a sua vida tenha ficado em suspenso. A inveja de Augusta provém desde a infância, uma vez que os pais promoviam melhores condições a Marta, oferecendo melhores presentes o que enaltecia a sua beleza. Marta fica surpreendida com as declarações de Augusta.

Augusta julga que, ao longo da sua vida, se sacrificou constantemente e que por essa razão não considera que seja justo mais uma vez sacrificar-se. Rui intervém e alega que, dos três presentes, Augusta será a que menos falta faz. Augusta defende-se, não será do seu interesse saber se pode ou não fazer falta a outras pessoas, sabe sim que ela mesma vai fazer falta, o seu lugar ficará por preencher por ela mesma e isso, para Augusta, é o suficiente para não se considerar ser uma escolha. Para Marta as palavras de Augusta são o espelho de um egoísmo profundo, não considerando que ela e Rui também o foram ao apontar Augusta como uma hipótese de ser a escolhida.

Em suma, Augusta considera-se uma pessoa sofrida e humilhada pela sua condição de vida e por essa razão não deveria ser uma escolha, ou seja, considera que deveria ser poupada a mais um sacrífico. Augusta não terá disso uma pessoa determinada, com objetivos, foi-se resignando ao longo da sua vida, terminando a viver por favor na casa da irmã, tendo-se tornado uma beata solteira, amargurada por uma vida que não viveu. Naquela noite, Augusta teria a hipótese de tomar uma atitude pela primeira vez - ou se resignava à possibilidade de ser a escolhida ou recusava-se e, pela primeira vez na sua existência, valorizava-se como ser individual. Augusta preferiu valorizar-se, surpreendendo o casal.

Augusta relembra Marta o que esta pensa sobre a morte: “Tu também não disseste que a morte devia chegar quando a decadência começasse a tornar conta de nós? Que se devia morrer a tempo, para não assistir, para não assistirmos à destruição e à ruína lenta e progressiva de nós próprios?” (Rebello 1999: 140). Marta sente-se ofendida, pois considera não estar nesse estado avançado de velhice e que ainda não terá chegado a sua hora. Na realidade Marta e Rui automaticamente excluíram-se da possibilidade de serem escolhidos por se considerarem mais válidos que Augusta.

Vítor entra em cena no final do segundo ato. Esta personagem recusa a vida e a sua existência e, assim que se dá conta da situação, prontifica-se a ser ele o *morto*. Este *sacrifício* não seria para salvar a restante família, mas sim um ato egoísta, o de sucumbir numa vida em que não acredita, uma possibilidade de sair dela. O Desconhecido não aceita a oferta, considera que ninguém deveria ter o direito à morte sem antes ter amado a vida. Rui fica indignado com a atitude do filho, por outro lado, Marta, quando

interpela Vítor, não demonstra grande indignação. O marido sugere que a esposa se sente aliviada pela atitude do filho. O casal em momento algum expressa a vontade de morrer em vez de um dos seus filhos. Rui, no entanto, nunca considera que os filhos serão uma hipótese: “É claro que em qualquer um de nós – eu, tu a Augusta, os pequenos – nem se fala... Resta o pessoal” (Rebello 1999: 137).

A meia-noite é assinalada pelas badaladas e ninguém tomou uma decisão consciente. É Gabriela que morre por um desgosto amoroso. O Desconhecido abandona a casa antes da meia-noite, sem dizer que o faz porque um membro da família sucumbiu. Todos ficam aliviados, exceto Vítor que considera tudo muito estranho, sobretudo a saída do enviado da morte, tendo em conta as condições que impôs. Todos se esquecem de Gabriela que momentos antes da saída do Desconhecido demonstrou não estar bem.

A morte, que será o tema central a debater no final do primeiro ato, é referida por todas as personagens, exceto por Vítor: Gabriela refere que, uma vez não correspondida no amor, prefere a morte; Augusta, com base na sua fé, considera que aceitará tudo o que lhe está destinado, mesmo que isso implique a morte; Marta considera que a morte só deveria surgir quando uma pessoa se encontra numa fase de idade avançada; Rui prefere suicidar-se a ver a sua empresa declarar falência. A entrada de O Desconhecido será o símbolo de uma outra realidade, assumindo ser um enviado da morte com o propósito de resolver um problema de *vida ou de morte*. O egoísmo e a falta de amor pelo próximo fez com que a família condenasse Gabriela que, estando sozinha no seu quarto acaba por morrer, sendo a razão um desgosto de amor que a balou profundamente. Vários sinais foram dados pela jovem e Augusta terá sido a única personagem que refere que o comportamento de Gabriela não seria normal, acreditando que algo se passaria com a sobrinha. As suas chamadas de atenção não foram valorizadas, a preocupação dos pais estava centrada na possível falência e na miséria que essa condição poderia provocar nas suas vidas. Com a problemática instalada e provocada pelo O Desconhecido, as personagens ficam obcecadas em lutar entre si, por um lugar na vida. Encontram-se numa situação limite e a forma que encontram em justificar o seu lugar na vida, será usando o egoísmo e desprezo pelo próximo. Marta, nunca terá desenvolvido o seu lado maternal, foi apenas progenitora de Gabriela e Vítor, e na sua consciência o seu papel de mãe estava cumprido. Por não se sentir mãe, Marta não terá percebido que Gabriela estava a sofrer e que precisava de acompanhamento e conforto. O egoísmo e a falta de amor, mataram Gabriela.

Comparando com a peça *O Dia Seguinte*, o tema da morte é desenvolvido de uma forma mais profunda devido ao confronto com desejo de viver. Vítor, tal como o casal da peça *O Dia Seguinte*, não tem direito à morte, por renegar a vida sem antes a entender e aceitar. Propondo-se para o sacrifício, estaria a cometer um suicídio parcial, por considerar que nada mais vale a pena. Gabriela será a escolhida pelo autor que, em comparação com todos, aprendeu a amar e sofreu. Na impossibilidade de viver em pleno esse amor, a morte será a solução. Mais uma vez temos uma personagem feminina a pôr fim a uma problemática. Sendo assim, Gabriela é o elemento da família mais puro, sendo a *escolhida* para morrer.

Pode-se ler na tese escrita por Natálie Bartosová, *As Peças Existenciais de Luiz Francisco Rebello*, um excerto do programa da peça *Alguém Terá de Morrer* escrita por Luiz Francisco Rebello: “tudo o que se passa e diz ao longo dos seus três actos deve ser tomado em sentido literal. O próprio ‘Desconhecido’ é, simplesmente e apenas, o desconhecido. E a história, nem por ser impossível, deixa de ser real. Tenha ou não tenha acontecido – é ao espectador que pertence concluir – a sua realidade não pode ser posta em dúvida” (*apud* Bartosová 2011: 49).

O Desconhecido poderá apenas ser isso mesmo, um desconhecido que entrou naquela casa como um enviado da morte, mas foi a sua presença que serviu para discutir toda uma problemática, relativamente ao amor comum e ao sacrifício pelo próximo. Esta personagem não tem qualquer poder na ação dramática, sendo a sua única intervenção mais dinâmica, a recusa da proposta de Vítor.

5. *É Urgente o Amor* (1956-57)

5.1. O sucesso sobre a censura e o confronto com o público

Escrita em 1956, o primeiro nome desta peça foi *Nó Cego*. Não contente e considerando que o nome não fazia jus à peça, o autor troca o nome, em 1957, para *É Urgente o Amor*, o primeiro verso do poema de Eugénio de Andrade *Urgentemente* (Consultar o poema *Urgentemente* completo em Anexo B.3.). Luiz Francisco Rebello defendia que o título seria o ideal para uma peça cuja temática se centra no amor:

Difícilmente, creio, outro se ajustaria melhor à temática da peça, ao que através dela eu pretendia dizer. Era, realmente, do amor, da urgente necessidade do amor num mundo a ele cada vez mais hostil, que os seus três actos falavam. E como no admirável poema de Eugénio de Andrade, também eles procuravam mostrar que «é urgente destruir certas palavras: ódio, solidão e crueldade» ... (Rebello 1999: 676)

A peça *É Urgente o Amor*, conseguiu passar na Comissão de Censura por um voto. Esta peça foi escrita para António Pedro a apresentar pelo Teatro Experimental do Porto, tendo a sua estreia ocorrido em 1958, no Teatro Nacional São João. António Pedro escreve sobre *É Urgente o Amor*:

Sem amor, sem o que é dádiva e promessa sem outro preço que o do próprio amor, sem aquele amor verdadeiro que não é só entretém dos sentidos ou falso objecto duma mercadoria vil, o que resta da vida é um vazio sem remédio e sem esperança. E, sem esperança, a vida não vale a pena. Por isso Branca foge de casa, da própria casa em que todos lho negaram, e cai duma ponte abaixo. Caiu de facto, lançou-se voluntariamente a esse precipício ou alguém para ele a empurrou criminosamente? Não será muitas vezes aquele que se suicida empurrado daquela ponte que lhe falta debaixo dos pés? Os tribunais julgam factos, o que realmente se prova ter acontecido, e não aquela verdade, às vezes diferente, que anda vestida dessa aparência. Mas há outro tribunal – o da consciência – onde essa verdade se depura e esclarece. E para esse tribunal, que é sem apelo não é válido nenhum fingimento... (Rebello, 1999: 676)

Luiz Francisco Rebello referiu que António Pedro conseguiu resumir “admiravelmente, mais do que a história dramatizada, o pensamento que nela se consubstanciava.” (Rebello, 1999: 676).

A peça fala sobre a falta de amor, pelo desejo de amar e ser amado, expõe a “necessidade do amor num mundo a ele cada vez mais hostil, cada vez mais fechado num cego egoísmo” (Filho, 2011: 103). Tudo isto é proclamado por uma personagem feminina, Branca.

A peça *É Urgente o Amor* está dividida em duas partes: na primeira parte decorre toda a ação dramática que termina com o suicídio de Branca; na segunda parte procede a uma reflexão sobre a morte de Branca, sendo que todas as personagens são inquiridas num interrogatório, até que Branca surge para os julgar e explicar a razão da sua morte.

Branca acaba por se suicidar porque todas ações de “cada um dos comparsas inconscientemente precipitaram a sua destruição” (Rebello, 1999: 676). Branca morre antes de se suicidar, pois, o amor que ela acreditava existir, nunca foi sentido e desejado a não ser por ela; para Branca viver sem ter direito de se sentir amada e amar não faz sentido.

Depois de morrer, Branca aparece ao conjunto de personagens, provocando uma procura de consciência sobre as verdadeiras causas da sua morte. Luiz Francisco Rebello considera que se não criasse a segunda parte da peça, “o drama reduzir-se-ia à narração de um mero «fait-divers», banalíssimo em si mesmo, naturalisticamente restringido ao seu lado anedótico, e ver-se-ia privado da sua verdadeira dimensão social, que só pelo prisma satírico aflorara, muito ao de leve, no acto do inquérito policial.” (Rebello, 1999: 676).

Jorge de Sena e Carlos Porto avaliam a estrutura da peça, considerando a segunda parte da peça a chave para a resolução de toda a problemática da ação, até pelo uso de uma aparição de Branca. Pode-se ler na tese escrita por Natálie Bartosová, *As Peças Existenciais de Luiz Francisco Rebello*, a opinião de Jorge de Sena sobre o assunto: “que se trata da história de um ser humano acossado, como todos nós, um ser humano que, como nenhum de nós, tem a coragem de se revoltar contra todos os poderes que não sejam o Amor” acrescentando que:

mesmo assim a peça é otimista e positiva, na medida em que dá a cada um de nós a consciência da nossa incompreensão e do nosso desamor, na medida em que, pondo um problema, o problema angustiante de uma geração que quer antes de tudo sobreviver, dá a cada um de nós a possibilidade de escolher o único caminho que leva a todas as desmistificações: «sem o amor nada vale a pena». E que é urgente o amor, exaustivamente, desesperadamente urgente. (*apud* Bartosová, 2011: 59-60)

Urbano Tavares Rodrigues, também manifestou a sua opinião sobre a estrutura da peça: “dois actos excelentes, onde a intriga progride num ritmo claro, através de um diálogo moderadamente cénico, sem sobejidões aliteratadas, em conexão profunda com a vida que desvenda.” (Rebello 1999: 676).

5.2. *É Urgente o Amor explicado com urgência*

Branca é uma prostituta, escolhida por um burguês para ser a sua amante. Jorge é casado e sustenta Branca, tendo-lhe oferecido uma casa e condições para se manter disponível para ele. Branca vive com a mãe, que tenta a todo o custo parecer mais jovem do que na realidade é, e incentiva a filha a manter a vida que tem e a aceitar a sua condição com Jorge. Na mesma casa vive Madalena, amiga de Branca de longa data, também prostituta.

Branca apaixona-se por Alberto, um jovem rapaz que está com ela por interesse. Branca chega à conclusão de que a sua relação com Jorge deve terminar, pretendendo assumir o amor que sente e viver em conformidade com isso, mas Alberto não está disponível para tal decisão. Branca vê-se encurralada numa vida que não deseja, e tudo se perde, o amor não existe.

5.3. A valorização do amor

Na peça *É Urgente Amor*, Branca é a personagem central de toda a ação dramática. Foi uma prostituta, mas de momento é a amante de um burguês, Jorge. Esta situação já não é suportável para ela porque está apaixonada por Alberto, com quem mantém uma relação amorosa em segredo. O sentimento que nutre por Alberto é um amor desmedido que lhe permite desejar ter outra vida. Branca considera que descobriu o amor e tem vontade de viver em conformidade com o que sente.

A primeira impressão de Branca é que é uma mulher sem vida, entregue ao dia a dia, sem energia: *“estendida sobre a cama imóvel, fumando, os olhos fitos num ponto definido. Uma sombra de amargura tolda a beleza, um tanto magoada, dos seus vinte e poucos anos. Sempre fumando, escuta em silêncio a canção que a rádio transmite.”* (Rebello 1999: 174).

A Mãe terá impulsionado Branca para a prostituição, e para a condição em que se encontra de momento, não mantendo uma relação maternal com Branca. Na realidade, A Mãe aproveita-se da situação da filha, dirigindo-se-lhe quando precisava de dinheiro, e para camuflar o interesse da visita no seu quarto, mostrava uma falsa preocupação para com a filha.

Branca – Não, mãe. Não acredito. Se vieste procurar-me, foi porque tinhas alguma coisa para a pedir. Já estou habituada. Por isso quanto mais depressa disseres o que é, melhor. (Rebello 1999: 176)

A Mãe é uma mulher *“que roça pelos cinquenta anos e se esforça visivelmente – demasiado visivelmente – por não os parecer. Cabelos oxigenados, maquilhagem excessiva. Certa dignidade ofendida, que por vezes afecta, ainda mais faz ressaltar a sua natural vulgaridade.”* (Rebello 1999: 174). Branca estava conformada com a falta

de carinho, não conhecia o amor maternal, mas também não demonstrava interesse, Branca desistiu de se relacionar com a mãe:

Branca – Quantas vezes me tens pedido que diante dos outros não te trate por mãe? (...) Tenho por ventura culpa de que sejas minha mãe? Não fui eu que te escolhi, pois não? E se dependesse de mim... (*Suspende-se*) (Rebello 1999: 175)
Branca – Já dissemos tudo isto uma à outra tantas vezes... Deixa-me só com a minha telefonia, peço-te (Rebello 1999: 176)

A Mãe sentia vergonha do aspeto que tinha, do envelhecimento natural e Branca era o reflexo disso. A Mãe em tempos fora como a filha e de momento, sente-se a definhar em comparação com Branca. A Mãe, para além de conseguir manter um estilo de vida acima das suas possibilidades, consegue sentir-se mais jovem, fantasiando um interesse mútuo em Alberto, namorado secreto de Branca.

Madalena – Ou pensa que eu não a via, no corredor à espera de ver o Alberto chegar, como uma cadela esfomeada? Julga que eu não via a maneira indecente como olhava para ele? Como se fazia com ele? Como o provocava. (Rebello, 1999: 201)

Madalena e Branca, conhecem-se por ambas serem prostitutas, sendo que Branca abandonou a rua e as boîtes, para ser exclusivamente amante de Jorge. Para além do passado que as une, as duas jovens são amigas e Branca, assim que teve a oportunidade de ter uma casa, albergou a amiga para que esta não vivesse em pensões, como forma de se sentir apoiada e amada. Madalena é o reflexo de Branca de outros tempos, e tê-la por perto é uma forma de se recordar o que realmente é:

Branca – É simples... Antes de eu vir morar para aqui, vivíamos as duas na mesma pensão. Nesta casa havia mais um quarto disponível. Éramos amigas... Nada mais natural que eu me lembrasse dela. (Rebello, 1999: 183)
Branca – E depois, ainda há outra razão. Apesar do que tu disseste há bocado, a diferença entre a Madalena e eu não é tão grande como tu pensas. No fundo, no fundo, a vida que eu faço é a mesma que ela faz..., a mesma que eu fazia quando tu me conheceste... (Rebello, 1999: 184)
Branca – (...) que preciso da Madalena ao pé de mim para não me esquecer nunca de que sou igual a ela...

Madalena não apoiava a relação que Branca mantinha com Alberto, tentava, com um discurso pouco objetivo, dar a entender à amiga que Alberto não era o homem que ela julgava:

Madalena – Mas é uma pessoa séria, ao passo que o Alberto...

Madalena – Mas não era um homem como o Alberto que me fazia mudar de ideias.

Madalena – Não te iludas. E o Alberto não vale mais que os outros (Rebello, 1999: 180)

Branca sentia-se profundamente apaixonada por Alberto e não considerava as palavras de Madalena, acreditando que o amor que sentia era correspondido na mesma medida. Alberto tem “*28 anos, bonito rapaz – e sabendo que o é*” (Rebello, 1999: 180). Mantém uma relação com Branca, mas sempre muito distante, chegando a estar ausente vários dias sem entrar em contacto com a namorada.

Tendo em conta a condição de vida em que Branca se encontrava, ela não exigia mais de Alberto e aceitava de uma forma pacífica as desculpas que este lhe apresentava, justificando assim a sua ausência; Branca tem consciência de que Alberto mentia. Branca deseja muito Alberto e quer viver com ele em conformidade com aquilo que sente, tornarem-se um casal normal, sem mentiras e secretismos:

Branca – Como eu preciso de ti! Mas basta-me tornar a ver-te, basta que estejas outra vez ao pé de mim, para eu me esquecer de tudo o que sofri na tua ausência... E fazer de novo as pazes com a vida. Não te justifiques. Ias mentir outra vez, e era pior. Eu só te peço que me deixes gostar de ti..., e que gostes também um bocadinho de mim... (Rebello, 1999: 184)

Branca – Quando nos vemos é sempre às escondidas, como se estivéssemos vergonha de gostar um do outro... Como se o nosso amor fosse um crime! (Rebello, 1999: 185)

Branca fala a Alberto dos seus planos de empregar-se e virar costas à vida que leva há anos, para poder ser feliz com ele. Alberto não demonstra grande entusiasmo, não seria do interesse dele, porque na realidade Alberto não ama Branca, aproveita-se das condições que a namorada secreta lhe podia proporcionar. Como se fosse uma oportunidade do destino, Jorge surge, inesperadamente, para visitar Branca (normalmente as visitas eram marcadas). Madalena e Alberto fazem por resolver a situação, pois Alberto não teria tempo de sair de casa sem ser visto por Jorge. Branca decide, no momento, contar tudo a Jorge, aproveitando a oportunidade que desejava de terminar com aquela prisão, poder ser livre e viver a vida como deseja. Alberto e Madalena tentam dissuadi-la, mas sem sucesso. Jorge confrontado com a realidade constata que “Então sempre era verdade...” (Rebello, 1999: 188). Jorge recebeu uma carta anónima, dando-lhe conhecimento que, tal como ele, Branca mantinha uma vida dupla. Jorge era casado há mais de vinte anos com Margarida. Jorge quando propôs a

Branca ser sua amante, lhe prometeu proteção e condições de vida que ela não tinha, e, permitindo, dessa forma que ela pudesse ajudar Madalena e dar guarida à mãe. No entanto, Jorge procurava enaltecer a sua virilidade, com uma mulher jovem e bonita como Branca. Considerou que ao proporcionar-lhe a vida que ela não tinha, Branca poderia compensá-lo com carinho:

Jorge – E de mim não gostas, não é? Não gostaste nunca! Era só o meu dinheiro que tu gostavas! Do dinheiro que eu te dava para gastares com ele! (Rebello, 1999: 189)

Jorge – Cego! Eu estava cego! Mas devia prever que isto acontecesse. Conhecia o passado dela, a vida que tinha feito antes de mim... (Rebello, 1999: 237)

Branca tenta explicar a Jorge que aquilo que ele lhe proporcionou, nada tinha que ver com amor: “Compraste-me da mesma maneira que este armário, esta telefonia, este espelho...” (Rebello, 1999: 188). Branca tem consciência de que o facto de ter aceite as condições de Jorge, estaria relacionado com a falta de oportunidades que teve na vida, mas sabe também que o facto que isso não faria dela uma eterna prisioneira dessa condição. Não seria justo para ela, sendo ele o único, que mesmo que estivesse a despendar do seu dinheiro, o que lhe era possível, teria sempre ali uma mulher jovem para o receber, para o satisfazer. Na realidade, Jorge nunca a tirou da vida que Branca levava, apenas lhe deu melhores condições, mas a sua atividade mantinha-se ativa.

Branca reconhece que Jorge fez o que muitos homens não fariam por ela “Mas a gratidão não chega para encher uma vida!” (Rebello, 1999: 191). Branca apaixonou-se, e isso deu-lhe forças para assumir aquilo que desejava para a sua vida.

A Mãe assim que se apercebe do que se está a passar tenta contornar a situação, desvalorizando a relação de Branca com Alberto. O interesse da mãe será pelas condições que Jorge proporciona a Branca, e de que ela própria se aproveita. A Mãe visitava regularmente Jorge, e incitava-o a acreditar no amor que Branca sentia por ele e pedia-lhe dinheiro emprestado. Jorge assim que percebe que tudo não passou de um embuste, sente-se traído pela A Mãe e desiludido por não ter percebido as suas verdadeiras intenções.

Assim que Jorge sai, Branca sente-se livre, aliviada por ter negado tudo o que a envolvia numa vida na qual não acreditava, mas Alberto não estava tão entusiasmado e Branca por fim percebe que aquilo que os unia era o dinheiro “dela”. Ela estava pronta para passar dificuldades até atingir uma estabilidade, mas Alberto não. Tal como A Mãe, Alberto valorizava mais o dinheiro que o amor, e a atitude de Branca em negar

tudo que a envolvia com Jorge não foi compreendida e respeitada; Alberto não desejava Branca na mesma medida dela, e será assim que Branca toma consciência que a sua brava atitude de nada serviu, porque o amor não existia:

Branca – Não apareces nem telefonas. Nuna mais... Acabou-se tudo. Tenho a certeza. Tudo o que eu sonhei, tudo o que eu estupidamente acreditei que pudesse acontecer... Mas a culpa foi minha. Não por gostar de ti, não... Disso, apesar de tudo, não me arrependo. Mas por ter fechado os olhos. Por não ter querido ver-te como és..., nem a mim como eu sou. (Rebello, 1999: 197)

Branca, percebe que nunca deixou de ser a mulher que Alberto conheceu há cerca de um ano no “Galera”, uma boíte que frequentava. Depois desta prova de amor, renunciando aquilo que sempre foi, prostituta, com base no amor que sentia por Alberto, chegou à conclusão que para ele, nunca passou da prostituta que ele conheceu em tempos.

Branca – Acreditei que o amor pudesse ser uma coisa limpa e decente... Precisava tanto que fosse! Mas é mentira! O amor não existe! No mundo em que tu e eu vivemos, não há lugar para o amor. (Rebello 1999: 198)

Branca sente-se abandonada por um amor que nunca teve, encontra-se sozinha. A vida para ela não faz sentido, o amor seria a sua última esperança para poder viver.

A primeira parte da peça termina com A Mãe a tentar convencer a filha de que tudo se pode compor, que arranjará forma de ter Jorge de novo na vida de Branca, para que esta não tenha que voltar à vida que antes levava. Considera que a filha foi egoísta e que não ponderou todas as consequências que uma atitude como, a de renunciar a presença de Jorge na sua vida, poderia trazer. No entanto, esta preocupação apenas se prende com interesse, pois o bem-estar da filha e o respeito pela sua escolha, não são de valor para A Mãe, que apenas tenta inverter toda a situação, com o objetivo de conseguir uma melhor condição para a sua vida. Madalena por sua vez, acusa A Mãe de interesse nas condições que a situação de Branca lhe proporcionava, como também a inveja que sentia da filha, de como desejava Alberto e se insurgia contra ele. Madalena é acusada pela A Mãe de ser a autora da carta que Jorge recebera. Ao longo desta discussão, Branca mantém-se calada; acabando por sair de cena.

Tudo estava perdido para Branca, a vida a que renunciou seria a sua única opção, pois Alberto não estaria disponível para a amar tal como ela a ele e A Mãe, demonstrava, mais uma vez, que o bem-estar da filha não eram do seu interesse;

Madalena, a amiga a quem deu a mão e manteve sobre o seu teto de forma a ajudá-la, não terá sido realmente sua amiga, pois nunca a alertou para os comportamentos da mãe e de Alberto. Todas as possibilidades de ser feliz e ser amada estavam esgotadas, Branca era usada por todos. Jorge mantinha-a pela sua jovialidade; Alberto relacionava-se com ela pelo dinheiro, tal como a mãe, e Madalena era sua amiga, não pelo dinheiro, mas por lhe ser mais conveniente dessa forma. Branca lutou por amor e termina sozinha.

Branca (*num tom de profundo cansaço*) – Agora já não tenho mais nada a perder...

Branca (*sempre no mesmo tom fatigado e desinteressado*) – A vida..., que me interessa agora a vida... (Rebello 1999: 199)

A segunda parte da peça *É Urgente o Amor*, tem uma outra energia, sendo o público surpreendido com o espaço cénico, um “*Gabinete da Polícia de instrução*” (Rebello, 1999: 203). São apresentadas duas personagens, o Agente e o Chefe que irão interrogar umas pessoas devido à morte de uma jovem há uma semana: terá caído da ponte abaixo. A Mãe, Madalena, Alberto e Jorge, serão sujeitos a um interrogatório para apuramento dos factos, pois a polícia pretende perceber se foi suicídio, assassinato ou acidente. Todos têm um discurso de lamento, desejavam o melhor a Branca e ninguém compreende o que se passou. A Mãe, fala da filha com um enorme pesar, demonstrando ser uma mãe extremosa e sofredora com a perda da vida da filha. Madalena, mantém o seu papel de amiga e assume não conhecer nenhum relacionamento de Branca com Alberto, a não ser como amigos. Alberto faz-se desentendido, manifestando não perceber qual a razão de ser chamado pela polícia e ser sujeito a um interrogatório. Assim que o Chefe o informa de que é sobre a morte de Branca, Alberto faz por mostrar que a sua relação com a jovem era distante e que por essa razão não compreende como poderá ajudar. Assume que, há uns tempos, terá sido mais íntimo, mas que há mais de um ano não se passava nada. Alberto assume saber que Branca teria uma pessoa na sua vida, mas que não sabia quem era porque nunca se cruzou com esse homem. Jorge assume ter uma relação com Branca, que a mantinha há sete oito meses e que era uma relação estável e discreta, tendo em conta a sua situação de homem casado e de negócios. Desconhecia que Branca tivesse problemas ou pessoas que lhe desejassem mal. Quando o Chefe lhe pergunta se Jorge conhece Alberto, responde que não, que nunca o teria visto.

Todas as personagens acreditam que a morte de Branca teria sido um acidente, porque nada fazia prever o suicídio ou assassinato. A polícia dá como encerrado o caso, o que se conseguia apurar é que a morte de Branca teria sido um acidente.

A segunda parte da peça está dividida em dois tempos, sendo o interrogatório o primeiro. No segundo tempo, no palco, despido de cenário, encontram-se as personagens todas, incluindo Margarida, esposa de Jorge.

Branca surge em palco, como uma aparição. A intenção era explicar a todas as personagens a razão da sua morte; aqui poderiam ter a consciência de que Branca morreu antes de consumir o suicídio, fazendo com que todos os envolvidos se sintam culpados pela sua morte; todos a mataram antes de ela perder a vida.

Branca – Foi... Se estar vivo é manter equilíbrio entre a vida e a morte, eu perdi o equilíbrio naquela tarde... Mas é preciso que tu saibas, é preciso que todos saibam uma coisa. Foi um corpo já sem vida que caiu da ponte. Não foi nesse momento que eu morri. Foi antes... Quando todos me abandonaram... Quando pedi um pouco de amor, e ninguém soube compreender-me... Um pouco de amor para que a vida valesse a pena... Um pouco de amor para vencer a morte... (Rebello, 1999: 238)

Madalena lamenta que a morte tenha levado Branca tão cedo, considera que a amiga ainda tinha muito para viver e ser feliz. Branca recusa ideia de viver feliz o futuro num mundo onde o amor lhe foi negado, e, por essa razão, para ela viver não fazia sentido.

Branca – Feliz, eu?! Sim, talvez... Feliz à vossa maneira, aceitando tudo sem um protesto, sem uma revolta.... Atraiçoando os meus sonhos... E mentindo..., mentindo sempre, como eles, como tu (Rebello 1999: 223)

Madalena, quando foi interrogada não foi sincera, mentindo sobre o relacionamento de Branca com Alberto e também não referiu a discussão daquele fatídico dia, quando Branca assumiu o amor que sentia por Alberto a Jorge. Branca considera que a amiga a traiu, Madalena assume que falhou por ter concordado em assumir o discurso pré combinado entre todos, por iniciativa de Jorge, que assim o fez para se proteger. Madalena considera-se uma fraca, tendo em conta a sua vida, e com a morte de Branca concluiu que se negou a amar. A morte de Branca fez com que percebesse o quanto a amava e o quanto ela lhe irá fazer falta.

Alberto culpa Branca pela sua própria morte, não demonstra nenhum pesar, nem arrependimento por lhe ter negado o amor que ela julgava garantido. Alberto não sente

qualquer responsabilidade e considera que Branca sempre criou muitos problemas, que, tendo em conta o que ela sempre foi na vida, o relacionamento que tinham assim deveria ter ficado, não havia justificação para se tornar mais sério. Alberto negou-lhe desde sempre o amor, apenas usava Branca num relacionamento sem obrigações e compromissos, pois desejava uma mulher diferente de Branca, que não fosse uma prostituta. Era assim que via o relacionamento, como um acontecimento fugaz, numa noite a que se permitia estar com Branca.

A Mãe confirma o desejo que tinha por Alberto, como sabia que aquela relação iria destruir a vida de Branca e por consequência a sua. Declara que Branca sempre foi a sua inimiga, desde o seu nascimento, pois viu-se impedida de fazer a vida que desejava. O dinheiro não era muito, e, após ficar viúva, tornou-se prostituta, Branca seguiu as suas pisadas.

Branca desvaloriza o dinheiro a favor do amor, e Jorge pergunta-lhe se era a razão de não gostar dele. Branca explica-lhe que para além do dinheiro há amor, e que isso não existia entre eles. Jorge considera que Branca lhe devia respeito e que aquilo que ele desejava era que Branca o estimasse, que o cuidasse. Este desejo apenas o visa a ele e Branca tornava-se condenada de uma condição, em que, para além de não lhe dar prazer, também não lhe dava amor.

Margarida assume que tinha conhecimento da vida dupla de Jorge, e de forma a reaver a relação que tinha, enviou a carta a Jorge dando-lhe conhecimento de tudo o que se passava. No entanto, não esperava que a morte de Branca fosse o desfecho desta história, pois apenas desejava que Jorge voltasse para ela, e não necessitasse de encontrar carinho e estima em outra mulher.

O egoísmo uniu as quatro personagens que partilharam a mesma história no interrogatório, de forma a que nenhuma fosse implicada na morte de Branca. Em vida, Branca não conseguiu que todos a compreendessem, que a amassem, que a respeitassem e tomassem consciência do erro que estavam a cometer com ela e com a vida. Terminar com a sua vida, foi a forma que Branca encontrou de os fazer ter consciência do erro cometido.

Todos competiram entre eles de forma a ilibarem-se da responsabilidade que teriam sobre a morte de Branca, no entanto percebem que todos a mataram quando lhe negaram o amor, quando o egoísmo individual se sobrepôs ao sentimento que deveria ser o mais simples e comum entre os seres:

Madalena – Afinal sempre era verdade... Atiraram-na da ponte abaixo... E fomos nós.... Fomos nós que a empurrámos! Fomos nós!... Fomos nós!... (Rebello 1999: 238)

Em comparação com Gabriela, que sucumbe pelo amor que sente, Branca foi explorada por cada personagem, levando-a à exaustão, tornando a sua morte mais dramática do que a de Gabriela. Por não ter conseguido a aceitação de um amor, por se ter visto presa a uma condição que não acreditava, Branca é levada ao esgotamento e *morre* antes de consumir o suicídio. Alberto terá fingido o amor que prometia a Branca e mesmo após a sua morte, no interrogatório feito pela polícia a mando de Jorge, desvinculou-se de qualquer relação com Branca. A Mãe, que nutria inveja da filha, pela sua jovialidade, mantinha-se do lado dela de forma a ter condições para esconder a idade avançada e ter a vida folgada que desejava. Após a morte da filha, a Mãe fez declarações na polícia como uma mãe extremada, mas na realidade terá proporcionado a vida que Branca tinha, a prostituição. Branca deixa de acreditar na vida, assim que toma consciência das atitudes da mãe:

Branca – Acreditei que o amor pudesse ser uma coisa limpa e decente... Precisava tanto que fosse! Mas é mentira! O amor não existe! No mundo em que tu e eu vivemos, não há lugar para o amor! (Rebello 1999:198)

Branca recusa manter a relação com Jorge, explicando-lhe que mesmo que este lhe tenha promovido qualidade de vida, ela não acha justo viver conformada com isso:

Branca – Eu devia estar-te grata, bem sei. Fizeste por mim o que nem todos seriam capazes de fazer. Mas a gratidão não chega para encher uma vida! E tu não sabes o que custa estar sozinho...

Branca – Tudo o que sei é que sem amor a vida não vale a pena... (Rebello, 1999:191)

Madalena nunca conseguiu compreender e apoiar a amiga nas suas ideias, e mesmo depois da sua morte, em interrogatório, não conseguiu ter um discurso verdadeiro.

A morte de Branca, em comparação com a do casal da peça *O Dia Seguinte* e a de Gabriela em *Alguém Terá de Morrer*, é justificada pelo ambiente criado em torno de si, que fez com que acreditasse que o amor não existia. As mortes de Branca e de Gabriela, são o símbolo de uma resistência ao amor que não lhes é dado.

III – Conclusão

6. O Amor, a Morte e o Egoísmo

O autor conta com vinte e três peças concluídas, e ao longo da constituição das mesmas, Luiz Francisco Rebello passou por várias fases, sendo as seguintes possíveis de identificar:

– Fase experimental: uma fase com características expressionistas (o expressionismo abdicava a reprodução literal da realidade) – *O Mundo começou às 5 e 47* (1946) e *O Fim da Última Página* (1951) – Este movimento surge numa época de pós-guerra. O teatro terá sido escolhido como um lugar de culto, onde se poderia expor o ser humano em confronto com a violência criada em sociedade. Bertold Brecht, cria em consequência deste desejo o teatro épico. Um teatro de intervenção que provocava no público uma reflexão dos temas atuais;

– Fase existencialista – *O Dia Seguinte* (1949), *Alguém terá de Morrer* (1956), *É Urgente o Amor* (1958), *Pássaros de Asas Cortadas* (1959), *Condenados à Vida* (1964), *Páginas Arrancadas* (1999) e *Triângulo Escaleno* (2002) – neste período mantém-se em discussão constante a consciência humana, sobre o individualismo face ao coletivo, desenvolvendo os temas da morte e do amor;

– Fase política – *A Visita de Sua Excelência* (1965), *A Lei é a Lei* (1977), *Grande Mágico* (1979), *Portugal Anos Quarenta* (1982) e *Prólogo Alentejano* (1976) – um período onde o autor expõe as opressões impostas pelo regime salazarista.

Desta forma pode-se identificar o percurso de Luiz Francisco Rebello, que à medida que os tempos se alteravam, a sua obra dava resposta aos acontecimentos na sociedade portuguesa (Bartosová 2011).

As peças apresentadas nesta dissertação pertencem à segunda fase, a fase existencialista do autor. Estas peças expõem diversas atitudes morais e imorais dentro

de um seio familiar, dito familiar não só no sentido de família, mas provindo de alguém próximo, de relação sentimental direta.

O ambiente das peças de Luiz Francisco Rebello, como podemos consultar na tese escrita por Natálie Bartosová, *As Peças Existenciais de Luiz Francisco Rebello*, era:

sobretudo num universo familiar de nível da burguesia alta ou da classe social inferior. Nestes ambientes de luxo ou de pobreza encontramos as personagens a meditar sobre a condição e o destino do homem. Muitas vezes são-nos apresentadas figuras que apesar de coexistirem sob o mesmo teto, ou seja numa família, ocupam atitudes opostas. Uns deles defendem o valor moral e os outros para salvarem a sua aparência perfeita remam a cobardia e falsidade. (Bartosová 2011: 33)

As três peças apresentadas nesta dissertação espelham estas realidades: na peça *O Dia Seguinte*, será a classe baixa, onde há uma clara luta sobre a consciência da sobrevivência; a segunda será a classe alta em *Alguém Terá de Morrer*, onde as personagens, mesmo pertencendo à mesma família, as personagens são profundamente egoístas, com comportamentos covardes e fúteis, e por último, na peça *É Urgente o Amor* é apresentada a mistura das duas classes, onde amor é reivindicado por uma personagem e lhe é negado.

As personagens de Luiz Francisco Rebello são apresentadas como prisioneiras de uma condição de vida, que não desejaram, e por essa razão debatem-se constantemente. A solução para estas condenações seria o amor; como a sua ausência é comum, as personagens em déficit de amor acabam por se entregar a um destino mortal. As personagens não exigem uma profunda análise, o público consegue nas primeiras cenas conhecê-las, tendo em conta que se assemelham diretamente a qualquer pessoa. Elas são o espelho de muitas mulheres que sofrem com as opressões sociais da época e através da sua obra, Luiz Francisco Rebello, expõe-nas de forma a influenciar o público, provocando uma reflexão social e individual (Bartosová 2011).

As personagens femininas distinguem-se pela postura austera e determinada face a um problema, e serão elas que acabam por ter a última palavra; a mulher será a ponte para todos os confrontos relacionados com a vida. Na tese escrita por Natálie Bartosová, *As Peças Existenciais de Luiz Francisco Rebello*, podemos ler uma afirmação de António Braz Teixeira:

As personagens femininas parecem-nos anímicas e moralmente mais fortes do que os homens, defrontando mais energética e denodadamente a adversidade ou o imprevisto, de súbito, irrompe nas suas vidas e manifestando, no seu agir ou reagir, uma mais firme fidelidade a valores como a verdade, a honra a dignidade ou a autenticidade existencial, não hesitando em dar-se a morte (...) Seja serem as mulheres consideradas por autor os seres mais frágeis seja mais sensíveis, são muitas vezes elas que se dão à morte quando lhes parece a única solução digna. (*apud* Bartosová 2011: 34-35)

Na peça *O Dia Seguinte*, a personagem *Ela* determina que o destino do casal e do futuro filho - face às dificuldades da vida - será a morte. O casal vive em confronto com a sociedade, recusam a progressão na vida e o melhoramento da sua resposta face aos compromissos sociais estabelecidos. Tendo em conta que este casal passa por dificuldades sociais e profissionais, *Ela* mantém o seu trabalho, mesmo grávida, e *Ele* não consegue ser empregado. Vivem numa profunda miséria, o que faz com que não tenham vontade de viver e não considerem que haja solução para a situação.

Em *Alguém Terá de Morrer*, após a família ser colocada na posição de escolher o membro que morreria nessa noite, a filha, por um desgosto de amor, renuncia à vida terminando assim a luta pelo seu lugar numa sociedade, onde a aparência e posição social são aspetos de grande valor. Esta família vive obcecada pelo compromisso social burguês. A importância do ser individual estará relacionada com o seu comportamento em sociedade e não com o amor que une uma família. Gabriela morre sozinha, após recusar-se a viver sem o amor que julga ter encontrado, num homem que nega ama-la. Gabriela vive este confronto sozinha, sem o apoio familiar esperado. A sua morte é sabida com uma surpresa comedida e a intenção que sugere o final da peça, será que aquela família prosseguirá com o seu comportamento viciado, mas sem Gabriela. A sua morte não promove compaixão.

Na peça *É Urgente o Amor*, Branca, após descobrir o amor, desiste da vida que tem; ser amante de um burguês que a sustenta, para seguir o amor que considerava encontrado. Tudo era uma mentira na vida dela, os intervenientes não a entendiam, obrigando-a a aceitar a sua condição. Branca suicida-se, e, surgindo mais tarde numa aparição, promove um julgamento, justificando que a sua morte terá sido provocada por todos. Desta forma, declara que se recusou a viver aceitando compromissos gerados por outros, compromissos esses que não incluem amor. Se vivesse em função da vontade do outro, a liberdade de Branca estaria condicionada, tal como a sua consciência de si e do mundo. Tendo consciência que na sua vida, o amor não existe, Branca recusa-se viver.

No momento da sua aparição, Branca exige que as personagens reflitam e aceitem que a sua morte foi provocada pelos mesmos, todos a assassinaram e não cumpriram com o compromisso básico da relação humana - não a amaram.

Sobre o existencialismo, podemos defini-lo através das palavras de Jean-Paul Sartre: a idealização de um produto será a essência de algo. Na história sobre a criação do Homem por Deus, Deus idealiza o Homem, a sua essência, e depois de criado passa a existir. Sendo assim, “quando um objeto ou algo existe em função de alguma coisa que o precede e o causa, ele existe para outro. Ora, o existencialismo concebe que há pelo menos um ser que existe para si, que não foi criado ou produzido a partir de uma essência preexistente: este ser é o homem” (Sartre 1987: 2). Nas peças de Luiz Francisco Rebello, podem-se identificar personagens que provocam a discussão sobre a existência e a consciência. Na peça *O Dia Seguinte*, será a filha que não chega a nascer, que provoca a discussão sobre a existência do casal sobre a sua função na vida. *Ela*, considerando que a vida lhes negou a oportunidade de progressão, acredita que se aquela criança nascer, irá sacrificar a sua vida e condena-la definitivamente à estagnação individual. *Ela*, que sente a criança crescer e formar-se na sua barriga, recusa a possibilidade de um futuro, avaliando a sua situação social, a vida não merecia mais um ser humano para o transformar num adulto com um comportamento errante, reflexão da falta de oportunidades. Tendo em conta as ideias do existencialismo, o homem não pode ser idealizado antes de ser, não há qualquer tipo de previsão do que será um ser em formação, portanto neste caso em concreto, atendendo aos exemplos referidos acima das peças, a essência virá depois da existência do homem. “O homem tem, isto sim, uma dimensão subjetiva que é a própria projeção de si, e pode ter plena e autêntica consciência disto. Nisto ele se distingue das coisas, e alcança maior dignidade, na medida em que responde pelo seu próprio ser.” (Sartre 1987: 2). A essência deve ser encontrada, ou será o fruto da evolução do homem, face a um futuro constante. Existindo, o homem terá que fazer de si algo, construindo-se, trilhando o seu próprio caminho. *Ela* bloqueou o nascimento do filho, com base numa ideia pré-concebida, que mais tarde, sujeita a um julgamento, percebe que a vida vive de possibilidades e a possibilidade de o seu filho ser feliz e vingar a pobreza era possível.

Na peça *Alguém terá de Morrer*, será O Desconhecido, o ser que, depois de se apresentar à família burguesa, faz com que esta se debata para conquistar o seu lugar na vida. Todos os intervenientes, menos Gabriela, desejam viver. Sem espírito de sacrifício e sem reconhecer o valor da relação humana e familiar, discutem ferverosamente entre

todos sobre o seu lugar, acusando-se constantemente de egoísmo. Gabriela, é a personagem que quebra com a problemática, ela sucumbe. A jovem compreende que não poderá ter um compromisso com a vida, quando o amor lhe é negado. Em comparação com o irmão, Gabriela amou na e a vida, considerou possível um futuro ao lado de um homem por quem se apaixonou. Quando este homem, João Carlos, se nega a ama-la, Gabriela compreende que já não poderá ter um compromisso com a vida.

Na peça *É Urgente o Amor*, a personagem que implica a consciência da existência será Branca, que prescinde da sua existência provocando uma reflexão nas personagens que a envolvem. Branca tem consciência que não será possível viver sem amor, ela terá vivido até ao momento que reivindica o amor, a sua vida sem sentir, sem perceber o que é ser amada, sem saber o que é amar. A sua relação com A Mãe, terá sido sempre com base em interesse e inveja, Branca nunca se sentiu amada pela A Mãe. Jorge exigia de Branca, como forma de o compensar de tudo o que lhe oferecia, amor, respeito, carinho e estima. Nesta relação Branca é usada como recurso, e tal como Jorge procurava alguém que lhe desse o que para ele estava em falta, a Branca tudo lhe faltava, e a sua vontade de viver estava estagnada. Era um objeto que era usado quando assim se justificava. Alberto ilude Branca, com um amor que corresponde às necessidades da jovem. Branca compreende que ao assumir o amor que sente, poderá viver a vida como a imaginou, poderá criar o seu caminho, criando os seus próprios compromissos com ela e com a vida, recusando assim viver comprometida com compromissos criados por outros, contra a sua vontade, contra a sua consciência. Mas Alberto recusa fazer parte deste plano de Branca e nega ama-la e prosseguir caminho junto dela. A amizade que tinha com Madalena, poderia ser a réstia de esperança da existência do amor, mas Branca apercebe-se que nem esse amor estava a salvo. Branca, depois de ter consciência do que é amar, recusa-se a viver sem amor na sua vida.

Na obra de Luiz Francisco Rebello, o confronto com uma realidade fantasiada é comum. Sempre relacionada com a morte, surge na ação a par de personagens agnósticas, que não se identificam como diabo ou anjo, apenas são personagens que se apresentam com o intuito de interferir, de criar uma problemática adormecida, a discussão e reflexão sobre mesma.

O conflito das personagens, numa situação limite, permite-lhes compreenderem a possibilidade de persistirem na história, para além da vida, como se todos os seus atos, mesmo depois de sucumbirem, se mantivessem na vida. Exemplo disso é a peça *O Dia Seguinte*: as personagens *Ela* e *Ele* são confrontadas com a importância que teriam se se

mantivessem vivos. O casal manter-se-á, na infinidade da morte, consciente do erro cometido, da interrupção feita na vida de um ser humano (a filha). Também tomam consciência de que o seu ato não serviu de exemplo a seguir, mas sim de contrariar não se tornando um exemplo a seguir. Serviu como exemplo de uma atitude descabida; os que se seguem farão por lutar numa situação limite e acreditar no dia seguinte:

O Secretário (*que ficou junto da porta*) – Para vós dois, apenas... Porque, a estas horas, lá no mundo, um novo dia começa. Um dia de trabalho e de luta, mas também de alegrias e esperanças. Os primeiros raios de Sol aquecem a cidade. As sereias das fábricas chamam para a vida. As ruas enchem-se de gente. E nas águas-furtadas de um bairro pobre, num quarto igual ao vosso, entre risos e lágrimas, entre miséria e amor, entre o desespero e a esperança, nasce um ser humano em cujos os olhos se acene a luz do dia seguinte... (Rebello 1999: 88)

O tema da morte na obra do autor não se torna numa situação dramática, devido à impossibilidade de retroceder no tempo. Na peça *O Dia Seguinte, Ela*, depois de perceber o erro que cometeu, após ter sido confrontada com duas possibilidades de uma filha no futuro, deseja a vida e pede encarecidamente ao Juiz que este lhe conceda essa possibilidade, que lhe é negada. Mesmo num ambiente fantasioso, as personagens terão que encarar os factos e por essa razão a morte é trágica em Luiz Francisco Rebello:

Ela (*desesperadamente*) – Senhor juiz... Eu não sabia... Não sabia! Nunca supus que fosse possível... Que as coisas pudessem acontecer de outra maneira... Mas agora, agora já sei... Peço-lhe, senhor juiz! Deixe-me tornar à vida! Agora já sei. Quero que a minha filha nasça, quero que possa viver! Deixe-me voltar à vida, senhor juiz! Deixe-me voltar à vida!

O Juiz (*junto da porta*) - Há só uma vida para viver. E, quando se perde, é para sempre. Agora é tarde de mais. (*E sai.*) (Rebello 1999: 88)

O autor expõe a burguesia, descortina a fachada pela qual é conhecida, demonstra as carências afetivas, como podemos constatar em *Alguém Terá de Morrer*. Desta forma procura “a busca de uma sentimentalidade como meio de aproximação entre a plateia e o palco; na dramaticidade, entre o texto e leitor” (Tscherner 2010: 27). Na peça, o autor quebra com a rotina de uma família burguesa, com o aparecimento de um enviado da morte. Este paralelo procura uma consciência da relação humana que, conforme o leitor e/ou público se apercebe, não existe. O Desconhecido irá provocar a consciencialização da relação familiar carenciada.

O tempo desta peça está cuidadosamente estudado de forma que, no seu decorrer, ela cumpra as três horas que O Desconhecido delimita para a decisão familiar,

tal como Bertold Brecht na sua peça *As Espingardas da Senhora Carrar* – a peça tem o tempo da cozedura de um pão. Os diálogos são efetuados de forma a que cada personagem mostre a sua essência; muitas vezes não entram em diálogo, apenas de uma forma egoísta prosseguem com uma linha de pensamento. De uma forma crua, Luiz Francisco Rebello expõe a futilidade da burguesia a muitos burgueses sentados na plateia. Estes diálogos são geridos em modo de confissões pelas personagens. Tal como se iniciam assim acabam: nada do que se passou naquela noite, mesmo com a morte de Gabriela, mudou naquela família, que irá prosseguir com a sua rotina. O sacrifício de nada valeu, para salvar aquela família de burgueses. A morte de Gabriela é o símbolo da falta de comunicação dentro de uma família. Pode-se concluir que Gabriela poderá ser o símbolo de uma mudança.

O suicídio é uma ação comum nas peças *Alguém Terá de Morrer* e *É Urgente o Amor*. Os suicídios nas peças de Luiz Francisco Rebello são uma descontinuidade da ação, até porque são efetuados sem pré-aviso, como se quebrassem o conflito da ação dramática. Em *Alguém Terá de Morrer* nada mais se passa, Gabriela morre alheia à questão discutida na sala. Em *É Urgente o Amor*, a ação dramática recomeça num outro ambiente, com outra energia, numa esquadra com um interrogatório, onde todas as personagens são visadas. Até à aparição de Branca, onde se cria um julgamento de consciências.

A consciência promove o mundo, que é composto por inúmeros objetos, no entanto também é feito de homens, que criam consciência de si mesmos. A consciência estará relacionada com a liberdade, tal como o relacionamento com o outro é o reflexo de uma liberdade comum. Duas pessoas que se pretendam relacionar têm consciência da intenção de iniciar um relacionamento, desta forma não há uma aniquilação da consciência do outro, são duas consciências frente a frente, conscientes das diferenças, mas com um ponto em comum: a liberdade do relacionamento mútuo. A consciência de relação com o outro de Gabriela e Branca, foi aniquilada pela liberdade de consciência das outras personagens que condenam a vontade de ambas as personagens. (Sartre 1987).

Tendo em conta que o homem nasce sem predefinição do que será, a sua essência vai-se criando, ao longo da vida; o futuro estará sempre em aberto. Esta situação promove uma liberdade que conduz à evolução individual e à sua vivência. (Sartre 1987).

Qual será a máxima do Existencialismo, tendo em conta que a ideia da essência deve existir antes da existência se tornar realidade? “O homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define” (Sartre 1987: 4). O homem é aquilo que pretende ser e alcançar, no seu caminho de evolução, encontra a essência e dela concretiza-se. O homem, depois de adquirir consciência, será responsável daquilo que é e se torna. Considerando a consciência da existência, Gabriela e Branca, recusam viver sem a possibilidade progressão.

As personagens de Luiz Francisco Rebello questionam a sua existência, assim que se encontram numa situação que provoque essa reflexão. Nas peças apresentadas encontramos questões comuns, como a percepção da razão de viverem, o questionamento e a consciência da falta de amor. No fundo, a pergunta final será: qual a razão de viver se não se é feliz e amado? Como se a vida fosse uma condenação, que o ser humano se vê obrigado a cumprir. As personagens femininas analisadas vêm-se traídas pela condição de viver uma vida em que não acreditam. Na verdade, Luiz Francisco Rebello não coloca em causa a vida, mas sim a sociedade, que espreme o ser humano ao ponto de este desejar a morte.

A morte será um dos temas mais comuns nas peças de Luiz Francisco Rebello, centrando esta problemática nas personagens que amaram a vida. Trata este tema com alegorias e realidades fantásticas, colocando os mortos aptos a comunicar numa outra realidade (*O Dia Seguinte*), com enviados da morte para condenar um membro da família, permitindo que em discussão o grupo defina quem irá sucumbir (*Alguém Terá de Morrer*), como os mortos falarem com os vivos (*É Urgente o Amor*). A mulher tendo a possibilidade de promover o nascimento de um novo ser, e atendendo a sua sensibilidade inerente, são como um símbolo de revindicação da vida e da existência a par do amor.

É de fácil conclusão o uso do existencialismo por Luiz Francisco Rebello na sua obra, no sentido de elaborar um conflito existencial, que promove debates sempre com as mesmas questões: a condenação do ser à liberdade e a responsabilidade que as suas escolhas exigem, tendo em conta a que as suas ações poderão ter repercussões no Outro.

À semelhança do nome da peça *É Urgente o Amor*, podemos considerar que o tema central das peças apresentadas nesta dissertação será o amor. Será um amor comum, que une a humanidade e a mantém sã e em comunicação, dando sentido e estabilidade à vida. Atendendo às personagens femininas das peças apresentadas,

podemos concluir que a ausência do amor conduz as personagens a um limbo, onde decidem renunciar a vida.

Bibliografia

1.1 Ativa

REBELLO, Luiz Francisco

- 1977 *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Argumentos Seara Nova.
1984 *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*. Vila do Conde: Brasília Editora.
1999 *Todo o Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
2000 *A Breve História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa-América
2006 *Todo o Teatro II*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

1.2. Passiva

ALVIM, Maria Helena Vilas-Boas COVA, Anne, & MEA, Elvira Cunha de Azevedo (orgs.)

- 2002 *Em Torno da História das Mulheres*. Lisboa: Universidade Aberta.

AZEVEDO, Cândido de

- 1999 *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano - Imprensa - Teatro - Cinema - Televisão - Radiodifusão - Livro*. Com depoimentos de: José Saramago; José Cardoso Pires; Maria Teresa Horta; Luiz Francisco Rebello; Fernando Luso Soares; Artur Ramos; Eduardo Geadá; Igrejas Caeiro; Urbano Tavares Rodrigues; Mário Ventura; José Carlos Vasconcelos; Alexandre Pinheiro Torres; Francisco Lyon de Castro. Lisboa: Caminho.

BARATA, José Oliveira

- 1991 *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

BARTOSOVÁ, Natálie

- 2011 *As Peças Existenciais de Luiz Francisco Rebello*. Bnro. Ed. ut.:
http://is.muni.cz/th/146972/ff_m/Diplomka.pdf (Consulta a 15/05/2016).

Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.

- Ed. ut.: <http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/luiz-francisco-rebello.html#.Wc2P82hSzIU> (Consulta a 20/06/2017)

- Ed. ut.: <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-instituicoes/teatro-estudio-do-salitre-dp11.html#.Wc1ycWhSzIU> (Consulta a 20/06/2017)

COVA, Anne, PINTO, António Costa

- 1997 *O Salazarismo e as Mulheres – Uma abordagem comparativa*. Lisboa: Universidade Aberta. Ed. ut.: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2656445.pdf> (Consulta a 05/07/2017).

ESTEVES, João

- s/d *FE. EM-UNL, Revista Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher. (15)*. Ed. ut.:
http://www.fcsh.unl.pt/facesdeeva/eva_arquivo/revista_15/eva_arquivo_numero15_g.html
(Consulta a 14/09/2017)

FERRÃO, Manuel, OLIVEIRA, Susana FONSECA, Teresa (orgs.)

- 2015 *Livros Proibidos no Estado Novo*. Lisboa: Assembleia da República.

PIMENTEL, Irene

2008 *Caminhos da Memória – A situação das mulheres no século XX em Portugal*. Ed. ut.: <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/15/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-2/> (Consulta a 05-07-2017)

PORTO, Carlos

1997 *O TEP e o Teatro em Portugal - Histórias e Imagens*. Porto: Fundação Engenheiro de Almeida.

REIS, António, direção.

1991 *Portugal Contemporâneo IV (1926 – 1958) Ascensão e consolidação do Estado Novo – A ordem económica e social entre o desenvolvimento e a estagnação – Controlo ideológico e resistência cultural – Sob a égide dos valores conservadores*. Lisboa: Publicações ALFA S.A., 1990.

1990 *Portugal Contemporâneo V (1958 – 1974) Declínio e queda do Estado Novo – Inovações e contradições na estrutura económica e social – Tempos de mudança na vida cultural – Valores e mentalidades em confronto*. Lisboa: Publicações ALFA S.A., 1990.

ROLIM, Vanessa Gomes

s/d *A Censura do Estado Novo e do Mundo Actual*. Ed. ut.: <https://vanessagomesrolim.files.wordpress.com/2012/10/artigo-a-censura-do-estado-novo-e-do-mundo-actual3.pdf> (Consulta a 05-07-2017)

RODRIGUES, Márcia Regina

2010 *A Situação do Teatro Português na década de 1960*. São Paulo. Ed. ut.: <http://books.scielo.org> (Consulta a 15/05/2016).

SARTRE, Jean-Paul ed. ut. Os Pensadores", Nova Cultural, 1987, fascículo 57, p. 684-688

s/d *A Existência como Liberdade Absoluta*. 1987. Brasil. Ed. ut.: <http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/07/A-exist%C3%Aancia-como-liberdade-absoluta.pdf> (Consulta a 05-07-2017)

TAVARES, Manuela

2003 *Aborto e Contraceção em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

TSCHERNE, Milca da Silva

2010 *Por um Teatro novo em Portugal: a contribuição de Luiz Francisco Rebello*. Araraquara, São Paulo. Ed. ut.: <http://livros1.livrosgratis.com.br/cp136977.pdf> (15/05/2016).

2. Geral

AZEVEDO, Cândido de

1997 *Mutiladas e Proibidas - Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, & COSTA, Maria Velho da

1972 *Novas Cartas Portuguesas*. Ed. Ana Luísa Amaral. Lisboa: D. Quixote, 2010.

BERTHOLD, Margot

2004 *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

BRANCO, Professor Doutor Alberto Vara

s/d *O Posicionamento da Mulher na Sociedade Portuguesa*. Ed. ut.: http://www.ipv.pt/forumedia/f2_idei1.htm (Consulta a 05-07-2017)

CANÇO, Dina

2007 *A Igualdade de Género*. Recolha de informação legislativa: Teresa Vieira da Silva e Nuno Gradim. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

COSTA, Manuel Franklin

1997 *A Existência na Filosofia de Jean – Paul Sartre – Caminhos da Liberdade entre a Ideologia e a História*. Angola: Fundação Eng. António de Almeida.

- CRUZ, Daniel Ivo
2001 *História do Teatro Português*. Verbo.
- DIAS, Fátima Sequeira
1995 *Escritos sobre a História das Mulheres*. Ponta Delgada: Jornal da Cultura.
- DUBY, Georges, & PERROT, Michelle
1993 *História Mulheres no Ocidente*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- FERREIRA, Vergílio
2004 *Jean Paul-Sartre O Existencialismo é um Humanismo*. Lisboa: Bertrand Editora.
- FILHO, Fermín Vañó Ivorra
2011 Luiz Francisco Rebello e Alfonso Sastre: O Teatro de Resistência sob os Regimes Fascistas Ibéricas (versão corrigida). São Paulo. Ed. ut.: www.teses.ups.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-30082012-105108/pt-br.php (Consulta a 15/05/2016).
- Fundação Calouste Gulbenkian - Simpósio organizado em colaboração com Fundação da Casa de Mateus
1984 *O Texto e o Acto - 32 anos de Teatro (1968-2000)*. Lisboa: Serviço de Belas-Artes.
- MACEDO, Ana Gabriela
2005 *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.
- MORAIS, Paula
2014 *Portugal sobre a Égide da Ditadura: o rosto metamorfoseado das palavras*. Lisboa: Chiado Editora.
- MOURA, Nuno Costa
2007 «Indispensável dirigismo equilibrado» *O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974 (Volume II)*. Lisboa. Ed. ut.: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/472/2/21475_ulfl071874_tm_vol_2.pdf (Consulta a 05-07-2017)
- PEIXOTO, Fernando
2006 *História do Teatro Europeu*. Lisboa: Edições Sílabo.
- PRÍNCIPE, César
2016 *Os Segredos da Censura*. Porto: Edições Afrontamento.
- RODRIGUES, Julieta de Almeida
s/d *Continuidade e mudança nos papéis das mulheres urbanas portuguesas: emergências de novas estruturas familiares*.
Ed. ut.: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465507M8cCF5kg8Oz43DK8.pdf> (Consulta a 05-07-2017)
- VASQUES, Eugénia
1998 *Jorge de Sena Uma Ideia de Teatro (1938-71)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- SARTRE, Jean-Paul ud. ut. L'Existentialisme est un Humanisme, Les Éditions Nagel, Paris, 1970
s/d *O Existencialismo é um Humanismo*. 1970. Brasil. Ed. ut.: http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/-1/4529/sartre_existencialismo_humanismo.pdf (Consulta a 05-07-2017)
- SILVA, Maria Regina Tavares de
1999 *A Mulher - Bibliografia Portuguesa anotada (1518-1998)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- TSCHERNE, Milca da Silva
2011 *O existencialismo, o fantástico e as rupturas da cena num drama português moderno*. Brasil. Ed. ut.:
http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_3_num_1/Vol_3_1_Via_Litterae_14-19-MILCA_TSCHERNE.pdf (Consulta a 15/05/2016)

Bibliografia de Anexos

CetBase

<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/> (Consulta a 20/09/2016)

Decreto de Lei n.º 698/75 de 15 de Dezembro

Ed. ut.: <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/1975/12/28800/20312032.pdf> (Consulta a 11/09/2017)

Dossier sobre o 25 de Abril e os direitos das mulheres

Ed. ut.: <http://www.pcp.pt/actpol/temas/25abril/30anos/dossier-abril-mulher.htm> (Consulta a 20/06/2017)

Poema Urgentemente de Eugénio de Andrade

Ed. ut.: <https://www.escritas.org/pt/t/1518/e-urgente-o-amor> (Consulta a 20/06/2017)

Anexos

A. Luiz Francisco Rebello

Luiz Francisco Correia Mendes Rebello (10 de setembro de 1924 – 8 de dezembro de 2011).

A sua primeira manifestação no drama português foi em 1931, quando escreveu o texto *A Culpa*, uma peça com uma estrutura de três atos de cinco minutos. No liceu escreveu uma farsa em conjunto com Mário Sande Ceia, filho de um dos secretários do Parque Mayer – este texto era repleto de trocadilhos e situações complexas, mas foi o confronto com as duas guerras e com textos franceses que o impulsionou a escrever para teatro, questionando valores e estados da sociedade. (Filho 2011).

Em 1941, Luiz Francisco Rebello entra na Faculdade de Direito, formação que terminou em 1946. Em 1942 concorreu com a peça em verso *A Lição do Tempo*, um evento promovido pelo Centro Universitário da Mocidade Portuguesa, alcançando o primeiro lugar. No ano seguinte, repete a proeza, concorrendo com o poema dramático *O Ouro que Deus Dá*. Terão sido estes prémios que permitiram Luiz Francisco Rebello inscrever-se na Sociedade de Autores Portuguesa, tal como ver estas duas peças apresentadas no Teatro Nacional D. Maria II, interpretadas por alunos do Conservatório de Arte Dramática, dirigido por Francisco Ribeiro. Em 1945, Luiz Francisco Rebello escreveu um drama para Francisco Ribeiro, *Ventania*. Escreveu duas comédias, em conjunto com Armando Viera Pinto, *Águas Furtadas* e *Nós os Dois somos Quatro*, mas a peça que perdurou e fez parte do repertório, ainda hoje conhecido, foi a comédia com características de teatro do absurdo *A Invenção do Guarda Chuva*. (Filho 2011).

Em 1957 fez a sua primeira publicação de ensaios dramáticos, *Teatro Moderno. Caminhos e Figuras*, onde explora a evolução dramatúrgica dos autores André Antoine

(Teatro Livre) e Bertold Brecht (Teatro Épico). No ano seguinte, escreveu as peças *É Urgente o Amor* e *Os Pássaros de Asas Cortadas*, ambas representadas no espaço de um ano.

Luiz Francisco Rebello nunca deixou de parte a sua formação e foi muito ativo no que concerne à defesa dos artistas, formas de expressão e direitos de autor. Foi diretor do Teatro São Luiz por um ano entre 1971 e 1972, acabando por se despedir do cargo por não estar de acordo com as exigências da Comissão de Censura, quanto ao repertório a ser apresentado. Fez parte do mundo da imprensa colaborando com *Colóquio – Letras*, *Jornal de Letras*, *Seara Nova* e *Vértice*. Coordenou o *Dicionário do Teatro Português*. (Filho 2011).

As peças de Luiz Francisco Rebello organizadas, cronologicamente:

1944 – *A Invenção do Guarda Chuva*

1946 – *O Mundo Começou às 5 e 47*

1949 – *O Dia Seguinte*

1951 – *O Fim da Última Página*

1954 – *Alguém Terá de Morrer*

1957 – *É Urgente o Amor*

1958 – *Os Pássaros de Asas Cortadas*

1963 – *Condenados à Vida*

1965 – *A Visita de Sua Excelência*

1975 – *Prólogo Alentejano*

1976 – *O Parto de um Partido*

1977 – *A Lei é a Lei* 1979 – *O Grande Mágico*

1982 – *Portugal, Anos Quarenta*

1994 – *Todo Amor é Amor de Perdição*

1995 – *A Desobediência*

1999 – *É Urgente o Amor*

1999 – *As Páginas Arrancadas*

2002 – *Triângulo Escaleno*

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

2005 – *O Órfão de Deus*

Estreias:

– *Os Pássaros de Asas Cortadas*, 1959 - Teatro da Trindade – Desta peça surge um filme em 1963 por Artur Ramos;

– *Condenados à Vida*, Prémio de Teatro pela Sociedade Portuguesa de Escritores – Uma peça proibida pela censura e que até 1984 apenas tinha subido a palco na Checoslováquia com versão de E. Obuchova;

– *O Fim da Última Página*, 1964 – Estreia em Barcelona;

– *A Lei é a Lei*, 1977 – Peça integrada no espetáculo coletivo de A Barraca;

– *Ao Qu'isto Chegou*, 1978 – Esta peça foi incluída num volume intitulado *Teatro de Intervenção*;

– *Portugal, Anos Quarenta* – Apresentado pela Fundação Gulbenkian, um complemento da exposição instalada sobre a arte da década. (Rebello 1984).

Traduções e adaptações

– *Dente por Dente* de William Shakespeare, 1964 – Teatro Moderno de Lisboa. (Rebello 1984).

B. Dados e representações das peças

B.1. *O Dia Seguinte*

Estreia:

- 1953, Teatro de Câmara El Paraíso. Tradução de Eduardo Sanchez. Local: Valência, Espanha;
- 1953, Escola de Arte Dramática de São Paulo. Local: Brasil;
- A 12 abril de 1953, inaugura o El Paraíso em Valência;
- 1956, Teatro de Câmara T. O. A. R.. Tradução de Carlos-José Costas. Local: Madrid, Espanha;
- 1957, Teatro do Estudante do Panamá;
- 1958 / 59, Sociedade Guilherme Cossoul. Encenação de Paulo Renato. Elenco: Glicínia Quartin, Henrique Viana, Branco Alves, Celestino Silva. Local: Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, Lisboa. Este espetáculo foi apresentado em conjunto com o Auto do Curandeiro encenado por Varela da Silva;
- 1958, Conjunto Cénico Caldense. Encenação de Carlos Garrido. Local: Caldas da Rainha. Esta peça foi apresentada em paralelo com *Os Malefícios do Tabaco (O Vrede Tabata: Stena monolog* (1886) de Anton Tchekov) versão de Luiz Francisco Rebello;
- 1962, Teatro Experimental Sá da Bandeira. Direção de Albino F. Sá. Local: Lobito, Angola;
- 1963, Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Encenação de Pedro Lemos. Elenco: Cremilda Gil, Canto e Castro, Varela Silva, Ana Paula, João Mota. Local: Teatro D. Maria II, Lisboa;

– 2 de maio de 1963 pelo Teatro Moderno de Lisboa, encenação de Paulo Renato, com cenário de Octávio Clérigo, interpretação de Carmen Dolores (Ela), Rui de Carvalho (Ele), Costa Ferreira (o Juiz), Fernando Gusmão (o Secretário), Fernanda Alves e Morais e Castro (os Filhos). A 23 de Fevereiro de 1976, *O Dia Seguinte* é transmitido o RPT, encenado por Correia Alves e interpretado por João Guedes (o Juiz), Estrela Novais (Ela) e António Reis (Ele);

– 1964, Teatro Moderno de Lisboa - Sociedade de Actores. Encenação de Paulo Renato. Elenco: Rui de Carvalho, Costa Ferreira, Carmen Dolores;

– 1967, Tradução de Luiz Saraiva. Local: Canadá. Apresentação da peça no Festival da Universidade de Moncton;

– 1967, Grupo de Teatro Amador do Teatro de Ensaio da Fima-Lever. Encenação de Agostinho Rego Silva. Elenco: Maria Salomé, Almiro Rodrigues, António Próspero, José Samora, Délia Gomes, Vítor Esteves. Local: Teatro Villaret, Lisboa. Apresentação inserida no Ciclo de Teatro Amador na Empresa (2.^a Edição);

– 1970, Companhia de Teatro Popular de Lisboa. Encenação de Augusto Figueiredo. Elenco: Graça Vitória, Antónia Machado, Alberto Chira, Andrade e Silva, Duarte Nuno, Leonor Poeira, Madalena Souto, Fernanda Figueiredo, Henrique Viana, Augusto de Figueiredo. Local: Teatro da Estufa Fria, Lisboa;

– 1970, Conjunto Cénico Caldense. Local: Covilhã. Apresentação da peça no Festival de Teatro Amador da Covilhã (3.^a Edição);

– 1970, Grupo de Teatro Amador do Banco Nacional Ultramarino (B. N. U.). Encenação de Rogério Mora Ramos. Elenco: Joaquina Maria Dias, Vítor Azevedo, Hélder Rodrigues, João Miguel, Quitéria Rosa, Mariano de Sousa, Alves Ventura, António Paulos, Morais Coelho, Belmiro Livra, Diogo Esteves, Augusto Martins. Local: Teatro Villaret, Lisboa;

– 1970, Grupo Experimental de Teatro. Encenação de Luís Filipe de Aguiar. Locais: Escola Salesiana do Estoril (Teatro), Estoril; Teatro Gil Vicente, Cascais;

– 1980, Grupo de Teatro Esteiros. Apresentação da peça no 2.^o Festival de Teatro de Amadores da CGTP;

– 1984, Grupo Cénico do Quiaios Clube. Local: Teatro do Grupo Caras Direitas, Buarcos, Figueira da Foz;

– 1984, TASIA. Apresentação da peça inserida nas Jornadas Culturais de Carnide (4.^a Edição);

- 1987, TET – Teatro de Ensaio Transmontano. Encenação de António Canelas. Locais: Casa da Cultura de Vila Nova de Famalicão – apresentação da peça no Festival de Teatro Construção (7.^a Edição); Teatro Construção – Joane, inserida no Festival de Teatro Construção (7.^a Edição); Bombeiros Voluntários Flavienses (Salão), inserida na Semana de Teatro Amador do Alto Tâmega (2.^a Edição);
- 1992, Actus – Teatro Amador da Sociedade Filarmónica Palmelense "Loureiros". Encenação de António Patrício. Local: SPA – Sociedade Portuguesa de Autores (Auditório), Lisboa. Peça apresentada na Semana de Teatro de Autores Portugueses (1.^a Edição);
- 1995, produção de Rui Martins. Encenação de João Leite. Elenco: Sofia Alves, Vitor Emanuel, João Leite, Margarida Robalo; Vozes Off de Adelaide João. Local: Teatro da Trindade (Sala Estúdio), Lisboa;
- 1999, Associação de Criatividade Dramática. Encenação de Florbela Oliveira. Elenco: Lúcia Vicente, José Augusto Lourenço, Mariana Garcês, Jorge Cabral, Denise Prata. Locais: Cine – Teatro D. João V – Damaia, Amadora; Teatro da Comuna, Lisboa; IPJ – Instituto Português da Juventude de Lisboa, Lisboa;
- 2001, Grupo de Teatro de Calvão. Encenação de Filipe Jorge. Peça apresentada no Louroteatro – Ciclo de Teatro de Lourosa (2.^a Edição);
- 2005, URZE – Teatro. Encenação de Fábio Timor. Local: Auditório Municipal de Sabrosa;
- 2010, Grupo de Teatro Renascer. Encenação de João Gomes. Local: Teatro Clube, Póvoa do Lanhoso. Peça apresentada no Festival Nacional de Teatro de Amadores (6.^a Edição);
- 2012, Agaiarte – Associação Gaia Arte Estúdio. Local: Teatro Clube, Póvoa do Lanhoso. Peça apresentada no CONTE - Concurso Nacional de Teatro (8.^a Edição). (Informações retiradas da plataforma CetBase).

A peça *O Dia Seguinte* foi publicada na coletânea *Encontro* (1954), nos volumes *Teatro I* (Círculo do Livro, 1959), *Teatro Português – do Romantismo aos Nossos Dias* (id., 1961) e *Teatro Intervenção* (Caminho, 1978), e em edições autónomas em 1967 (Movimento) e 1977 (APTA).

Foram feitas traduções nas seguintes línguas: francesa, de Claude-Henri Frèches e de Luís Saraiva (representada no Festival de Teatro Universitário de Moncton, Canadá, em 1967); espanhola, de Eduardo Sánchez (representado pelo teatro de Málaga

em 1955, e nesse ano publicada no n.º 14 da Revista Teatro, de Madrid) e de Carlos-José Costas; flamenga, de Marcel de Baecker (inérita, representada pelo «Toneelstudio 50», de Gand, em 1956, e pelo Teatro Experimental «Yver doet Leeren», da mesma cidade, 1970; transmitida pela TV Belga, em 1960); italiana, de Arrigo Repetto (publicada na revista Il Dama, de Roma, em 1968, representada no Teatro Cilea, de Reggio Calábria, em 1969, no Teatro Valle, de Roma, em várias outras cidades italianas; transmitida pela TV Suíça Italiana em 1974); jugoslava, de Dominika Pirieved e Sasa Vouga (inérita, transmitida pela TV de Ljubljana em 1970, numa encenação de Ivan Hetrich); polaca, de Danuta Zmii-Zielinska e Witold Woiciechowski (publicada na revista Dialog, de Varsóvia, em 1974); alemãs, de Peter Ball (inérita pela TV de RDA em 1976) e de J. Freitas Branco (publicada no volume Stücke aus Portugal, Berlim, 1978, e representada no Teatro Beim Aerspeg, de Viena de Áustria, em 1981, numa encenação de Wilhelm Krauszhar); Húngaras, de Robert Ferenczi (publicada em Budapeste, em 1976) e de Miklos Hubáy (inérita, 1978); hebraica, de Alex Hadary, japonesa de Novo Yama, e inglesa de Robert Vincent (inéritas). (Filho 2011).

Luiz Francisco Rebello escreve sobre a peça *O Dia Seguinte*:

Poucos meses depois, a Revue Théâtrale, dirigida pelo teatrólogo Paul Arnold [...] acolheu-a nas suas páginas [...]. Acabado o espectáculo, reunimo-nos num restaurante do boulevard Saint-Michel, e alguém, falando da peça, chamou-lhe «um Huis Clos com remate optimista». Alguns críticos, mais tarde, aproximaram-na (e ao meu teatro em geral) do existencialismo. E aqui, vem a propósito referir um facto que, confirmando essa aproximação, põe em evidência um fenómeno muito frequente na literatura: a similitude entre obras que mutuamente se desconhecem, mas procedem de um espírito comum, que por assim dizer circula «no ar que se respira», na medida em que reflectem as preocupações de uma época e a maneira de as sentir e exprimir. Em Outubro de 1955 a Companhia de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault publicava o seu 13.º caderno, intitulado Connaissance de Sartre, em que, sob a forma de diálogo a três se procedia a uma abordagem da obra e do pensamento do autor de O Ser e o Nada. E a dada altura, um dos interlocutores contava aos outros o argumento de uma peça que Sartre projectava escrever e a que daria o título pascaliano de A Aposta. [Rebello transcreve a sinopse argumental do projecto sartreano, de evidente semelhança com O

Dia Seguinte!] [...] Eu não sei se Sartre terá lido, na Revue Théâtrale, *Le Lendemain* – que então já estava escrito havia três anos – ou assistido à sua posterior representação no Teatro de La Huchette, nem isso importa. Mas isto vem provar o que acima disse acerca da vertente existencialista do meu teatro, onde, como no de Sartre, através de personagens colocadas numa situação-limite, se põe (ou se pretende pôr), em última instância, o problema da liberdade. Não em abstracto, mas – e daí que a crítica nele detecte também uma vertente neo-realista – em directa conexão com as condições materiais do tempo histórico em que se insere e de que procura dar testemunho. (Rebello, 1999: 26 e 27).

B.2. *É Urgente o Amor*

Estreia:

- 1958, Teatro Experimental do Porto. Encenação de António Pedro. Elenco: Dalila Rocha, Cândida Maria, Fernanda Gonçalves, Batista Fernandes, João Guedes, Vasco de Lima Couto, José Pina, Cândida Lacerda, Rui Furtado. Locais: Cine - Teatro São João, Porto; Teatro ABC - Parque Mayer, Lisboa;
- 1968, Companhia de Teatro Popular de Lisboa / Companhia Popular de Teatro. Direção Artística de Luís Tito. Elenco: Ivone Moura, Graça Vitória, Madalena Souto, Adelina Campos, Andrade e Silva, António Machado, Alberto Ghira, Henrique Viana. Local: Teatro da Estufa Fria, Lisboa;
- 1980, Centro Cultural 22 de Junho. Local: Orfeão de Leiria, Leiria. Peça apresentada no Festival de Teatro Amador do Distrito de Leiria (2.^a Edição);
- 1998, Grupo de Teatro Alma e Gesto. Encenação de Francisco Sanches. Local: antigo Cinema Stadium, Algés;
- 1998, Teatro Animação de Setúbal. Encenação por Carlos César e João Gaspar. Elenco: Susana Brito, Maria Clementina, Sónia Martins, Maria Simões, Fernando Guerreiro, José Nobre, Asdrúbal Telles, Gil António, Carlos César, João Gaspar. Local: Fórum Municipal Luísa Todi, Setúbal;
- 1998, Escola Dramática e Musical Valboense. Apresentação da peça no Festival de Teatro Amador da Cidade de Matosinhos, Porto (14.^a Edição);
- 1999, Ar-Cénico. Encenação de Pedro Wilson. Elenco: Susana Campos, Alexandra Gonçalves, Carlos Afonso, Fernando Duarte, Florbela Pires, Misa Silva. Locais: Palco Oriental, Lisboa; Teatro Taborda, Lisboa; Centro Cultural Malaposta, Olival Basto;

– 2004, Teatro Experimental do Porto. Encenação de Norberto Barroca. Elenco: Susana Sá, Olga Dias, José Dias, Alice Vasconcelos, Oliveira Alves, Aurora Gaia. Local: Auditório Municipal de Vila Nova de Gaia;

– 2007, Cénico de Direito. Encenação e adaptação de Pedro Wilson. Local: Orfeão Velho de Leiria (Café Teatro). Apresentação da peça no Acaso – Festival de Teatro (12.^a Edição);

– 2008, Ar-Cénico. Encenação de Pedro Wilson. Local: Teatro da Politécnica, Lisboa. Peça apresentada no Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa (9.^a Edição).

(Informações retiradas da plataforma CetBase).

B.3. *Urgentemente*

Urgentemente

Urgentemente

É urgente o amor

É urgente um barco no mar

É urgente destruir certas palavras,
ódio, solidão e crueldade,
alguns lamentos, muitas espadas.

É urgente inventar alegria,
multiplicar os beijos, as searas,
é urgente descobrir rosas e rios
e manhãs claras.

Cai o silêncio nos ombros e a luz
impura, até doer.
É urgente o amor, é urgente
permanecer.

Eugénio de Andrade

C. Dossier sobre o 25 de Abril e os direitos das mulheres

- Em 1932, em todos os manuais de leitura, estava incluída a seguinte frase: “Na família, o chefe é o pai; na escola, o chefe é o mestre, o chefe é o padre; na Nação, o chefe é o governo.”.
- Em 1936, o Ministério de Educação proibiu as professoras de usar maquilhagem e indumentária que não se adequasse à “majestade do ministério exercido”; as professoras só podiam casar com a autorização do Ministro, concedida apenas desde que o noivo demonstrasse ter “bom comportamento moral e civil” e meios de subsistência adequados ao vencimento de uma professora.
- Salazar declarava: “Nos países ou nos lugares onde a mulher casada concorre com o trabalho do homem (...) a instituição da família, pela qual nos batemos, como pedra fundamental de uma sociedade bem organizada, ameaça ruína” E “Portugal é um país conservador, paternalista e – Deus seja louvado – ‘atrasado’, termo que eu considero mais lisonjeiro do que pejorativo.
- Em muitas localidades, quando uma mulher morria os sinos dobravam menos vezes do que quando era um homem.

D. Contribuições

D.1. Um texto escrito por Fernando Mora Ramos

“1. O teatro antes de Abril não podia ser teatro pois o teatro vive da sua expressão pública, da liberdade pública de existir, do modo como as representações dialogam com o outro espectador, cidadão, com as populações, com a cidade.

2. O teatro é a expressão mais livre (a política está muito na órbita menor dos partidos) do debate social na cidade, já que reúne em assembleia um conjunto de cidadãos que, de modo presencial, e face a outros que representam também presencialmente, debate sob forma ficcionada, pensamento a emergir das acções físicas e do sentido que essas acções produzam, o que um dado objecto dramático, performativo, possa estimular, provocar.

3. Num contexto de proibição e fechamento não creio que possamos falar de teatro. Falaremos de tentativas de resistência, de escrever para a gaveta, de actos esporádicos, de momentos de abertura em que qualquer coisa mais viva possa ter acontecido, mas não podemos falar de teatro.

4. E há uma razão muito clara – e profunda – para dizer uma outra coisa consequência desta primeira, chamada censura e fechamento: é que a liberdade livre do exercício teatral público, com outros diante, é a própria escola de escrita que faz aprofundar, que liberta criativamente.

5. Nenhuma dramaturgia se faz em casa, no silêncio do acto isolado do criador, mesmo que essa dimensão, numa dada fase do processo de criação, seja necessária. No teatro, o criador, exercita no espaço físico concreto e através dos corpos dos actores, a sua mão. É uma escrita multiforme, interdisciplinar, é uma invenção coordenada de disciplinas diferentes. Penso o tempo, penso o gesto, penso o jogo, penso o jogo no espaço concreto, entre volumes, com uma dada luz, na sombra. O jogo é o núcleo motor do trabalho do sentido em palco.

6. Sem esta liberdade só poderemos descobrir amputação, autocensura também, castração, negatividade.

7. Pelas condicionantes que o teatro vence – e a escrita é esse domínio dinâmico da interdisciplinaridade que já interiorizei, que conheço também porque escrevo com o corpo o que penso dos outros corpos em situação ficcional e fabular, mas a escrita dramática, performativa, é escrever também por ter escrito, por experimentar publicamente e aprofundar, voltar lá, errar de novo, mas melhor, nas três dimensões que se me propuserem como rosto concreto.

8. Que dizer então?

Que era um teatro muito fechado, pouco feito de ser feito e refeito. E feito em limites sociais muito permitidos pela ditadura a conta-gotas, controlado. Um jogo muito deprimente. Creio que o teatro só perto de abril, aí nos fins de sessenta inícios de sessenta, começou a mudar. Com os Bonecreiros, a Cornucópia, a Comuna, a Barraca. No período marcelista adivinhou-se que a ditadura ia cair. Um espectáculo escreveu isso no Instituto Alemão: A grande imprecação diante das muralhas da cidade, de Dorst, Bonecreiros / Mário Barradas.

Para trás no tempo tenho mesmo a percepção do mofo, da frustração acumulada. Um certo teatro existencial, separado da realidade, muito exercício auto-confessional e muito dependente das correntes do absurdo (assim chamado disparatadamente e misturando Beckett e Ionesco, dois autores que não se podem comparar nem assemelhar).

Um teatro consequência destas correntes, sob influência? Parece-me que sim. Mas era o que éramos, uma coisa pequenina e fechada. Creio que se falou já demais na censura e no que ela tolheu, parece-me um pouco mórbido esse ritual de aí voltar. Mas percebo que seja o que se investigue pois é o que é supostamente nosso.

9. Outras coisas: era um teatro da marcação, muito feito artificialmente em palco, com circulações pré feitas. O encenador era um marcador, um ensaiador e praticava-se, contra qualquer imaginação do jogo, um esquema de triangulações em cena em que – dizia-se ficar em galheteiro – uns se destapavam dos outros. Era também impensável – mesmo décadas depois de Antoine ter escrito o célebre texto sobre "representar de costas" - um actor dar as costas. Era também característico um trabalho das entoações que matasse à nascença qualquer verdade vitalizada do texto, pois também aqui era a

própria pose vocal que determinaria, um modo de projectar o texto que o marcava sempre como sentido.

10. Contam-se anedotas deste teatro em que os actores fingiam – isto não significa que não houvesse actores e actrizes de talento – e uma delas é mesmo deliciosa. Um actor conhecido, adepto do Benfica, nos dias de jogo e relato – domingos à tarde, fins de semana – fazia sempre a marcação junto à caixa de ponto para ir sabendo o resultado.

11. Nem tudo terá sido assim. Claro que não. Em 31 Pirandello esteve cá para a estreia de Sonho ou talvez não. O que mais o espantou foi a nossa vocação para as comezainas. Mas, mais uma vez, era um ambiente muito restrito.

Claro que o que aqui digo não é a expressão de tudo o que aconteceu, é mais o modo como, em abril, percebi que aquilo que herdava era muito pouco e muito pobre para fazer frente ao que tínhamos diante, uma sociedade sedenta de saber, mas um deserto cultural e teatralmente analfabeto. Tirando Lisboa e Porto e momentos muito específicos de actividade, o resto era quase nada, mas havendo alguns festivais de teatro que eram já jogo das oposições.

Quanto ao legado dramaturgico o que sabemos é que, por razões que se deveriam aprofundar, estamos diante de um teatro que ficou preso ao seu tempo, ao momento da sua escrita, a esse fechamento terrível que o fascismo obrigou.”

D.2. Uma conversa com o encenador João Mota, no Teatro da Comuna

João Mota relembra as dificuldades do teatro durante o fascismo, quando entra no Teatro Nacional D. Maria II, com os seus dezasseis anos. Terá sido nessa altura que se começou a aperceber, embora já fosse de esquerda, que se falava pouco de política. Não é que, para o encenador, fosse importante falar sobre política, mas a verdade, é que o fascismo existia e, por consequência, várias peças eram proibidas. “A Amélia Rey-Colaço, todos os anos queria fazer peças novas. Conseguiu levar a cena *As Bruxas de Salém* de Arthur Miller; esta peça tratava da perseguição aos comunistas. Amélia Rey-Colaço, antes de Arthur Miller, fez Eugene O'Neill; outro autor que também não era das direitas americanas.”

“Vou-me apercebendo que os originais portugueses mesmo que fossem bons, eram proibidos nos ensaios gerais. Eu tenho consciência destas proibições, quando uma companhia não podia fazer esta peça “por isto, por isto, por isto”, ou porque há uma luz vermelha que entra, ou porque era tão cortada, mas tão cortada, que, quando ia para cena, não valia a pena. Amélia Rey-Colaço sofreu muito nessa altura, assisti a este sofrimento e luta muito de perto. Nessa altura, fazia-se alta comédia, um teatro que não mexia com o bolor político português. Tudo o que cheirava a fábrica, a revolta, a amor pelo trabalho, era proibido pela Censura; depois deixavam passar às cegas peças de Artur Miller, ou peças como: *Divinas Palabras* de Ramón del Valle-Inclán ou *Visita da Velha Senhora* de Durrenmatt. Eram peças que não tinham grande publicidade, para não ter muito público. No entanto, era-nos pedido que fizéssemos publicidade na escola, entre os professores, para as pessoas se aperceberem que este teatro era tão importante como o outro; porque este é que era o teatro que era proibido.” João Mota levava os bilhetes para a escola, todos os seus professores iam ver as peças todas. “Os senhores da censura eram um bocadinho analfabetos; se encontrassem uma frase tipo: “vai à merda

que estou farto de ti”, a frase era proibida pela palavra “merda”. Bastava não gostarem da frase para ser censurada, podendo até não ter nenhum sentido político. Havia censores inteligentes, muitas vezes apoiados por um padre; desta forma, tudo o que fosse anticatólico era censurado de imediato. As proibições eram ridículas, fazendo com que o país vivesse na obscuridade.” Quando João Mota chegou da guerra, perguntou-se o que era o teatro para ele. “O teatro não faz revoluções, pode ajudar. A revolução tem que ser feita de outra maneira; não me basta fazer teatro, tem que ter público”.

“Luiz Francisco Rebello esteve envolvido, com Gino Saviotti, na criação do Teatro Estúdio do Salitre. Diziam eles que faziam o teatro existencialista. O existencialismo naquela altura era: “Eu penso, logo existo”; que era o essencial da relação humana, sem pensarmos em mais nada.”

João Mota esteve na guerra e fala de como os soldados eram tratados pelo governo de Salazar, reflexo das opressões que o povo sofria: “Em 1966, os soldados que estavam na guerra e tivessem menos que a quarta classe, não lhes era permitido voltar a Portugal; dessa forma, diminuía o número de analfabetos no país. Nos primeiros cinco anos do seu governo de Salazar, foram abertas escolas e estradas, mas o poder gasta; Salazar nunca quis mostrar o país ao exterior.”

“Antes do 25 de abril, os portugueses eram profundamente analfabetos; Salazar promovia esse estado, porque era do seu interesse. Quanto menos o povo sabia, mais eram controlados. Na altura dizia-se: “Ah, os camponeses eram fortes, mas de cinco, sobrevivia um”; a gente não falava daqueles que morriam à fome. Uma família tinha cinco filhos, ficava um bom, os outros seriam tuberculosos, ou teriam outro problema qualquer de saúde. Por isso, as pessoas esquecem-se que, quando se falava do povo, só se falava do povo que conheciam. Eu apanhei muitos desses na guerra, eram como animais. A maneira como se comportavam, como falavam; erguiam orelhas dos pretos que matavam, como troféus – era a forma que encontravam de provar que estiveram na guerra. Não é só o não saber ler, ou o não saber, era o não saber ser. Era muito comum ter dificuldade de conseguir formação. Luiz Francisco Rebello estudou direito, teve acesso a formação. No caso de Alves Redol, que só tinha a quarta classe, foi aprendendo por ele, foi estudando, foi vivendo por ele. Tudo era feito de maneira para que ninguém aprendesse. Emigrar era um escape, mas não só dos mais jovens – que fugiam à guerra. A grande emigração é dada aí: não é só para fugir à guerra, mas sim para conseguir melhores condições de vida.”

João Mota, é naturalmente contra a proibição, considera-se comunista anti-stalinista. Não se considera um anarca porque é “profundamente consciente”, mas é a favor que exista um parlamento, mas é “contra a maneira que é feito”. “As pessoas deveriam saber em quem votam; o voto não deveria ser pelo partido.” Para João Mota é mais consciente votar na pessoa do que no partido. “Quero votar em pessoas, e no seu conjunto. Eu, quando tenho que votar num candidato a primeiro ministro, não sei quem vai ser o ministro da cultura, o ministro do ambiente... Devia de ser obrigatório perceber quem faz parte do conjunto, daquele possível candidato. Porque isso é que é a democracia. Enquanto não for assim a democracia é falsa.”

“Há uma época, antes do 25 de Abril, que os autores não sabiam nada de teatro, tal como Sttau Monteiro, que depois da revolução, estreia as suas peças e as mesmas passam completamente despercebidas, porque ele não sabia de teatro. Há uns que sabiam, tal como Bernardo Santareno.”

“No teatro, antes do 25 de Abril, a contracena e a forma como diziam o texto era como se o declamassem, criando uma barreira entre o ator e o público; o público não conseguia ver naturalidade na ação dramática.”

“Na altura era comum conhecerem-se todos porque éramos muitos poucos. Não haviam telenovelas” e João Mota conheceu e privou com Alves Redol, Bernardo Santareno, António Pedro, Luiz Francisco Rebello, entre outros. “Hoje em dia somos tantos, que basta termos sardas ou olhos azuis, que já somos considerados atores, porque foi essa a necessidade para o papel; hoje as escolhas são feitas pelo físico e não pelo talento. É uma época terrível, nesse aspeto.”

João Mota, João Perry e João Lourenço, não fizeram o conservatório: “Bastava só estar três anos numa companhia a trabalhar, como no Teatro Nacional D. Maria II, para sermos considerados válidos como profissionais. No meu tempo havia trabalho de campo, todos investiam na sua formação, à noite, ou em companhias profissionais, para conseguirmos alcançar o conhecimento e a evolução.”

João Mota, fez uma comparação entre um coletivo de teatro e uma orquestra: “Numa orquestra cada músico trabalha individualmente em casa o seu instrumento, depois surge o maestro que dirige um conjunto; não há um trabalho coletivo, como no teatro. Todos os dias a gente tem as nossas emoções e os nossos sentimentos: o nosso ódio, as nossas raivas, os nossos ciúmes, as mortes familiares; estamos com isso tudo em cima. A tudo isso juntamos o conflito da personagem; mais o conflito que temos em casa, mais o conflito da rua; um encenador de uma peça, é um género de gestor de

conflitos. Peter Brook fala no espaço vazio, não que queira isto dizer que o espaço não é que não tenha nada, o espaço vazio é essencialmente encontrado dentro de cada um; as pessoas esquecem esse lado. O que é de interesse é o essencial, muita coisa não vale a pena. A seminologia existe e os sinais também. Nessa época, esses estudos não são feitos, em cena tudo era colocado de forma a que o ator andasse expressando a intenção de realizar uma ação; mas na realidade, é o texto que permite a ação, porque tem verbos que promovem a ação.”

João Mota refere uma das frases de Peter Brook, com a qual concorda: “Tornar visível o invisível”. “*Nas Bruxas de Salém* o invisível está lá, o próprio Arthur Miller foi o invisível – a luta pelos comunistas perseguidos – mas as pessoas apenas viam as bruxas e a sua energia em palco; por isso é que a peça passou em 1966, por não ter sido perceptível o que estava por detrás das bruxas.”

“Uma peça não tem só uma leitura, tem várias; não há só um caminho, há vários caminhos. O texto tem que penetrar, o texto deve ser sentido. Temos que sentir que o texto nos toca, senão será só mais um trabalho intelectual, e eu não preciso de provar que sou intelectual; o texto tem que tocar a toda a equipa. A razão está acima da sensibilidade, eu não quero que a razão desça, eu quero que a sensibilidade suba sem abafar a razão. Hoje em dia os temas das peças não falam de amor, de honestidade. Para quem faz teatro, o espaço e o tempo são essenciais.” João Mota, lamenta que “não hajam companhias que representem autores portugueses do século passado, tal como os presentes do século presente. São autores que têm que ser vistos, mesmo que tenham vinte ou trinta anos de história.”

João Mota teve problemas diretos com a censura. Foi proibido de sair de Lisboa, e será por acontecer a Revolução que João Mota não chega a ser preso, devido à peça *A Ceia*, Colectivo de recolha de textos de Gil Vicente, Antero de Quental, Bíblia, Corão, Vinícius de Moraes e Mário Dioniso.

O encenador, participou no Maio de 68, em França, e quando retorna a Portugal desejou criar um centro de investigação e uma companhia antifascista; o encenador é o fundador do Teatro da Comuna, em 1972.

“A peça *O Dia Seguinte* é censurada por promover uma ideia de fábrica pela luz vermelha, que o encenador Pedro Lemos colocou em palco, em 1952; essa luz vermelha, era o símbolo de uma fábrica. *O Dia Seguinte* é uma peça muito boa de Luiz Francisco Rebello, por ser uma peça com problemas atuais. A personagem Ela é condenada por fazer um aborto, este ato era condenável; hoje é possível fazer um

aborto, no entanto existem pessoas que são contra. É necessário ter atenção quando trabalhamos uma peça com problemas que possam criar algum desconforto no público, por muito que a sociedade tenha evoluído e já não nos encontremos numa ditadura, ainda há assuntos que trabalhados em palco, podem ferir suscetibilidades.”

“A personagem Ela, na peça *O Dia Seguinte*, quer romper com a rotina da vida. Ele não, ele convive bem com a rotina da vida. Ela recusa a vida e o filho, por ser mãe; as mães criam mundos para os seus filhos e, como ela sabia que não iria conseguir ter um mundo melhor para o seu filho, ela recusa-se a viver; isso impede-a de sentir a maternidade.”

Para João Mota: “a peça *Alguém terá de Morrer*, é a melhor, do autor, por ter o amor como tema central, sendo um problema dentro de uma família. Luiz Francisco Rebello escreveu a peça, antes do conceito das famílias se acabar. A realidade das famílias de hoje, tem outras problemáticas, existem imensos adolescentes – com catorze, quinze anos – filhos de pais divorciados. Hoje em dia, os pais compram os filhos, o pai passeia o filho ao sábado e oferece-lhe presentes; a mãe acompanha o filho diariamente, dando amor e atenção. Será na adolescência tardia, que os filhos darão valor ao papel da mãe, que nas idades de dez, onze anos (que nessa altura só davam valor aos presentes); a mãe não terá tanta possibilidade, de proporcionar passeios e presentes aos filhos, porque têm que trabalhar. A condição da mulher é diferente da condição do homem. Ainda hoje se sente isso, embora hajam mais mulheres na política, por exemplo. Esta peça tem como mote a família, que é uma mentira. Uma família de alta burguesia que vive de aparências. Antes do 25 de Abril era muito comum a existência destas famílias. Em comparação com os dias de hoje, existe uma tendência de se manter esse estatuto. Augusta, é uma personagem católica que deposita toda a sua confiança em Deus e executa uma falsa caridade. As pessoas pecam e ao sábado confessam-se; domingo e segunda-feira já estão autorizados a pecar novamente. Se o pecado existe ou se é preciso nos irmos confessar, se não nos é possível fazer isso em casa, não sei. A peça levanta todos esses problemas. Os filhos têm papéis importantíssimos: o filho droga-se, a filha falha em tudo, no amor, na vida. Depois há uma personagem que anda ali, que habita em nós desde que nascemos; a morte habita em nós, desde que nós nascemos. Tratando hoje a peça, podemos considerar esse lado filosófico. As pessoas esquecem, hoje, que a morte habita em nós, desde que a gente nasceu. Nós não sabemos quando é que morremos, vivemos sempre a pensar noutras coisas. Hoje em dia, os jovens estão sempre com projetos, com objetivos, com planos, e

não têm cinco minutos por dia para pensarem, que o importante é o silêncio, olharem para eles, saber ouvir, saber ver; a peça também trata disso. Esta personagem está presente na peça, do início ao fim”.

E. Decreto-Lei n.º 698/75, de 15 de dezembro

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

SECRETARIA DE ESTADO DOS ASSUNTOS JUDICIÁRIOS

Direção-Geral dos Registos e do Notariado

Portaria n.º 741/75

de 13 de Dezembro

Manda o Governo da República Portuguesa, pelo Secretário de Estado dos Assuntos Judiciais, que, nos termos do n.º 3 do artigo 71.º do Decreto n.º 314/70, de 8 de Julho, seja nomeado com um lugar de primeiro-ajudante o quadro do pessoal auxiliar da Conservatória do Registo Predial de Aveiro.

Ministério da Justiça, 12 de Novembro de 1975. — O Secretário de Estado dos Assuntos Judiciais, *António Bacelar*.

MINISTÉRIO DA AGRICULTURA E PISCAS

SECRETARIA DE ESTADO DAS PISCAS

Portaria n.º 742/75

de 15 de Dezembro

Considerando que a Portaria n.º 106/75, de 17 de Fevereiro, que estabelece a constituição e normas de funcionamento da CNAPRA, é omissa quanto ao órgão da Secretaria de Estado das Piscas a quem compete dar-lhe apoio administrativo;

Manda o Governo da República Portuguesa, pelo Secretário de Estado das Piscas, o seguinte:

Compete ao Gabinete de Coordenação assegurar o apoio administrativo à Comissão Nacional das Piscas e de Protecção dos Recursos Vivos e do Ambiente Aquático — CNAPRA.

Ministério da Agricultura e Piscas, 19 de Novembro de 1975. — O Secretário de Estado das Piscas, *Pedro Amadeu dos Santos Coelho*.

MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

Direção-Geral dos Serviços Centrais

Portaria n.º 743/75

de 13 de Dezembro

Manda o Governo da República Portuguesa, pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, nos termos do artigo 18.º do Decreto-Lei n.º 47/31, de 23 de Novembro de 1966, e dos artigos 43.º do Regulamento do Ministério dos Negócios Estrangeiros e 11.º do Regulamento Consular, aprovados, respectivamente, pelos Decretos n.ºs 47 474, de 31 de Dezembro de 1966, e 6462, de 7 de Março de 1920, inscrever na lista anexa à Portaria n.º 23 232, de 20 de Fevereiro

de 1968, os postos consulares abaixo designados, pela forma a seguir indicada:

10-A) Distrito Consular da Beira:

Consulado-Geral na Beira — províncias da Beira, Chimio, Tete, Zambézia, Nampula, Cabo Delgado e Niassa.

62-A) Distrito Consular de Lourenço Marques:

Consulado-Geral em Lourenço Marques — províncias do Maputo, Gaza e Inhambane.

Ministério dos Negócios Estrangeiros, 21 de Novembro de 1975. — Pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, *José Manuel de Medeiros Ferreira*, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros.

MINISTÉRIO DOS TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES

SECRETARIA DE ESTADO DOS TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES

Correios e Telecomunicações de Portugal

Portaria n.º 744/75

de 13 de Dezembro

Manda o Governo da República Portuguesa, pelo Ministro dos Transportes e Comunicações, que, ao abrigo das disposições do artigo 23.º do Decreto-Lei n.º 42 417, de 27 de Julho de 1959, seja lançada em circulação, cumulativamente com as que estão em vigor, uma emissão extraordinária de selos com targa fosforescente, comemorativa do Ano Europeu de Protecção do Património Arqueológico, com as dimensões de 34,5 mm x 36 mm, dentado 13,5, nas tintas, cores e quantidades seguintes:

25 — cor azul-escuro	10 000 000
35 — cor carmin	1 000 000
105 — cor laranja	500 000

Ministério dos Transportes e Comunicações, 26 de Novembro de 1975. — O Ministro dos Transportes e Comunicações, *Walter Ruivo Pinto Gomes Rosa*.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Decreto-Lei n.º 698/75

de 13 de Dezembro

Usando da faculdade conferida pelo artigo 3.º, n.º 1, alínea 3), da Lei Constitucional n.º 6/75, de 26 de Março, o Governo decreta e eu promulgo, para valer como lei, o seguinte:

Artigo 1.º — É extinta a Obra das Mãos pela Educação Nacional, cujos estatutos foram aprovados pelo Decreto n.º 26 193, de 15 de Agosto de 1936.

Art. 2.º — 1. Todos os bens e valores desta associação são transmitidos para o Estado, ficando afeitos aos Ministérios da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais.

2. O Estado assume, através dos Ministérios da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais, os direitos e obrigações da extinta associação.

3. A afectação aos departamentos referidos nos números anteriores dos bens, valores e posições jurídicas activas e passivas n'elles contempladas será definida em despacho conjunto dos Ministros das Finanças, da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais.

Art. 3.º — 1. Os Ministros da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais nomearão uma comissão liquidatária, à qual competirá:

- a) Fazer o balanço e proceder ao inventário dos bens e valores existentes na associação;
- b) Propor o destino a dar às suas actividades, instalações e equipamentos;
- c) Propor as necessárias medidas quanto ao destino do respectivo pessoal, nomeadamente daquele que não goze nesta data de direitos de assistência social.

2. A constituição e funcionamento da comissão referida no número anterior, bem como a dispensa, total ou parcial, do serviço a prestar pelos seus membros nos cargos de origem, serão regulados por despacho conjunto dos Ministros da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais.

Art. 4.º — 1. Por despacho conjunto dos Ministros da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais, enviada a Direcção-Geral da Fazenda Pública, será determinada a afectação dos bens e direitos referidos no artigo 2.º do presente diploma a quaisquer organismos ou serviços públicos, autarquias locais, outras pessoas colectivas de direito público ou pessoas colectivas de actividade pública administrativa.

2. O despacho mencionado no número anterior será, quando contemple posições contratuais, notificado administrativamente aos outros contraentes e transmitido, se respectar a bens ou direitos sujeitos a registo, aos respectivos conservadores, para que estes, officiosamente, procedam aos necessários registos.

Art. 5.º Os contratos de arrendamento em relação aos quais não for determinada a succedida na posição contratual serão rescindidos, com efeitos a partir de data a fixar pela comissão liquidatária, que notificará do facto o senhorio, com antecedência não inferior a trinta dias.

Art. 6.º — 1. Os trabalhadores da Obra das Mães pela Educação Nacional serão, se o requererem, admitidos, por despacho conjunto dos Ministros competentes, publicado no *Diário do Governo*, em organismos ou serviços dependentes dos Ministérios da Educação e Investigação Científica ou dos Assuntos Sociais.

2. O requerimento previsto no número antecedente deverá ser apresentado à comissão liquidatária no prazo de vinte dias, a contar da entrada em vigor do presente diploma.

3. A admissão ao abrigo dos números anteriores obedecerá aos critérios gerais vigentes no Ministério a que se refira e operar-se-á, atendendo às habilitações pessoais, em situação tanto quanto possível equivalente à que cada trabalhador antes ocupava, embora sem prejuízo de eventual posterior aplicação, se for caso disso, da legislação sobre saneamento da função pública.

4. Os trabalhadores que não possam ser admitidos, nos termos dos números anteriores, em organismos ou serviços dependentes dos Ministérios da Educação e Investigação Científica ou dos Assuntos Sociais, ficarão na situação de adidos, contando de lista nominativa aprovada por despacho conjunto dos Ministros daqueles departamentos e sendo a sua colocação levada a efeito pela Comissão Interministerial de Gestão de Pessoal.

5. Quando tal se mostrar necessário, competirá ao Ministério da Educação e Investigação Científica e ao Ministério dos Assuntos Sociais, respectivamente, em termos e pelas dotações orçamentais a definir por despacho conjunto dos Ministros das Finanças e dos citados departamentos, os encargos inerentes ao pagamento das remunerações dos trabalhadores nas condições do número antecedente.

6. Não têm direito à admissão aos termos deste preceito as associadas efectivas ou auxiliares da Obra das Mães pela Educação Nacional que desempenhem ou tenham desempenhado qualquer dos cargos mencionados nos artigos 8.º, 9.º e seus §§ 1.º e 2.º, 10.º, 11.º, 12.º, 13.º e 14.º do Decreto n.º 26895.

7. Aos trabalhadores que venham a ser admitidos nos termos deste artigo será levado em conta, para todos os efeitos, o tempo de serviço prestado na associação ora extinta, ressalvados porém os critérios que vierem a ser adoptados de acordo com o alínea c) do n.º 1 do artigo 3.º

Art. 7.º — 1. Os trabalhadores que satisfaçam os requisitos de idade e tempo de serviço fixados no n.º 2 do artigo 57.º do Decreto-Lei n.º 496/72, de 9 de Dezembro, poderão requerer a aposentação ou ser mandados aposentar, por despacho conjunto dos Ministros da Educação e Investigação Científica e dos Assuntos Sociais, com dispensa do exame médico referido na alínea c) daquele preceito, ressalvada a eventual aplicação da legislação sobre saneamento da função pública.

2. Aos funcionários que nesta data se encontram em comissão de serviço na Obra das Mães pela Educação Nacional é facultado optar pelo regresso aos seus quadros de origem ou requerer a aposentação pelo lugar da comissão, nas condições do artigo 52.º do Estatuto da Aposentação, com dispensa de exame médico e nos demais termos do disposto no número anterior.

3. Os trabalhadores que pretendam a aposentação deverão requerê-la no prazo referido no n.º 2 do artigo 6.º do presente diploma.

Art. 8.º Durante o ano económico de 1975, todos os encargos resultantes da execução deste diploma que caberem ao Ministério dos Assuntos Sociais serão suportados pelo Ministério da Educação e Investigação Científica, pela dotação inscrita no capítulo 2.º, artigo 46.º, n.º 1, do respectivo orçamento.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros. — José Baptista Pinheiro de Azevedo — Flor Manuel Rodrigues Alves — Jorge de Carvalho Sá Borges — António Francisco Barrão de Sousa Gomes.

Promulgado em 25 de Novembro de 1975.

Publique-se.

O Presidente da República, FRANCISCO DA COSTA GOMES.

IMPRESSA NACIONAL-CASA DA MONEDA