

**Teatro Estúdio do Salitre,
um teatro improvável entre a arte e a política.**

Alexandre Barros de Sousa

**Dissertação de Mestrado em
História Contemporânea**

Orientador: Professor Dr. José Viegas Neves

Setembro, 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História Contemporânea realizada sob a orientação científica do

Professor Doutor José Neves

Agradecimentos

Aos meus professores de Mestrado, Dr. Fernando Rosas, Dr. Paulo Jorge Fernandes e, em particular, ao Dr. José Viegas Neves, pela valiosa direção científica deste trabalho.

À minha mulher Manuela Carlos, pela sua enorme paciência.

À minha filha Vanessa Barros, pelo seu inestimável saber, na área da Inteligência Cultural.

Ao Dr. Mário Ivani, pela sua imprescindível ajuda.

A todos os funcionários da Biblioteca Nacional, pela gentileza e colaboração, em particular pela ajuda na troca de correspondência com Itália, com vista à obtenção de documentos fundamentais para esta pesquisa.

Aos funcionários da biblioteca do Museu do Teatro, pelas muito úteis indicações bibliográficas.

À Fundação António Ferro e, em particular, à Dr.^a Mafalda Ferro, pela sua colaboração.

A todos os que, por amizade, me ajudaram neste trabalho e em particular na revisão final do texto.

Resumo

Abstract

Teatro Estúdio do Salitre

Um teatro improvável, entre a arte e a política.

Teatro Estúdio do Salitre

Un unlikely theater, between arts and politics.

Alexandre Barros de Sousa

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, Literacia, Teatro, Eugenia, Fascismo.

KEYWORDS: Culture, Literacy, Theater, Eugenics, Fascism.

Pretende-se, com este estudo, perceber as motivações essenciais que levaram, em 1946, à fundação do *Teatro Estúdio do Salitre*, projeto que, durante quatro anos, levou à cena um número significativo de peças de teatro de autores nacionais e estrangeiros, no *Micro Teatro*, do *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*, situado na Rua do Salitre, muito perto do Largo do Rato.

Pretende-se também analisar as razões que levaram três homens de teatro, Gino Saviotti, Vasco de Mendonça Alves e Luís Francisco Rebelo a associar-se, considerando que, à distância de mais de sessenta anos, essa associação se afigura no mínimo improvável, dadas as suas claras diferenças, tanto ideológicas, como culturais.

Um objectivo parece no entanto aproximá-los, o de conseguir um teatro abrangendo um público tão vasto quanto possível, embora com intuitos aparentemente bem diferenciados: Rebelo, querendo oferecer a esse público um teatro de elevado nível intelectual e cénico, experimentando ... *diversos recursos contemporâneos da linguagem teatral no sentido de uma crítica iluminada, quer pela obsessão existencial da morte, quer pelo seu progressismo social...*¹; Saviotti, dando preferência ao lado espetacular, sem dar grande importância ao texto e ao seu conteúdo, defensor de um teatro próximo do teatro de *boulevard*, um *teatro para o povo*; Mendonça Alves, desejando, acima de tudo, divertir a audiência, optando pela ligeireza dos textos, escrevendo dramas de moral burguesa e comédias de grande público.

Verificar-se-á, concomitantemente, a coerência entre os propósitos iniciais - defendidos em vários documentos, que serão estudados, em particular o *Manifesto do Essencialismo Teatral* e o *Paradoxo sobre o Teatro* - e a prática teatral, durante os anos em que o *Salitre* existiu.

Far-se-á, por último, um breve historial das obras apresentadas, dos seus autores e encenadores, bem como dos atores mais conhecidos.

*

Purpose of this research is to understand the underlying motivations which, in 1946, lead to the creation of the *Teatro Estudio do Salitre* (Salitre Studio Theater), which lasted 4 years and brought to stage a significant number of plays from national and international authors. Such plays were performed in the Italian Cultural Institute's Micro Theater, located in Salitre street near the Rato square.

We will analyze the reasons which brought together three very different theater professionals, Gino Savatti, Vasco Mendonca and Luis Francisco Rebelo. Looking at it, over 60 years later, the odds that such collaboration would have indeed ever taken place between these three men, appear to be minimal due to their ideological and cultural differences. They seem, however, to have all gravitated towards the same objective, despite apparent very different approaches: to create a theatre that would gather the largest possible audience. Rebelo wanted to offer his audience theatre of high intellectual standards and experimental staging ... *different contemporary means of*

¹ Saraiva, A. J., Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2000, p. 1118.

theatrical language for an enlightened critic, either driven by the existential obsession with death or by social progress...²; Saviotti privileged a more spectacular approach without giving much importance to the text nor its content: theatre closer to Theatre de Boulevard, for the people; Mendonca, at last, above all wished to entertain the audience, choosing light-hearted texts, writing dramas of bourgeois morals and other popular comedies.

We will, concomitantly, verify the coherence between the initial visions and statements which were promoted by each of these three men in various historical documents and which we will analyze, and the work produced during Salitre Theater's existence.

Finally we will do a brief historical presentation of the plays produced, their respective authors and directors as well as the most famous actors involved.

² *Id.*

Índice

<i>Antes de começar</i>	7
Introdução	9
Um país teatralmente analfabeto	13
Um pequeno hiato biográfico	17
Uma imprudência, ou talvez não	27
Um outro hiato biográfico, mais complexo	35
Prolegómenos de um estúdio de teatro	48
O Teatro Estúdio do Salitre – 1º Período	
<i>(O Manifesto do Essencialismo Teatral)</i>	52
O Teatro Estúdio do Salitre - 2º Período	73
Conclusão	82
Bibliografia e Fontes	92

Anexos

1. António Gramsci (1999) - *Gino Saviotti*.
2. Aureliana Strulatto (1987) - *Gino Saviotti*.
3. Laura Barille (1980), «*L'Indice : Ezra Pound e gli anni '30 in una rivista genovese*».
4. Wayne Pound - *A Dash of Barbarism: Ezra Pound and Gino Saviotti in the Indice, 1930-31*.

Documentos

1. Carta de Rogério Paulo a César Moreira Baptista.
2. Carta de Saviotti para Fernanda de Castro.
3. Cédula pessoal (scheda personale) do prof. Gino Saviotti.
4. Constituição X (XV), dos Bispados de Évora de 1534.
5. Pedido de inscrição de Gino Saviotti na S.E.C.T.P.
6. Foto de Gino Saviotti com Camilo Pellizzi.
7. Certidão de óbito de Gino Saviotti.

*Antes de começar*³

O *Teatro Estúdio do Salitre* foi fundado em 1946, fruto da reflexão de um grupo de intelectuais que, aos Sábados à noite, se reuniam no terceiro andar direito do número 175, da Rua do Salitre, em Lisboa, e que, já em 1944, viria a resultar na criação de um *Círculo de Cultura Teatral*, com a finalidade de *...desenvolver o gosto pelo teatro como invenção literária e espetacular, a cultura intelectual, o sentido artístico e as faculdades criadoras pela poesia e o pensamento dramático...*⁴.

Referenciada em várias *Histórias do Teatro* consultadas - Léon Moussinac, em 1957, Luciana Stegagno Picchio, em 1966, Luís Francisco Rebelo, em 1988, José Oliveira Barata, em 1991 - a história do *Teatro Estúdio do Salitre*, mais abreviadamente *Teatro do Salitre* ou *Salitre* e ainda *Micro-teatro*, como também ficou conhecido, foi sendo objecto de vários estudos universitários, principalmente de âmbito literário. O interesse despertado pelo *Teatro do Salitre* deve-se, sem dúvida, ao facto de ser o primeiro teatro experimental surgido no imediato pós Segunda Guerra Mundial, mas também ao grande número de obras de escritores portugueses contemporâneos escritas propositadamente para aí serem representadas, o que torna o *Salitre* um caso talvez único na história do teatro português.

Para a análise biográfica dos três principais intervenientes do processo de formação do *Teatro do Salitre*, que recairá sobre os anos anteriores a 1946, foi seguido um percurso de investigação diferenciado, tendo como principais elementos de pesquisa artigos de universitários italianos referentes ao percurso de vida que antecede a vinda para Portugal, em 1939, de Gino Saviotti, considerado habitualmente como o mentor e principal figura do *Salitre*.

Como importantes fontes documentais para esta análise, devem ser referidos o livro de Mario Ivani⁵, que traz novos dados históricos sobre a vida de Saviotti, um artigo de Wayne Pound⁶ acerca da parceria entre Saviotti e Ezra Pound para a criação da

³ Título da peça de Almada Negreiros representado no décimo primeiro espetáculo do *Teatro Estúdio do Salitre* no dia 17 de Junho de 1949.

⁴ *Vida Mundial Ilustrada*, 25 de Janeiro de 1945.

⁵ IVANI, Mario, *Esportare il fascismo. Collaborazione di polizia e diplomazia culturale tra Italia fascista e Portogallo di Salazar (1928-1945)*, Bologna, CLUEB, 2008.

⁶ POUNDS, Wayne, *A Dash of Barbarism: Ezra Pound and Gino Saviotti in the Indice, 1930-31*, Academia.edu, website.

revista *L'Indice* de 1930-32, o estudo de Laura Barile⁷ sobre essa polémica publicação e ainda um estudo da Aureliana Strulatto⁸ sobre a vida de Gino Saviotti, sem esquecer uma crítica de António Gramsci⁹ referente ao futuro diretor do *Istituto Italiano de Cultura de Lisboa*. A bibliografia de Saviotti anterior e posterior à sua vinda para Portugal servirá, igualmente, como suporte do presente estudo.

Foram consultados os arquivos da Torre do Tombo, da Biblioteca do Museu do Teatro, o arquivo da Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II e o da Fundação António Ferro.

⁷ BARILE, Laura, *L'Indice, Ezra Pound e gli anni '30 in una rivista genovese*, in. Studi di Filologia e Letteratura, V, Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900, Génova, Università degli studi di Genova, Istituto di letteratura italiana, 1980.

⁸ STRULATO, Aureliana, *Gino Saviotti*, in. Studi novecenteschi, revista semestrale di storia della letteratura, Pisa, Giardini ed., XIV, nº 33, giugno 1987.

⁹ GRAMSCI, Antonio, "*Selection from cultural writings, 32. Gino Saviotti*", London, (elecbook) David Forgacs, 1999 (ed .London, Lawrence & Wishart, 1985).

Introdução¹⁰

“ O Teatro foi sempre em Portugal o espelho das variações da liberdade e consciência social do país “.

João Salgado¹¹

Se se considerar o nível de alfabetização como um parâmetro válido para aferir do desenvolvimento cultural de um povo, apercebemo-nos que esse nível tem tido, em Portugal, uma evolução lenta. A acreditar nas conclusões do recenseamento geral da população de 1930, a taxa de analfabetismo era então de 60,2%. Dez anos decorridos, esse número teria diminuído para 52,1%. Curiosamente, um relatório dos serviços de informação italianos, datado de 1936, e tendo como objectivo determinar o tipo de propaganda a ser usado junto da população portuguesa, informava Roma de que a taxa de analfabetismo em Portugal era calculada em 72%¹², concluindo, por isso, ser a fotografia o meio mais adequado para mostrar os benefícios, para o mundo, da política seguida pelo regime fascista de Mussolini. Em Portugal, o teatro, o cinema e a rádio ...enfermavam de parca disseminação, vivendo fundamentalmente de um público urbano num país eminentemente ruralizado¹³

Já em 1912, este fenómeno da iliteracia era visto com enorme preocupação pelos homens que estiveram na origem da criação da *Universidade Livre de Lisboa*, em cujo

¹⁰ Esta dissertação teve como referência um trabalho apresentado em 1995, intitulado *Teatro Estúdio do Salitre (1946-1950)*, na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV), no quadro de uma Maîtrise em estudos portugueses e brasileiros, cujo diretor de investigação foi o Professor Dr. José da Silva Terra, tendo sido avaliada por um júri composto pelo próprio diretor de investigação e pelo Professor Dr. José Augusto Seabra, professor convidado daquela universidade.

O objetivo daquela investigação centrou-se na história do *Teatro Estúdio do Salitre*, na consulta e análise de todas as peças aí apresentadas, nos seus autores, nos encenadores e todos os atores nelas intervenientes, bem como das críticas encontradas na imprensa da época.

A presente dissertação tem objetivos diferentes, e terá porventura conclusões diversas, talvez mesmo contrárias em certos aspetos, atendendo a novos documentos encontrados durante a pesquisa.

¹¹ João Salgado, citado por José Gamboa, *A propósito de teatro*, Lisboa, Ed. do autor, 1949, p. 204.

¹² Ivani, Mario, *op. cit.*, p. 174.

¹³ Medeiros, Nuno Miguel Ribeiro, *O universo editorial nos anos trinta e quarenta: a dinâmica do livro, entre persistência e mudança*, in, Pita, António Pedro e Luís Trindade, *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, Coimbra, CEIS20 Coimbra, 2008, p. 116.

programa se afirmava que *...em Portugal, país sui generis, [...] o analfabetismo dos que sabem ler, dos próprios diplomados, é apavorante...*¹⁴.

A política seguida pelo Estado Novo não veio alterar fundamentalmente este estado de coisas. Alguns intelectuais defendiam mesmo, claramente, a continuação desse atraso civilizacional. Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945), escritora e produtora de cinema, que, paradoxalmente, irá encabeçar a lista do conselho pedagógico da *Universidade Popular* dirigida por Bento de Jesus Caraça e, alguns anos depois, desempenhará, em Genebra, o cargo de delegada do governo de Salazar na Sociedade das Nações, colaborando simultaneamente com o Secretariado de Propaganda Nacional, escrevendo pequenos livros de difusão histórica e de doutrinação dos valores e da visão do Estado Novo, afirmará, com um lirismo muito próximo da tragédia, *... a arte mais linda, mais forte e mais saudável da alma portuguesa reside nesses 75 por cento de analfabetos...*¹⁵. Mas também no seu elitismo pedagógico fechado, Teixeira de Pascoaes partilhava esta opção idílica para o povo, *...se a instrução que para aí se dá nas cidades, houvesse atingido o Povo dos campos, nada restaria já de Portugal, além da sua paisagem [...] felizmente por incúria dos governos evitou-se tão grande mal...*¹⁶.

Com a *Política do Espírito*, que António Ferro conseguirá fazer aprovar por Salazar, com a criação, em 1933, do Secretariado de Propaganda Nacional, e até finais dos anos quarenta, em que Ferro cessa funções, a questão do analfabetismo da população não será alterada na essência, mas irá sofrer uma mudança de rumo. Em lugar de ações tendentes à alfabetização da população, irá ser desenvolvido um processo pelo qual a escola, acompanhando aqui a proposta de Maria Filomena Mónica, *...será principalmente vista (embora não de forma exclusiva) como uma agência de controlo social de classe, quer dizer, não só como uma instituição através da qual se transmitem conhecimentos e técnicas, mas também como uma instituição através da qual se impõem valores e se formam atitudes e orientações, de forma a que as relações sociais*

¹⁴ Neves, Helena, *Originalidade da universidade popular portuguesa*, in, Pita, António Pedro e Luís Trindade, *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, Coimbra, CEIS20 Coimbra, 2008, pp. 11-35.

¹⁵ Augusto J. dos Santos Fitas, *Investigação científica e cultura científica*, in Pita, António Pedro e Luís Trindade, *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, Coimbra, CEIS20 Coimbra, 2008, p. 75.

¹⁶ Neves, Helena, *Originalidade da universidade popular portuguesa*, citando, Teixeira de Pascoaes, «*O Génio Português*», Porto, 1913, p. III. in, Pita, António Pedro e Luís Trindade, *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, Coimbra, CEIS, 2008, pp. 11-35.

*de produção vigentes possam ser preservadas e reproduzidas...*¹⁷, tendo além disso, como objectivo, a criação de um homem novo, à semelhança das práticas dos regimes italiano e alemão, *...num estado que, nos anos 30, aspira a regenerar e formar os espíritos de acordo com as suas certezas indiscutíveis, a pedagogia de inculcação ideológica, simultaneamente impositiva, formativa e repressiva, é um dever inerente à própria função pública, aliás cuidadosamente saneada dos seus «elementos indesejáveis»...*¹⁸.

No momento em que o curso da Guerra começou a ter um pendor mais favorável para os Aliados, com a vitória do Exército Vermelho em Estalinegrado, com a invasão da Sicília e a consequente demissão de Mussolini, primeiros sinais de que a vitória do Eixo não estava assegurada, coincidindo com a primeira crise de regime com que Salazar se vai confrontar, vários sectores da sociedade portuguesa começam a movimentar-se para combater uma situação social cada vez mais opressiva ou para tentar pôr fim à governação autoritária e conservadora, iniciada a 28 de Maio de 1926.

Lutando contra a política seguida pelo regime, com limitações salariais, racionamento de bens essenciais, dá-se uma agitação social crescente que, desde 1941, se fez sentir um pouco por todo o país: incidente nas Minas da Panasqueira; assaltos a herdades, em particular no Alentejo; greve na Carris de Lisboa e na Companhia dos Telefones, em 1942; protestos nos centros industriais; movimentos grevistas, no outono de 1942, que irão paralisar importantes empresas na margem sul, com greves nos Estaleiros CUF, estivadores de Lisboa, CNN, Parry & son (Cacilhas), CUF (Barreiro); greves que, em Julho de 1943, dão origem ao Verão Quente e que coincidem com a queda e prisão de Mussolini, poucos dias antes; paralisações na margem norte do Tejo, em Maio de 1944, especialmente em Sacavém, Vila Franca e Alhandra e, em Lisboa, na construção civil, em particular em obras da rua António Augusto de Aguiar, Bairro das Picoas e Avenida Almirante Reis.

No campo político, também se vai assistir a uma movimentação dos sectores de oposição ao regime que, com o evoluir do conflito internacional, cada vez mais favorável aos Aliados, preveem que a derrota dos regimes totalitários da Alemanha e da

¹⁷ Mónica, Maria Filomena, *Educação e Sociedade no Portugal de Salazar (a escola primária salazarista 1926-1939)*, Lisboa, Ed. Presença, 1978, p.31.

¹⁸ Rosas, Fernando, in *História de Portugal*, vol. 7, p. 292.

Itália arrastará consigo a queda do governo de Salazar e, conseqüentemente, do Estado Novo.

Organizados em movimentos de unidade nacional, MUNAF e MUD, ou em organismos políticos autónomos, Partido Comunista Português, Partido Socialista, União Socialista, Partido Republicano Português, e outros, vão delinear estratégias para uma tomada do poder, ou por via de uma insurreição popular armada, ou por uma via possível de transição pacífica obtida através de uma evolução legal e negociada do regime, mediante eleições livres e democráticas. Nenhuma destas estratégias terá sucesso, como se sabe, apesar dos esforços feitos para as eleições do outono de 1945, com uma desistência às urnas, e com o grande movimento unitário em torno da candidatura do General Norton de Matos à Presidência da República, em 1949, que se desagregará no rescaldo da campanha eleitoral.

Um país teatralmente analfabeto

«Sem liberdade não há nada e teatro também não...»

Jorge de Sena¹⁹,

É no contexto brevemente descrito e com o fim da Segunda Guerra Mundial, aproveitando uma aparente abertura do regime, que surgem, também no meio intelectual, tentativas de uma renovação considerada indispensável para o progresso do país.

Já em 1919, sob o impulso do matemático António Augusto Ferreira de Macedo (1887-1959), surgiu a *Universidade Popular Portuguesa*, na qual irão participar um grande número dos intelectuais mais progressistas, empenhados na cultura e na educação. Dois anos depois, em 1921, Ferreira de Macedo estará igualmente ligado à fundação do movimento da *Seara Nova*, os seareiros, e da revista que lhe dá o nome. Só que este esforço não é convergente. Uns, de um elitismo profundamente fechado, como Teixeira de Pascoaes, regozijam-se pela cultura das cidades não chegar ao povo, como já foi visto. Os liberais republicanos, alguns maçons e muitos dos que vão colaborar na *Seara Nova*, defendem uma *...prática educativa vertical e seletiva...*²⁰. Outros ainda, mais próximos do movimento sindical e operário, ligados às correntes do positivismo e do materialismo histórico, consideram a educação como fazendo parte integrante do próprio conceito de democracia. Um dos maiores ativistas deste último grupo será o matemático Bento de Jesus Caraça (1901-1948) que, em 1928, será eleito para a direção da *Universidade Popular Portuguesa*. A partir dessa data, a *Universidade Popular* vai ligar-se estreitamente ao movimento operário e sindical, enveredando decisivamente para *...um aprofundamento de uma alternativa educativa coerente com o ideal da emancipação proletária...*²¹. A sede Central, considerada a secção principal, será instalada na Cooperativa “*A Padaria do Povo*”, em Lisboa. Em vez de convergirem nos seus esforços a favor do desenvolvimento da cultura, alguns dos mais eminentes intelectuais progressistas vão radicalizar posições em volta de questões aparentemente

¹⁹ *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.37

²⁰ *Id.*, p. 15.

²¹ Neves, Helena, *opus cit.*, p. 19.

subsidiárias, mas para eles de primordial importância:... *a partir de 1929 duas linhas orientadoras; uma de Ferreira de Macedo, democratização da cultura [...] educação popular como educação social e cívica, e a outra de Bento de Jesus Caraça, socialização da cultura [...] apropriação pelo proletariado do património cultural da humanidade...*²². Igualmente aqui, como no campo político de oposição ao regime, a unidade de esforços para a luta cultural vai ser barrada por pontos de vista aparentemente inconciliáveis. O militantismo pedagógico republicano *...assume uma prática educativa vertical e seletiva, fundamentada na ideia de elite...*²³. É esta noção de elite, de raiz platónica, de que António Sérgio vai ser um dos representantes e que é particularmente nítida em muitos maçons e na maioria dos seareiros, que Bento de Jesus Caraça vai refutar. Para ele e para o movimento operário e sindical, seguindo as ideias expressas já no século XIX por Pierre-Joseph Proudhon, *...democracia é demopedia...*, vista como uma educação dispensada ao povo e inseparável da democracia.

Esta divergência a propósito da pedagogia popular irá transformar-se num campo de batalha ideológico, dando origem a polémicas insultuosas, de uma enorme violência verbal, entre alguns dos mais significativos representantes destas duas correntes, como o caso da polémica surgida entre Abel Salazar e António Sérgio, primeiro, e entre António Sérgio e Bento de Jesus Caraça, mais tarde.

A primeira ocorre, em 1938, entre o médico e investigador portuense Abel Salazar (1889-1946) e António Sérgio (1883-1969), filósofo e pedagogo democrático e liberal, também ele um dos mais ativos participantes na tentativa de melhorar o nível cultural do povo português, ex-Ministro da Instrução Pública, entre 1923-1924, no 2º Governo de Álvaro de Castro (1878 –1928). O ataque de Abel Salazar²⁴ a António Sérgio tem um carácter genérico e tem a ver com as duas correntes mais fortes de oposição ao regime: o confronto entre o *idealismo racionalista*²⁵ sergiano e o neopositivismo radical de Abel Salazar. Este confronto entre os dois intelectuais de esquerda não passará despercebido às ideologias mais à direita, tendo sido recuperado

²² *Id.* P. 27.

²³ Neves, Helena, *Originalidade da universidade popular portuguesa*, in. Pita, António Pedro e Luís Trindade, *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, Coimbra, CEIS20 Coimbra, 2008, pp. 11-35.

²⁴ Revista Sol Nascente, 1 de Janeiro de 1938.

²⁵ Saraiva, António José, Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17ª edição, 2000, p. 1032,

pelo semanário *Acção*²⁶, logo no pós-guerra, para claramente desacreditar António Sérgio, numa altura em que as forças democráticas tentavam opor uma resistência organizada ao Estado Novo.

A segunda destas polémicas, em 1942, não menos violenta, surgiu após a publicação de *Os conceitos fundamentais da matemática*²⁷, de Bento de Jesus Caraça, muito próximo do Partido Comunista Português, obra que Sérgio irá questionar em algumas das suas concepções, dando origem a uma série de artigos, saídos na *Vértice*²⁸, nos quais vão esgrimir-se os dois intelectuais: António Sérgio, na defesa dos princípios platónicos em que acredita, e Bento de Jesus Caraça, mais orientado por princípios ideológicos do materialismo histórico, de raiz marxista, em que estava empenhado.

Apesar destas lutas fratricidas, o desenvolvimento das ideias progressistas na área cultural continuará. Para além das revistas de vanguarda, como a *Seara Nova*, a *Vértice*, *Sol Nascente*, entre muitas outras, nas quais participaram inúmeros intelectuais empenhados nesta renovação cultural, aparece na literatura, logo nos anos 30, a corrente neorrealista, que irá ter grande influência numa tomada de consciência da real situação do país, encoberta pela propaganda organizada por António Ferro, desde 1933, com o seu Serviço de Propaganda Nacional (SPN). Serão publicadas obras de Soeiro Pereira Gomes e de Alves Redol entre outros.

Entretanto, o Teatro, uma das artes maiores, componente do desenvolvimento da cultura em geral, acompanhou esse atraso, se bem que não obrigatoriamente dependente do grau de alfabetização.

Teófilo Braga foi talvez um dos primeiros a tentar descortinar as razões dessa falta de dinamismo do teatro em Portugal: *...As criações dramáticas são a expressão do carácter de um povo e da sua liberdade; elas têm por critério a natureza e a simplicidade, e tornam-se por isso, como disse Shakspeare, the form and pressure of the times...*²⁹. É deste modo que Teófilo Braga inicia a sua *História do Teatro Português*, para concluir quase de imediato;

²⁶ Semanário *Acção*, nº 236, de 25-10-1945.

²⁷ Caraça, Bento de Jesus, *Os conceitos fundamentais da matemática*, 2ª V, Lisboa, Ed. Cosmos, 1942, pp. 121-122.

²⁸ *Vértice*, Nov. 1945, pp. 42-48, Fev. 1946, pp. 35-44, Março 1946, pp. 42-6, Maio 1946, pp. 126-140.

²⁹ Braga, Tiófilo, *Historia do Teatro Português*, Porto, Imprensa Portuguesa Editora, 1870.

... a arte dramática entre nós, nada tem de nacional, porque circunstâncias invencíveis não deixaram que o povo português conhecesse o teatro [...] barraram-lhe todos os meios de manifestação intelectual [...] O povo português conheceu o teatro [...] da idade média, a que ainda hoje pelas aldeias se chama Auto, mas esse mesmo fraco rudimento, que o seu génio poético poderia desenvolver, foi-lhe proibido com excomunhões nas Constituições dos Bispados³⁰. Alguns poetas, como Gil Vicente, tentaram a fundação do teatro nacional; deu-se este fenómeno no século XVI, justamente quando se consolidava o cesarismo, e o [povo] caiu no último grau de atrofia. Por isso foram baldados todos os esforços; a obra de Gil Vicente morreu com ele. A história do nosso teatro é a narração deste esforço sublime, mas infelizmente artificial e não continuado.³¹

Este esforço manter-se-á, no entanto, porque a situação pouco ou nada se alterou. E é assim que, também no teatro, se vai notar a ânsia de inovação que percorreu o país nos anos que se seguiram ao fim do conflito europeu. Em Lisboa, será criado um número significativo de grupos de teatro experimental - o *Teatro Estúdio do Salitre*, o *Teatro dos Estudantes da Universidade de Lisboa*, o *Grupo de Teatro Experimental (Pedro Bom)*, o *Teatro da Casa da Comédia (Fernando Amado)*, os *Companheiros do Pátio das Comédias (António Pedro)* - que virão fazer companhia ao já “antigo” *TEUC*, *Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra*, nascido a partir do *Grupo Cénico da Secção Fado Académico de Coimbra*, com a direção artística do professor Paulo Quintela, em finais dos anos trinta (1938). Alguns anos depois, irá nascer aquele que será, porventura, um dos mais carismáticos e marcantes teatros de estúdio português, o *Teatro Experimental do Porto*, dirigido e organizado por António Pedro.

³⁰ *Constituições do Bispado de Évora, Das Imunidades das igrejas, Título XV, Constituição X*, [Constituições do Bispado de Évora]. EVORA. Arquidiocese - Lisboa : por Germam Galharde, 22 Outubro 1534, Biblioteca Nacional Digital, (cota RES-129-A).

Título XV - Da imunidade das igrejas.

Constituição X - Que não comam nem bebam nem bailem nem façam jogos nem representações nas igrejas nem adros. [...] nem se façam nas ditas igrejas ou adros [...] representações ainda que seja da paixão de nosso senhor Jesus Cristo ou de sua ressurreição ou nascença de dia nem de noite sem nossa especial licença porque dos tais autos se seguem muitos inconvenientes e muitas vezes trazem escândalo nos corações daqueles que não estão muito firmes na nossa santa fé católica [...].

³¹ Braga, Tiófilo, *opus cit.* p. 3.

Um pequeno hiato biográfico

*“Every man has a right to have his ideas
examined one at a time. Men should be seen as
individuals not in imprecise abusive terms.”*

*Ezra Pound*³²

Quem, na primeira metade de 1943, lesse o Jornal “*O Século*”, ou a sua revista mundana, “*Século Ilustrado*”, dois influentes meios de comunicação nacionais, teria certamente a sensação de que a Alemanha e a Itália iam de vitória em vitória, já que as notícias da guerra eram evidentemente filtradas pela censura. Claro que, nos referidos jornais, existiam notícias em grande número sobre os EUA e sobre a Inglaterra, mas a clara supremacia bélica estava do lado do Eixo.

Em Lisboa, não obstante a vida ser muito complicada para a grande maioria dos menos favorecidos, como vimos mais atrás, os factos mundanos e os diversos acontecimentos sociais constituem uma das principais referências noticiosas. Portugal é o oásis da Europa. Notícias a propósito de homenagens, a industriais e comerciantes de sucesso, de festas dos grémios, de visitas de diplomatas do Eixo, alemães e italianos, bem como de inúmeros acontecimentos artísticos, políticos e desportivos, em intercâmbio com Espanha entre os quais saraus de ginástica luso-espanhóis; notícias sobre as viagens de Churchill, sobre a vida social dos reis e rainhas da Europa. A abertura da Feira Popular de Lisboa *..foi um acontecimento de vulto na vida da cidade...*³³.

É neste contexto que é estreada, em Março de 1943, a peça do Teatro Nacional D^a. Maria II, “*Electra e os fantasmas*”. Anunciada como o grande acontecimento de arte em Lisboa,³⁴ não parece, contudo, ter feito unanimidade da crítica. *A tão discutida peça do dramaturgo americano Eugénio O’Neil, teve o condão de acordar, do sono em que dormia, o teatro português.*³⁵

³² Pounds, Wayne, *A Dash of Barbarism: Ezra Pound and Gino Saviotti in the Indice, 1930-31*, Academia.edu, website.

³³ *Século Ilustrado*, 19.06.1943.

³⁴ *Id.* 6.3.1943.

³⁵ *Id.*

No *Acção*³⁶ - um semanário de consulta importante para o objectivo deste trabalho, como veremos adiante - um dos seus assíduos colaboradores, Luís Forjaz Trigueiros³⁷, na sua crítica ao espetáculo do D^a Maria II, afirma, por entre um extenso rol de considerações não muito lisonjeiras, ... *não poderia aquele teatro oficial ter escolhido outra peça ... que não fosse como esta, um estendal já anacrónico dum freudismo elementar e duma psicanálise fora de moda...*»³⁸.

Nas páginas da *Seara Nova*, Fernando Lopes-Graça, por seu lado, apesar de alguns reparos, saiu do espetáculo com a; ... *impressão jubilosa de que uma data memorável acabava de ser escrita nos anais do nosso teatro, e que formulava [...] ardentes votos por que ela marcasse, um ponto de partida para uma era nova do primeiro teatro de declamação português...*»³⁹.

No número seguinte do semanário *Acção*, Fernando Teixeira, outro dos mais assíduos colaboradores da revista, elogia os protagonistas⁴⁰ e a própria peça, mas faz, no início da crítica, um interessante retrato da realidade teatral: ... *Num meio teatral pacato como este nosso, onde as mais árduas tarefas críticas se resumem ao comentário de más adaptações de mediocres pecinhas nacionais - sem contar, é claro, com a bordoadada fácil nos revisteiros do Parque Mayer - num meio assim oscilante entre as parçarias semianalfabetas e os tradutores para quibundo...*»⁴¹.

Talvez Fernando Teixeira queira referir-se a peças do género que, pela mesma altura, estão em cartaz em Lisboa como por exemplo, a opereta *Ribatejo*, com Mirita Casimiro e Vasco Santana, no teatro Apolo, *A bicha de rabião*, (reposição de um êxito

³⁶ *Acção* - Semanário da vida portuguesa, Dir. Manuel Múrias.

³⁷ Jornalista, ficcionista, ensaísta, crítico literário e teatral, Luís Augusto de Sampaio Forjaz de Ricaldes Trigueiros (1915-2000), nasceu e morreu em Lisboa. Estreou-se na ficção em 1936, com *Caminho Sem Luz*, que obteve o prémio Fialho de Almeida, e na atividade jornalística em 1931, no *Notícias de Alcobaca*. Colaborou, entre outros, no *Bandarra*, de que foi um dos fundadores, no *Diário Popular*, desde a fundação, em 1943, tendo sido seu diretor de 1946 a 1953, e no *Diário de Notícias* (1954-1974). Foi membro do *Conselho Fiscal da Editora Bertrand*, de 1948 a 1951, data em que passou a administrador (até 1974), e diretor da *Editora Nova Fronteira* (Rio de Janeiro, 1975-1978). Dirigiu o *Centro de Estudos Brasileiros do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas* e foi agraciado com diversas condecorações.

A coleção (1 cx.) integra cartas recebidas, sobretudo de autores representados no ACPC.

Adquirida em leilão da Livraria Antiquária do Calhariz em Outubro de 2004, BNP, Esp. N36.

³⁸ *Id.* Nº 98, 4-3-1943, p. 3.

³⁹ *Seara Nova*, 6-3-1943, p. 257.

⁴⁰ Mariana Rey Monteiro, João Villaret e Palmira Bastos.

⁴¹ *Acção* - Nº99 - 11-3-1943, p. 3.

de Chaby Pinheiro), com Maria Matos e Assis Pacheco, no *Variedades*, e *O sabão N° 13*, com Ribeirinho, Érico Braga e Irene Isidro, no Trindade ... *não há lixívia, não há sabonete, não há preparado asséptico que valha o sabão n° 13...*

No meio desta *agitadíssima* vida cultural lisboeta, ao ler os jornais verifica-se que, no dia 20 de Março de 1943, também no teatro D^a Maria II, teve lugar uma conferência por Camilo Pellizzi, presidente dos *Institutos Italianos de Cultura Fascista*, no âmbito de uma exposição do livro italiano. A seu lado, numa fotografia, publicada no *Século Ilustrado*⁴², está o Diretor do *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*, Gino Saviotti,⁴³ um homem com um percurso de vida complexo e que virá a ser um dos três fundadores e, claramente, o grande impulsionador do *Teatro Estúdio do Salitre*.

Na sexta-feira, dia 9 de Abril de 1943, ainda no teatro D^a Maria II, aproximadamente quinze dias passados sobre a exposição de livros italianos, na qual encontramos Gino Saviotti, teve lugar uma récita do *Teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa*, cuja importância política pode deduzir-se pela presença de Mário de Figueiredo, Ministro da Educação, acompanhado do Subsecretário de Estado, do Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa Masculina, Marcelo Caetano, e da Comissária Nacional da Mocidade Portuguesa Feminina, Maria Guardiola. As pesquisas elaboradas permitem levantar a hipótese da presença de Gino Saviotti neste evento, politicamente relevante, considerada a importância para os esforços da *Política do Espírito* desenvolvida por António Ferro, desde 1933, na qual se enquadravam, de forma essencial, todas as iniciativas da Mocidade Portuguesa. A presença do corpo diplomático, pelo menos daquele que ideologicamente se situava mais próximo do regime, como era o caso do regime italiano, parece uma hipótese não despicienda.

A récita tinha como principal objectivo a apresentação pública do primeiro espetáculo do *Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa*. O programa incluía um concerto pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco, seguido de uma *Explicação* pelo Sr. Baltazar Rebelo de Sousa, comandante do Centro Universitário de Lisboa. Para fechar a récita, foi representada a peça, «*A lição do tempo*», de Luís Francisco Rebelo, peça que tinha

⁴² *O Século Ilustrado*, nº 273, 27-Março-1943.

⁴³ Strulato, Aureliana. "Gino Saviotti.", in, *Studi novcenteschi* xiv.33 (June 1987), pp. 7-51.

ganho o primeiro prémio, aliás o único atribuído, do concurso de teatro da Mocidade Portuguesa 1941-1942. Na altura do concurso, Rebello tinha 17 anos.

«*A lição do tempo*» é uma parábola em verso: 1 ato, dividido em 3 quadros e 2 cortinas⁴⁴. O júri que tinha selecionado as peças a concurso era composto por Maria Lalande, Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro e Luís de Forjaz Trigueiros e presidido por Marcelo Caetano.⁴⁵

Não se afigura necessário fazer uma biografia de Luís Francisco Rebello, já que o seu percurso de vida, bem como a sua bibliografia surgem em inúmeros artigos, a seu respeito. Limitar-nos-emos a alguns dados referentes a estes primeiros anos de atividade artística, que, de certa forma, fazem parte de uma como que zona de penumbra da sua história pessoal e que antecedem a criação do *Teatro Estúdio do Salitre*.

No verão de 1942, Luís Francisco Rebello tinha já feito a sua primeira experiência teatral, com um jogo dramático “*Esse ideal que nos faz tudo vencer*”, espetáculo ao ar livre, ...no acampamento da Escola Central de Graduados da Mocidade Portuguesa, em plena Serra da Arrábida. *Teatro de máscaras, fantástico, á luz de fogueiras e de archotes...*⁴⁶.

O caso de Francisco Rebelo pode mesmo ser analisado como paradigmático, se visto à luz de um processo de ensino escolar, cujos contornos e linhas de orientação pedagógica nos podem fazer pensar, de certo modo, a uma tentativa de eugenia, visando a criação de um *homem novo*, levada a cabo por um forte aparelho de indução ideológica em toda a população, e muito particularmente, na juventude. A leitura de *O salazarismo e o homem novo*, de Fernando Rosas é nesse sentido esclarecedor: ... *as grandes bases do discurso ideológico do Estado Novo nos anos 30 e 40 (...) exigiu e criou um aparelho de inculcação ideológica (...) com o propósito de criar esse particular «homem novo» do salazarismo.»*[...] «... alimentou e procurou executar, [...]um projeto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava o portador. [...], (e que) foi levado autoritariamente ao espaço

⁴⁴ *O Século*, 9 de Abril de 1943, p.2.

⁴⁵ *Semanário «Acção»*, nº 104 de 15 de Abril de 1943.

⁴⁶ *Id.* Nº196, de 18-01-1945, p.3.

*e às sociabilidades privadas da massa, procurando modificar de raiz, e em extensão, os comportamentos, as atitudes e as condições sociais e mentais da sua geração...*⁴⁷.

Luís Francisco Rebelo nasceu em Setembro de 1924, numa família extremamente católica. Os pais casaram na Igreja de Santa Isabel em Lisboa. Oriundos da média burguesia lisboeta, o pai era engenheiro agrónomo e a mãe doméstica⁴⁸. Ainda não tinha dois anos aquando do golpe de estado que deu origem ao regime do Estado Novo, em 28 de Maio de 1926.

*...Nasci num país, vivi quase dois terços da minha vida noutra, acabarei os meus dias num terceiro, sem que para isso houvesse de transpor nunca as suas fronteiras...*⁴⁹.

Tinha nove anos quando foi lançado por Salazar e António Ferro, em 1933, o *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN) e a sua *Política do Espírito*.

Três anos mais tarde, em 1936, foi criada, pelo Decreto-Lei n.º 26 611, de 19 de maio de 1936, a Mocidade Portuguesa ... *de inscrição obrigatória para os alunos do ensino primário e secundário e a quem vai ser entregue o monopólio de todas as atividades desportivas e das iniciativas culturais ou recreativas circum-escolares*.⁵⁰

Rebelo tinha doze anos⁵¹. Estava a meio do seu curso liceal quando Salazar lançou o seu pedido aos mais *eminentes vultos da ciência*⁵², com particular relevância aos historiadores⁵³, para uma *convocação do passado* e para uma, como que reatualização do mito da portugalidade. Só esquecendo esta realidade se pode estigmatizar um jovem por ter sido profundamente influenciado por este poderoso,

⁴⁷ Rosas, Fernando, «O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo», in *Análise Social*, nº 157, 2001, pp. 1031-32.

⁴⁸ Lopes, Victor Sousa, *Luís Francisco Rebelo, uma colectânea de vida*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2012, p.13.

⁴⁹ Rebelo, Luiz Francisco, *O passado na minha frente*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 2004, p. 14.

⁵⁰ Rosas, Fernando, *opus cit.*, p. 1045.

⁵¹ Numa curtíssima conversa com José Augusto França, na BNP, durante a investigação para este trabalho, o historiador revelou ter sido dos muito poucos jovens, senão o único, a não sofrer desta obrigatoriedade, dado existir um artigo na lei que permitia, para o ensino secundário, libertar o jovem deste dever, mediante pedido expresso do encarregado de educação, o que terá sido feito pelo seu pai, com consequências não muito agradáveis para o ambiente académico do aluno, no Liceu Camões. Não foi possível confirmar a existência deste artigo da lei, por questões do tempo disponível para a conclusão desta dissertação.

⁵² Ó, Jorge Ramos do, *Os anos de Ferro, O dispositivo cultural durante o "Política do Espírito" 1933-1949*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999, p.74.

⁵³ «Sem reservas ... os historiadores», 231 historiadores portugueses e 121 estrangeiros, «... assinaram as petições do chefe e prontificaram-se a colaborar nas aventuras que ele delineou», *Id.* p. 77.

...aparelho de coação, naturalmente destinado a separar a vontade de cada indivíduo de maneiras próprias e legítimas de fazer, de pensar e de ser...⁵⁴.

Luís Francisco Rebelo, já no final da vida, declara com muito pragmatismo, ... *No início da década de 40, aos 17 anos, era-se de esquerda se se houvesse crescido numa família de oposição ao regime [...] ou por reação deliberada contra o meio familiar. Eu não me encontrava em nenhuma destas situações, e daí o meu alheamento das questões políticas...*⁵⁵

Em 1942, o Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa, por iniciativa de Marcelo Caetano, abriu um concurso de peças de teatro. Rebelo concorreu a esse primeiro concurso, ... *o teatro foi (é) uma paixão dominante da minha vida...*⁵⁶, e ganhou o primeiro prémio.

Na sequência desse concurso, nasceu o *Teatro da Mocidade Portuguesa*. ... *Inicialmente o Teatro da Mocidade foi, mesmo uma pessoa única - e apenas ela: o Luís Francisco Rebelo...*⁵⁷.

A peça de Rebelo, vencedora do primeiro prémio nacional de teatro da M.P., se se considerar apenas a qualidade teórica e também profissional dos elementos que compunham o júri de seleção, deve ter sido consensualmente olhada como um texto com reais qualidades poéticas e dramáticas.

Com efeito, “*A lição do tempo*”⁵⁸ é um texto que veicula valores de moral católica, em heptassílabos regulares, escrito por alguém que leu e estudou Gil Vicente, e que o tenta imitar, mesmo que só superficialmente, percebida a técnica do mestre, fábula em forma de auto, com variadas cambiantes dramáticas e cómicas.

O espetáculo estreado no D^a Maria, em Abril de 1943, escrito pelo *filiado*⁵⁹ Luís Francisco Rebelo, tem algumas características que o tornam interessante para a história do teatro em Portugal, pelos seus protagonistas, alguns dos quais serão grandes nomes

⁵⁴ Id. p. 33.

⁵⁵ Rebelo, *opus cit.*, p. 58.

⁵⁶ Id. p. 15.

⁵⁷ *Acção*, nº 196, 18-01-1945, artigo assinado por Sousa Enes.

⁵⁸ Rebelo, Luiz-Francisco, “*A lição do tempo*”, Lisboa, Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa, 1943.

⁵⁹ Termo que designava todos os jovens que faziam parte da Mocidade Portuguesa, o que no fundo era obrigatório para os jovens, estudantes ou não, dos 7 aos 14 anos, mas que se prolongava tacitamente até ao fim do liceu, sendo necessário um requerimento para ficar livre das suas actividades.

do teatro e da música nacionais, e que irão participar, três anos depois, em espetáculos do *Teatro Estúdio do Salitre*. *A Lição do tempo* está dividida em três quadros, *A desobediência*, *A Lição* e *O Despertar*. A peça foi encenada por Francisco Lopes Ribeiro “Ribeirinho”⁶⁰, cenários do Inspetor José Amaro Júnior⁶¹, figurinos do *filiado* Júlio Gil⁶² e música original composta por Joly Braga Santos⁶³, o qual tinha sensivelmente os mesmos dezoito anos de Rebello. O protagonista era o *pequeno* Henrique do Canto e Castro⁶⁴, então com catorze anos, contracenando com Eunice Muñoz⁶⁵, aluna do Conservatório Nacional de Teatro.

Luís de Forjaz Trigueiros escreve um apontamento a propósito da peça de Rebello, com o título “*Quando o teatro também é poesia*”, que conclui dizendo, ...*Como indicação, como exemplo, como sintoma, a peça de Luís Francisco Rebello é extremamente representativa. Mas não o é menos - como esperança...*⁶⁶

Após este início muito aplaudido como dramaturgo, de onde ressalta, em particular, a crítica que dele fez Forjaz Trigueiros, na qualidade de crítico literário e colaborador assíduo do semanário *Acção*, Luís Francisco Rebelo foi convidado pelo seu amigo Jorge de Faria a escrever para aquele semanário, bem como para o *Diário da Manhã*⁶⁷.

De facto, logo em Setembro de 1943, começarão a ser publicados no *Acção*, com uma certa regularidade, contos de Luís Francisco Rebello. A pesquisa feita mostra que esta colaboração se manteve, de forma ininterrupta, até finais de 1945⁶⁸. Igualmente parece plausível que tenha sido entre 1942 e 1943 que Rebello começou a frequentar os serões que, ao sábado, Gino Saviotti organizava em sua casa. Esses serões já existiriam antes dessa data. É essa, pelo menos, a impressão que fica pela informação que Rebello

⁶⁰ Francisco Carlos Lopes Ribeiro, 1911-1984.

⁶¹ José Maria Amaro Júnior, pintor nascido em 1907-?

⁶² Júlio Coelho da Silva Gil, 1924-2004, ilustrador, arquiteto, pintor e escritor, nascido em Lisboa.

⁶³ Compositor, 1924-1988.

⁶⁴ Ator, 1930-2005.

⁶⁵ Atriz, 1928- .

⁶⁶ *Acção*, nº104, 15-4-1943, p.3.

⁶⁷ Rebello, Luís Francisco, *O passado na minha frente*, opus cit. p. 69.

⁶⁸ Alguns dos contos de Luís Francisco Rebello publicados no Semanário *Acção*; em 1943, *Recapitulação*, Nº 124, 2/9, *Jazz*, Nº 127 - 23/9, *O outro lado do espelho*, Nº 134 - 11/11, em 1944, *O prestidigitador e o novo ano*, Nº 144 - 20/1, *Será sempre assim*, Nº 157 - 20/4, *História do Soldado*, Nº 188 - 23/11, *Rosa Enjeitada*, Nº 192 - 21/12, *Eu e tudo mais*, Nº 181 - 5/10, *Choque*, Nº 175 - 24/8 e em 1945, *Regresso*, Nº 220 - 5/7.

deu a Miguel Falcão, quando da preparação da sua tese de doutoramento sobre Alves Redol e o teatro, quando refere que a participação de Redol naquela tertúlia teria tido início antes de ele próprio frequentar a casa de Saviotti⁶⁹.

Para esses serões dos Sábados, Saviotti convidava, ...*um heterogéneo grupo de escritores e críticos de gerações, formação, tendências estéticas e opções ideológicas e políticas diversas, quando não mesmo opostas...*⁷⁰.

É a partir destas reuniões que vai ser constituído, em 1945, o *Grupo dos Amigos do Teatro*⁷¹, posteriormente rebatizado *Círculo de Cultura Teatral*,⁷² e que, em 1946, dará origem ao *Teatro Estúdio do Salitre*.

A 12 de Maio de 1944, teve lugar um novo espetáculo do *Teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa*, também no Teatro Nacional D^a Maria II. Do programa fazia parte o entremez do século XVIII, de Rodrigues da Maia, «*O Doutor Sovina*», seguido do poema dramático *O oiro que Deus dá*, de Luís Francisco Rebello que, com este texto, tinha obtido novamente o primeiro prémio do *Segundo Concurso de Teatro da Mocidade Portuguesa*. Os cenários eram de António Sena da Silva.⁷³

O terceiro e último destes espetáculos do *Teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa*⁷⁴, com a participação de Rebelo, teve lugar no início de Janeiro de 1945, com a repetição de *O Doutor Sovina*, que já constava do programa do segundo espetáculo, seguido de nova peça de Rebello, *Jogo para o Natal de Cristo, ...de elevada emoção religiosa...*, mais uma vez encenada por Ribeirinho, interpretada por Canto e Castro, José Pisany Burnay, Lino Ferreira, Palma da Silva, José Dias Gabriel, José Maria Teixeira e as alunas do Conservatório, Sílvia Velez, Olívia Castro e Maria Cello. A música, mais uma vez, foi composta por José Joly Braga Santos⁷⁵.

⁶⁹ Falcão, Miguel, *Espelho de ver por dentro, o percurso teatral de Alves Redol*, Doutoramento em Estudos Teatrais, UL- Faculdade de Letras, 2005, p.208.

⁷⁰ Rebello, *opus cit.* p. 79.

⁷¹ *Vida Mundial Ilustrada*, 25 de Janeiro de 1945. Um primeiro anúncio tinha saído já na mesma revista a 4 de Janeiro.

⁷² *Id.* Os doze sócios fundadores do Círculo foram: António Alves Redol, António Vitorino, Arquimedes da Silva Santos, Eduardo Scarlatti, Gino Saviotti, Graziela Saviotti, Jorge de Faria, Luís Francisco Rebello, Manuel de Carvalho, Manuela de Azevedo e Vasco de Mendonça Alves.

⁷³ António Sena da Silva (1926-2001), arquiteto e artista plástico e polígrafo português.

⁷⁴ *Acção*, nº196, 18-01-1945.

⁷⁵ *Acção*, *id.*

Em finais de 1944, Luís Francisco Rebello começou a colaborar no *Acção*, como crítico de teatro, em paralelo com Rodrigo de Melo⁷⁶. A primeira dessas participações terá sido a crítica ao *Othelo* de Shakespeare, no início de Fevereiro, que Rebello intitula «“*Othelo, o mouro de Veneza*” está no teatro *D. Maria II, eu não aplaudi*»⁷⁷. Esta primeira crítica referenciada, extremamente documentada, foi muito negativa para o espetáculo e para as interpretações. No final de uma outra crítica, publicada no mês de Março⁷⁸, desta vez à peça de Marcel Pañol, «*Fanny*», em cena no Teatro da Trindade, Rebello insere um *post scriptum*. aludindo a afirmações caluniosas, a ele dirigidas, por um cronista radiofónico, que Rebello não releva, *encolhendo os ombros* (depreende-se ser Rodrigo de Melo o cronista em questão). Segue-se uma violenta troca de acusações entre os dois, provocada talvez por Rebello ser muito cáustico e direto nas suas críticas, talvez por causa da sua juventude, talvez ainda pelo nível elevado das citações eruditas nas quais apoiará as suas opiniões e, provavelmente por Rodrigo de Melo as ter visto como oriundas de um jovem crítico concorrente, contra o qual dificilmente conseguiria competir, apesar de ser um crítico muito considerado e de, mais tarde, vir a participar como autor num dos primeiros espetáculos do *Salitre*.

No início de Abril⁷⁹, num *P.S.* agora de Rodrigo de Melo, e respondendo às observações de Rebello, percebe-se que Melo acusa Rebello de ter plagiado uma crítica de uma revista francesa para a redação da sua crítica sobre a obra de Shakespeare. Igualmente acusa Francisco Rebello de se ter inspirado em *Jeanne d’Arc au Bûcher*, de Paul Claudel, para algumas sugestões cénicas, em particular uma máscara de porco, do *Jogo para o Natal de Cristo*, que foi muito aplaudida pela crítica. Não foi possível averiguar se eram ou não justas as acusações feitas a Rebelo, mas, de qualquer modo, no número seguinte do *Acção*, a 12 de Abril, Luís Francisco Rebello dá uma lição de história do teatro, num artigo intitulado *História Tragicómica de Dois Plágios*, desmontando toda a argumentação de Rodrigo de Melo. Termina o artigo com um *P.S.* em que, entre outros teóricos do teatro, cita Gino Saviotti.

A polémica entre os dois críticos aparentemente termina aqui, e tanto Rodrigo de Melo como Rebello conservarão os seus lugares de colaboradores do semanário,

⁷⁶ Rodrigo de Melo (1911-1952), poeta, dramaturgo e crítico teatral português.

⁷⁷ *Acção*, nº201, 22-2-1945.

⁷⁸ *Id.*, nº 203, 8-3-1945.

⁷⁹ *Id.*, nº 207, 5-4-1945.

continuando Luís Francisco Rebello a publicar os seus contos, em simultâneo com as críticas de teatro, sempre muito bem documentadas e muitas vezes agrestes, para as peças, autores, tradutores e até para os críticos teatrais.

Uma imprudência, ou talvez não.

“Em cada português íntegro há um poeta lírico; e cada poeta lírico é um dramaturgo que se ignora”
Eduardo Scarlatti⁸⁰

Em Agosto de 1944, foi publicado o *Paradoxo sobre o teatro*⁸¹, pequeno livro que pretendia ser de teorização teatral, assinado por Gino Saviotti e escrito em Março desse ano, conforme informação do autor. É, porventura, o primeiro de um conjunto de textos orientadores das intenções que levaram à criação, em 1946, do *Teatro Estúdio do Salitre*.

Trata-se de um texto em forma de diálogo, colocando principalmente em confronto, dois interlocutores e onde intervirá, já no final do livro, uma jovem interlocutora que, por ser senhora levantará a questão do guarda-roupa, considerado ... *um elemento muito importante da mise en scène que vocês, os homens, não consideram como merecia...*⁸².

Toda a obra remete para uma primazia da forma sobre o conteúdo do espetáculo de teatro, que não difere, no essencial, das ideias que Saviotti defendeu em Itália, nos anos 20 e 30, na qualidade de crítico literário, em várias revistas da especialidade, referindo-se, na altura, à literatura e não ainda ao espetáculo teatral⁸³.

Logo no início do texto, o primeiro interlocutor utiliza algumas frases, não referenciadas por Saviotti, textualmente retiradas de uma crítica⁸⁴ de João Pedro de Andrade⁸⁵, saída em Fevereiro, sobre a peça *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, de Carlos Selvagem. Este facto pode indiciar que Gino Saviotti possa ter tomado a opinião do crítico como o paradigma de uma opinião mais alargada. Conhecendo a obra de Luís Francisco Rebelo, também ele podia assumir esse papel, aliás mais próximo do adjetivo de *jovem amigo*. Rebelo era vinte anos mais novo que

⁸⁰ Scarlatti, Eduardo, *A Religião do Teatro*, Lisboa, Ed. Ática, 1945, p. 9.

⁸¹ Saviotti, Gino, *Paradoxo sobre o teatro*, Lisboa, Editora Argo, Agosto 1944.

⁸² Id. p.70.

⁸³ Pound (34) Barille (390).

⁸⁴ *Seara Nova*, nº 861 de 12 de Fevereiro de 1944.

⁸⁵ Autor dramático, ensaísta, crítico literário 1902-1974.

Andrade. No *Paradoxo* e sob o pseudónimo de *Sérgio Vidor*, Saviotti encarna o papel de segundo interlocutor.

João Pedro Andrade irá demarcar-se de forma veemente desta eventual posição de protagonista na crítica que, três meses depois da sua publicação, fará ao *Paradoxo*, aliás única crítica encontrada a propósito do livro de Saviotti.⁸⁶

O mote para todo o diálogo é dado logo nas primeiras páginas; ... *está realmente convencido que, para dar nova força aos palcos portugueses, sejam precisas grandes obras, repletas de elevação cultural? Creio antes o contrário,*⁸⁷ e uma outra afirmação, também ela recorrente no pensamento de Saviotti; ... *Quem criou o teatro, nos tempos remotos? (...) foi a multidão mais humilde, sob o impulso de sentimento elementar por excelência, menos cultural, anti-intelectual - o da Fé...*⁸⁸

João Pedro de Andrade⁸⁹ considera serem opiniões exageradas, próprias a dar ao texto uma conflitualidade que o torne mais vivo e atraente. Pode, no entanto, colocar-se a hipótese de estas ideias traduzirem, sem muito exagero, as reais opiniões de Gino Saviotti, já que foram encontradas afirmações semelhantes em textos posteriores e aos quais será feita referência. O diálogo entre os dois interlocutores continua; ... *quem eram os autores dos maiores dramas sacros? (...) Nada mais que frades franciscanos, humildes ao máximo, e inimigos declarados da cultura...*⁹⁰ e logo a seguir, ... *o conteúdo ideal, cultural e de pensamento não tem importância nenhuma...*⁹¹.

Por outro lado, o conceito *teatro*, que se pretende definir, é por si próprio definido, tornado o discurso circular e sem grandenexo; ... *o interesse primordial do teatro está em si próprio, no facto de ser...*⁹². Para a noção de *sentido do teatro*, a que o autor recorre com frequência, não é dada igualmente uma explicação clara, ficando Saviotti por vagas abstrações, *gosto da projeção cénica* ou *intuição lírica*, por exemplo.

⁸⁶ *Seara Nova*, nº 902, de 25 de Novembro de 1944. Saviotti fala de uma outra referência ao seu livro, feita por João Gaspar Simões, mas não foi possível localizá-la.

⁸⁷ Saviotti, opus cit, p. 6.

⁸⁸ *Id.* p. 7.

⁸⁹ *Seara Nova*, *Id.*

⁹⁰ Saviotti, opus cit. p.8.

⁹¹ *Id.* p. 12

⁹² *Id.* p. 9

Como afirmará anos mais tarde Jorge de Sena, ... *o brincar com coisas sérias como o convencionalismo teatral tem dado tintas progressistas a muito conformismo...*⁹³.

Por fim, um pequeno fragmento do diálogo, esse sim, totalmente paradoxal, se se tiver em consideração a futura criação do *Micro Teatro*;

Segundo Interlocutor - [...] “Num teatro particular - diz Diderot - em que o espectador está quase ao nível do ator, as verdadeiras personagens dramáticas pareceriam enormes, gigantescas [...].

[...]

Primeiro Interlocutor - Em suma para si os pequenos teatros não são teatros.

Segundo Interlocutor - Exatamente. E por isso mesmo, precisando criar-se a ilusão de sê-lo, acabam por acolher as coisas mais extraordinárias [...] para enganar o espectador, atordoando-o, desnorteando-o...⁹⁴

Por mais paradoxal que isso possa parecer, dois anos após este texto programático, Gino Saviotti fundará um teatro privado onde os espectadores estavam *de facto* ao nível dos atores.

Por outro lado, é difícil imaginar, depois destas peremptórias afirmações, acima citadas, do *Paradoxo sobre o teatro*, como possa ter sido levado à cena o *Filipe Segundo*, de Vittorio Alfieri, exibido no terceiro espetáculo, representado para uma centena de pessoas, num palco de cerca de 20 metros quadrados, em cima de um estrado com 50 centímetros de altura.

Só por curiosidade, na sua alocução introdutória ao segundo espetáculo, António Pedro, que tinha 1,85 m, ficou com a cabeça a roçar a *bambolina régia*, se pudermos designar assim uma pequena prancha de madeira de 30 centímetros de altura que delimitava a parte superior da boca de cena. Não foi, de modo nenhum, um crime teatral. Foi certamente uma imprudência, ou uma inconsciência, que deverá ser tomada em conta na análise deste projeto de estúdio teatral.

⁹³ Sena, Jorge de, *7º Espetáculo essencialista, Teatro Estúdio do Salitre*, Seara Nova, Ano XXVII, nº 1091, 26-06-1948, cf. *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 125.

⁹⁴ Saviotti, *opus cit.* p.63-4.

O *Paradoxo sobre o Teatro* é, de algum modo, a primeira versão, aqui e ali modificada, das ideias mestras do *Manifesto do Essencialismo Teatral*, suporte teórico do *Teatro Estúdio do Salitre*. João Pedro de Andrade, na sua crítica ao *Paradoxo*, irá utilizar um tom condescendente e diplomático nas considerações que tece ao *opúsculo* de Gino Saviotti. Fica claro, na leitura da crítica, que João Pedro de Andrade não partilha a opinião expressa por Saviotti, de que o *conteúdo ideal, cultural e de pensamento*⁹⁵, não seja a coisa mais importante duma obra teatral; *...Portugal não é um país onde se possa menosprezar a inteligência, e muito menos atacá-la...*⁹⁶. Também na mesma crítica pode ler-se, um pouco mais à frente; *...se o teatro é arte e espetáculo, ele é cumulativamente, ou antes consequentemente, elemento cultural...*⁹⁷.

João Pedro de Andrade consegue afastar-se em absoluto das ideias expressas por Gino Saviotti, com uma delicadeza e educação que lhe são características. Lembra, no entanto, que ele próprio, em artigo de fundo saído na *Seara Nova* em 1940⁹⁸, intitulado *Sobre as possíveis causas da crise mundial do teatro*, também refletia sobre os excessos de intelectualismo de alguns dos dramaturgos dos anos vinte e trinta, artigo esse que, segundo João Pedro de Andrade, poderia responder à tese preferida do diretor do Instituto Italiano de Cultura sobre as razões de um possível desinteresse das massas pelo teatro.

Em 1943, Gino Saviotti tinha já publicado uma *Pequena História da Estética*, sem que se vislumbre claramente as razões de uma tal publicação. Pode colocar-se a hipótese de Saviotti visar simplesmente uma possível aceitação, pelo corpo universitário, do seu *currículo* para professor na Universidade. Aureliana Strulatto, no seu artigo sobre Saviotti, já citado, afirma: *... formatosi negli anni precedenti la grande guerra in scuole a indirizzo classico fino a laurearsi in lettere, dopo un approccio troncato sul nascere presso una scuola técnica, in seguito a una sospensione per motivi d'indisciplina...*⁹⁹ Saviotti mantém sempre a versão de doutoramento e, em 1966, faz referência ao final do seu curso, juntamente com Luigi Russo, em que será proclamado

⁹⁵ Saviotti, *opus cit*, p. 12.

⁹⁶ Seara Nova, *Id.*

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Id.* nº 670, de 15 de Julho de 1940.

⁹⁹ Strulatto, Aureliana, in. *Studi novecenteschi, rivista semestrale di storia della letteratura*, Pisa, Giardini ed., XIV, nº 33, giugno 1987, p. 10.

*Dottori con pieni voti e lode*¹⁰⁰. Em Itália como em Portugal, doutor é um título genérico atribuído desde a licenciatura.

O pequeno livro, sobre história da estética, será elogiado pelo professor Joaquim de Carvalho, professor de Filosofia Moderna da Universidade de Coimbra, na curta introdução que faz ao *livrinho* de Saviotti, em especial por este relembrar o pensamento de Benedetto Croce.

Esta *Pequena História da Estética* parece ser uma sequência de considerações vagas e muito adjectivantes, opiniões pessoais, sobre a história das ideias e dos filósofos que as produziram, com os dois últimos capítulos dedicados a Benedetto Croce, o qual por outro lado, já em 1912 tinha escrito e publicado o seu *Breviario di estética*. Não terá sido demasiado complexo para Saviotti falar sobre Croce, já que com ele conviveu assiduamente, desde o fim da I Grande Guerra e até finais de 1919, e com o qual continuou a manter contacto até 1937. É justamente e sobretudo este aspecto da evocação do filósofo italiano que o professor Joaquim de Carvalho ressalva com interesse. A questão que se pode levantar, e que poderia ser interessante para o estudo da sua personalidade, seria a da interpretação que Saviotti faz da obra e das ideias de Croce, considerando que, para Saviotti, o filósofo italiano terá sido um dos autores que mais influenciaram a sua maneira de pensar, como ele próprio confessa no seu *Ricordo di Benedetto Croce*¹⁰¹, publicado em 1966, mas que no entanto não parece coincidir em aspectos ideológicos.

Depois deste opúsculo de 1943, Gino Saviotti continuará a publicar pequenas obras teorizantes sobre a Filosofia e a Estética do Teatro. Em Agosto de 1944, como já foi dito foi publicado o *Paradoxo sobre o teatro*.

Em Julho de 1945, já depois da sua admissão, a convite do governo português, como professor do Conservatório Nacional, Givo Saviotti editou nos *Cadernos Culturais* da Editora Inquérito mais um opúsculo, com o título de *Filosofia do Teatro*¹⁰², que mais não é do que uma muito resumida história do teatro, sem quaisquer datas ou fontes, se exceptuarmos as breves referências a Oscar de Pratt, Queiroz Veloso e Matos Sequeira, no capítulo dedicado a Gil Vicente, para além de aí pretender corrigir, de

¹⁰⁰ Saviotti, Gino, *Ricordo di Benedetto Croce*, in. *Estudos Italianos em Portugal*, nº27, II, 1966, p.7.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² Saviotti, Gino, *Filosofia do Teatro*, Lisboa, Ed. Inquérito, 1945.

forma peremptória, algumas hipóteses históricas sobre a obra do poeta e dramaturgo, levantadas nomeadamente por Carolina Michaëlis, aqui também sem recurso ou indicação de fontes.

A pequena obra, *Filosofia do Teatro*, é precedida da transcrição da lição de abertura do curso de *Estética Teatral e Filosofia do Teatro*, dirigida *Aos jovens atores e atrizes portuguesas*¹⁰³. Esta primeira lição toma a forma de um discurso erudito, por vezes até de uma agressiva erudição, se se tiver em conta que era dirigida a jovens recentemente saídos do curso dos liceus, supondo que o mesmo era obrigatório para o ingresso no Conservatório Nacional. Com uma tal plateia, parecem ser pedagogicamente agressivas afirmações do género; *...Quem não conhece o ditado seiscentista em latim, acerca da comédia e do espetáculo em geral, castigat ridendo mores?*.

Não parece plausível que, exceptuando Luís Francisco Rebelo que era frequentador assíduo do Conservatório e que, por ser amigo de Saviotti, talvez estivesse entre a assistência, nessa primeira lição, qualquer dos alunos tivesse alguma vez ouvido falar deste dito, da autoria do pedante e conservador Jean de Santeuil, em inícios do século XVIII.

Em 1949, Saviotti publicou uma *Estética do teatro*¹⁰⁴ em duas partes, a primeira das quais é uma cópia, ligeiramente alterada¹⁰⁵, da sua *Filosofia do teatro* de 1945. Com estas duas obras quase gémeas, ficariam preenchidos os requisitos bibliográficos para a

¹⁰³ Esta primeira lição começa com um curioso parágrafo: «*Houve épocas em que os atores eram ignorantes e grosseiros. O público divertia-se com as suas habilidades cénicas, mas desprezava-os e não eram admitidos na sociedade. Quando o ator morria, a Igreja julgava-os indignos até de sepultura em lugar sagrado. Foi este o destino de Molière.*» Certamente Saviotti, involuntariamente, descorou na ambiguidade do parágrafo no seu todo, em relação a Molière. Por outro lado, se é verdade que em França no séc. XVII, os «*comediantes*» como excomungados, não eram sepultados em lugar sagrado, no caso do grande dramaturgo, ele era entusiasticamente aplaudido e acarinhado pelo público, razão pela qual a igreja francesa se viu na obrigação de autorizar que Jean-Baptiste Poquelin fosse sepultado no cemitério de Saint-Joseph, em Paris, pesem embora dúvidas históricas se a sepultura foi de facto em lugar sagrado ou em terrenos adjacentes.

¹⁰⁴ Saviotti, Gino, *Estética do Teatro*, Lisboa, Portugal Ed., 1949.

¹⁰⁵ Semelhanças entre a *Filosofia do teatro* (FT) e a *Estética do teatro* (ET); Prefácios idênticos, com a lição de abertura dirigida aos jovens atores e atrizes portuguesas, terminando em ET no penúltimo parágrafo, desta vez sem indicação de data. I Capítulo - Reprodução na íntegra com ínfimas variantes entre FT p.19 e ET p. 24 desde «*Quero dizer...*» até ao final do capítulo FT p. 28, ET p. 32. II Capítulo em FT p. 33 e ET p. 33, transcrição do texto desde «*Quanto a Roma...*» até «*...diferente do seu.*» FT p.34 e ET p.35 e os finais dos capítulos são idênticos. FT pp 34 ET pp 39. Os Capítulos de III a VIII são rigorosamente idênticos em Ft e ET, com a ablação do último parágrafo em ET, no VIII Capítulo.

Em ET surge uma parte segunda, sobre o teatro moderno, que não existe em FT.

disciplina de *Estética Teatral e Filosofia do Teatro*, que leccionava na Secção de Teatro do Conservatório.

Saindo, mais uma vez fora, dos limites temporais do *Teatro Estúdio do Salitre*, talvez venha a propósito referir uma outra polémica jornalística, alguns anos depois, envolvendo Gino Saviotti e o ator Assis Pacheco, sobre a renovação do teatro português, em Setembro de 1947. Tinham passado apenas três meses após a saída de Luís Francisco Rebelo do *Salitre*, que ocorreu em Julho, pelas razões por ele próprio confessadas; *...O rumo conformista que se anunciava, e que a maioria das funções seguintes viria a confirmar, [...], levou-me a dissociar-me, não sem mágoa, do projeto que com tanto entusiasmo abraçara.*¹⁰⁶

O episódio em referência pode ajudar, de certo modo, a compreender um pouco melhor o que se passava, de um ponto de vista teórico, no teatro português dos anos quarenta, e igualmente enquadrar a posição de Saviotti no meio teatral lisboeta, aparentemente não totalmente consensual. Jorge de Sena irá, por seu lado e num outro contexto, referir uma certa dificuldade de Saviotti em aceitar críticas menos favoráveis às suas iniciativas e, em particular, em relação aos espetáculos do *Teatro Estúdio do Salitre*; *... Se, no Teatro do Salitre, a aversão pela crítica livre é tão grande qual apenas o amor pelo êxito mundano, sem dúvida que parte disso podemos atribuir a alguns bacilos persistentes, na casa, de um regime epidémico, segundo uns, ou segundo outros, endémico...*¹⁰⁷.

A polémica com Assis Pacheco teve início após ter sido publicado um artigo de Gino Saviotti, em *O Século*¹⁰⁸, no qual o autor se insurge contra algumas justificações que são avançadas como causadoras da crise do teatro em Portugal, em particular a ideia de alguns que afirmavam ser necessária *uma nova sociedade capaz de criar um novo teatro*. Saviotti considera esta ideia despicienda, não sendo mais que uma *linda maneira de justificar a inércia*. Voluntariamente ou por distração, Gino Saviotti não vai ter em conta, na sua análise, a realidade portuguesa nesse ano de 1947; a invasão policial da Faculdade de Medicina e o saneamento político de vários professores universitários, entre muitas outras ações repressivas. Em suma, não vai atribuir qualquer importância a

¹⁰⁶ Rebelo, Luís Francisco, *O passado na minha frente*, opus cit. p. 85.

¹⁰⁷ Sena, Jorge de, *5º Espetáculo essencialista*, opus cit. p. 81.

¹⁰⁸ *O Século*, 14 de Setembro de 1947.

esta cada vez maior perda da liberdade da sociedade em geral e por arrastamento do teatro.

O ator Assis Pacheco, numa irónica resposta a este artigo, publicada no jornal *República*¹⁰⁹ da semana seguinte, acusa Saviotti de uma manifesta incompetência, como encenador, a coberto da tão apregoada renovação teatral. Assis Pacheco conclui que; *...como o prof. Saviotti não pôde, com certeza, auxiliar [...] na renovação do Teatro na sua terra, generosamente tenta fazê-la entre nós.*

Uns anos mais tarde, será esta aparente incompetência que levará Rogério Paulo a abandonar o *Teatro de Sempre*, no qual Gino Saviotti assumia a direção artística¹¹⁰.

¹⁰⁹ República, 19 de Setembro de 1947.

¹¹⁰ Carta endereçada por Rogério Paulo a César Moreira Batista, Secretário Nacional da Informação, em 29 de Maio de 1959, refª arquivística PT/MNT/FT/79.

Um outro hiato biográfico, mais complexo.

“... a dash of barbarism in our excessive civilization:
a fine restorative...”¹¹¹

Na sequência das informações recolhidas sobre Gino Saviotti, uma pergunta afigura-se necessário para se entender melhor algumas possíveis causas, da formação em 1946, do *Teatro Estúdio do Salitre*.

Quem era de facto Gino Saviotti, e qual a sua imagem pública em Portugal no período conturbado da Segunda Guerra Mundial e no imediato pós guerra?

Tentar-se-á muito brevemente traçar um possível retrato, mesmo que provisório, do diretor do *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*.

Em 1943, Gino Saviotti era um muito respeitável e respeitado diplomata italiano de cinquenta anos, com uma esplêndida imagem, muito bem vestido, usando frequentemente fraque ou casaca, com um cantante sotaque característico, um homem alto, num Portugal de pequeninos, magro, nervoso e inteligente¹¹², usando um pequeno bigode quadrado no meio do lábio, muito em voga na época, monóculo e um cachimbo sempre aceso¹¹³, deixando à sua volta um aroma exótico e agradável de tabaco de qualidade.

Com uma elocução ágil, fácil e encantadora, de homem do mundo, Saviotti tinha sido em Itália, desde finais da primeira guerra mundial e durante quase vinte anos, crítico literário em várias revistas da especialidade. Habitado a conviver de perto com as figuras mais destacadas do regime português e, portanto, sagaz conhecedor das suas grandezas e misérias, não é difícil acreditar que tivesse tido um muito bom acolhimento na vida mundana e mesmo no meio intelectual, do Porto e de Lisboa, mercê de um boa aceitação social por parte da alta sociedade que, talvez por acreditar nas enormes virtudes de um país rural também ela sofria de um provincianismo europeicamente suburbano.

¹¹¹ Waine Pound, *opus cit.* Várias vezes citada, esta frase foi atribuída nos vários documentos consultados, por vezes a Gino Saviotti, outras vezes a Ezra Pound. O assunto será visto posteriormente.

¹¹² A. Strulatto, *opus cit.*

¹¹³ Rebello, Luíz Francisco, *O passado na minha frente, opus cit.* p. 79.

Nas pesquisas levadas a cabo, depara-se um quadro, no mínimo paradoxal, já que foram encontrados textos claramente elogiosos a seu favor e, paralelamente, textos altamente negativos quanto ao seu percurso profissional e político.

As primeiras informações encontradas foram parcas e circunscritas à referência que, a seu respeito, é feita na *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura: Professor, escritor, autor teatral, encenador [...] doutorou-se em Letras e Filosofia pela Universidade de Pisa. Desde 1939 que vive em Portugal, tendo sido encarregado pelo governo italiano de dirigir em Lisboa o Instituto Italiano de Cultura*. Segue-se informação sobre algumas das suas obras e sobre atividades ligadas ao teatro em Portugal. Estas informações são confirmadas pelas referências a Saviotti feitas por Luís Francisco Rebello, não só na sua *Evocação de Gino Saviotti*, de 1981¹¹⁴, como também no seu livro de memórias, publicado em 2004, *O passado na minha frente*¹¹⁵.

No decorrer da investigação, foi possível, no entanto, aceder a alguns artigos publicados a partir de 1980, bem como um artigo anterior a esta data, referentes a Saviotti. Estes documentos permitem conhecer um pouco melhor a sua história e nela delimitar dois períodos temporais bem distintos.

Um período muito extenso e aparentemente muito pouco conhecido, de perto de cinquenta anos, desde o seu nascimento, em 1893, até Julho de 1943, data que coincide com a prisão de Benito Mussolini e o conseqüente início da derrocada do regime fascista italiano.

Um segundo período, de cerca de trinta e sete anos, entre 1943 e a data da sua morte, em 1980, e que corresponde, grosso modo, à referência a seu respeito inserta na *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*.

Se o segundo período é por demais conhecido e, por isso, não parece ser necessário a ele fazer mais amplas referências, o primeiro período da sua vida, pelo contrário, pela escassez de informações nos arquivos portugueses e na memória dos que com ele conviveram, merece algumas considerações. Gino Saviotti, ... *was a well known figure in the world of the Italian literary reviews of the thirties and forties, but after 1939, when he moved permanently to Portugal, he began to pass from men's memories,*

¹¹⁴ Rebello, Luís Francisco, *Evocação de Gino Saviotti*, in «Estudos Italianos em Portugal», Lisboa, 1981, n. 43-44, pp. 9-13.

¹¹⁵ Rebello, *opus cit.*

*at least in Italy...*¹¹⁶. Desde muito jovem, foi habituado a frequentar as salas de espetáculo, contactar de perto com atores e músicos conhecidos do seu pai, como ele próprio relata no seu, *Conheci de perto Pietro Mascagni e Giacomo Puccini*¹¹⁷. O teatro era, em finais do século XIX, nas cidades italianas de provincial, *...quase o único divertimento publico...*¹¹⁸.

Enquanto estudante de Letras, interessou-se por poetas como Petrarca, Giacomo Leopardi, Edgar Allan Poe, Baudelaire e Óscar Wilde¹¹⁹. Em 1916 publica um livro de poesia, atividade que abandonará, a conselho de Benedetto Croce, para se dedicar em exclusivo, a partir de 1920, à carreira de crítico literário, insurgindo-se, num dos seus primeiros artigos, contra o charlatanismo de Gabriele D'Annunzio. Tornou-se editor de revistas literárias, como *Pagine critiche*, em 1921, e, em 1930, começa a editar a polémica revista *L'Indice*, em parceria com o poeta e crítico americano Ezra Pound, o qual confessamente se identificava com a ideologia fascista e que, por isso mesmo, será preso no fim da guerra pelas tropas norte-americanas, acusado de alta traição.

São contraditórias as opiniões dos historiadores, a cujos artigos foi possível aceder, sobre as grandes linhas de orientação da revista *L'Indice*, da qual Gino Saviotti era o diretor e, por esse facto, o principal responsável pelas grandes opções editoriais.

Saviotti é citado por António Gramsci¹²⁰ como um dos muitos autores que escreveram recorrentemente sobre o carácter antipopular, ou pelo menos não popular, da literatura italiana. Para esta sua opinião, Gramsci apoia-se, por um lado, num artigo da revista *L'Italia Letteraria*, no qual Saviotti faz um rasgado louvor a Giuseppe Parini, poeta italiano do séc. XVIII, por este ter; *...feito uma transfusão nas suas áridas veias (da poesia italiana), do seu bom sangue popular...*¹²¹, e, por outro lado, no tema central do romance de Saviotti, *Mezzo Matto*, com a qual obteve *uma parte*¹²² do prémio

¹¹⁶ Pounds, Wayne, *opus cit.*.

¹¹⁷ Saviotti, Gino, *Conheci de perto Pietro Mascagni e Giacomo Puccini*, in *Ópera*, Lisboa, editorial Polis, nº12, Abril de 1971, pp. 2-5.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Id.*

¹²⁰ Gramsci, Antonio, "*Selection from cultural writings, 32. Gino Saviotti*", London, (elecbook) David Forgacs, 1999 (ed. London, Lawrence & Wishart, 1985).

¹²¹ *Id.*

¹²² Com esta observação Gramsci parece tentar depreciar a atribuição do prémio. Outros autores como Rebello, Tabucchi, Strulato e Waine Pound, não usam o mesmo tipo de desvalorização, referindo apenas ter sido atribuído a Saviotti o prémio Viareggio, bem como, dois anos depois, o prémio Fusinato, com um outro romance, *Il fratello*.

Viareggio, em 1934, em que um homem do povo tenta tornar-se um intelectual profissional, para não ser mais *do povo*, o que Gramsci considera ser: ...*essentially an 'anti-popular' subject in which caste is exalted as a model of 'superior' life: the oldest and stalest part of the Italian tradition...*¹²³.

A opinião de Gramsci não é consensual. No seu estudo sobre Gino Saviotti, Aureliana Strulato¹²⁴ sugere que talvez Gramsci não tenha lido o romance, mas apenas uma recensão, e que, por isso, lhe tenha escapado que a escolha da arte, por Gialcanto, o personagem principal e protagonista do romance, não era ... *fruto de uma oportunista ascensão social ou cultural...*¹²⁵, mas sim de uma permanente procura de amor e de amizade, coisas que, para Strulato, não se prestam a qualquer tipo de cálculo. A personagem de Gialcanto, mercê da forma como vive os sentimentos, procura na arte o único meio de encontrar um equilíbrio interior, bem como de dar forma aos seus sonhos e fantasias¹²⁶.

Um olhar mais atento, entre outros, aos trabalhos de Wayne Pounds sobre a relação de Saviotti e Ezra Pound, ao estudo de Laura Barile sobre a revista *L'Indice* e ao estudo de Aureliana Strulato sobre a vida e obra de Gino Saviotti, já anteriormente citados, podem ser de alguma ajuda, muito particularmente para compreender as motivações profundas, e as ideias de Saviotti, as razões da associação editorial e da amizade que o ligaram a Ezra Pound desde o lançamento da revista *L'Indice*, em 1930, e, já depois da sua chegada a Portugal, a constituição da improvável parceria que, em 1946, irá fazer com Luís Francisco Rebello e com Vasco de Mendonça Alves para a criação do *Teatro Estúdio do Salitre*.

Sem alongar demasiado, torna-se evidente nos referidos artigos, que tanto Gramsci como Barile acusam claramente Saviotti de uma aproximação aos ideais do *Partido Nacional Fascista*. Barile classifica a revista *L'Indice* como uma folha provinciana, fechada, empenhada a defender a sanidade moral italiana contra a experimentação afrancesada. Cita Angioletti¹²⁷, o qual, após a revista de Saviotti concentrar ...*toda a sua energia na mesquinha e encarniçada disputa com a Itália*

¹²³ *Id.*

¹²⁴ A. Strulato, *opus. cit.*.

¹²⁵ *Id.* p. 38

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ Giovanni Battista Angioletti (1896-1961), jornalista e escritor italiano, director da revista *L'Italia letteraria*, entre 1929-1932.

Literária...¹²⁸, responde acusando os membros do *L'Indice* de serem ...um bando de médiocres e desgostosos hipócritas moralistas, presunçosos e arrivistas, que gostariam de impor a toda a Itália «ideais de sabedoria rural», qualificando Saviotti de ...pequeno professor intrigante e vaidoso, crítico sem gosto e escritor mediocre....¹²⁹

A estas opiniões radicais de Gramsci e Barrile, contrapõem-se as de outros historiadores que apontam em sentido bem diferente. A. Strulato, por exemplo, afirma que Saviotti através de uma produção variada, de crítica, romance e teatro, sempre tentou dar dignidade e valor aos ...ideais de liberdade de espírito e ao amor individual e coletivo...¹³⁰. Wayne Pound, por seu lado, é peremptório ao afirmar que apesar do ênfase dado por Saviotti à clareza e honestidade da literatura, e apesar da sua oposição a uma linguagem decorativa, opiniões porventura semelhantes à retórica do regime de Mussolini, só isso dificilmente faz dele um fascista, tanto mais que, segundo Pound, toda a sua carreira como editor foi caracterizada por uma permanente fricção com o poder instituído, desde as publicações das *Pagine Critiche*, de Parma, em que era financiado por vários antifascistas, até às investigações policiais feitas nos locais frequentados por Saviotti, tentando encontrar *material comprometedor*¹³¹.

No decorrer da investigação para esta dissertação foram sendo encontrados, muitas vezes de forma imprevista, textos que, saindo aparentemente fora do seu âmbito podem, pela forma e pelo conteúdo, ajudar a esclarecer alguns aspectos da personalidade e do pensamento de Gino Saviotti e, assim, ajudar a responder aos objectivos desta dissertação. Por outro lado, podendo tratar-se de dados, até certo ponto inéditos, para o estudo das origens do *Teatro do Salitre*, foram sendo referenciados nos diversos contextos.

É o caso do conteúdo e da forma do último capítulo da sua *Storia della letteratura italiana*¹³², publicada em 1939, ano da vinda de Saviotti para Portugal. De facto, as ideias expressas neste último capítulo, parecem não deixar margem para dúvidas sobre as orientações ideológicas de Gino Saviotti no início da segunda guerra mundial, na qual a Itália terá um papel de primeiro plano. Não só contradizem, em

¹²⁸ L. Barile, *opus. cit.* p. 402.

¹²⁹ Id.

¹³⁰ A. Strulato, *opus. cit.*, p. 10.

¹³¹ Wayne Pound, *opus. cit.*

¹³² Saviotti, Gino, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Ed. Est, 1939.

grande parte, as conclusões a que Wayne Pound e Aureliana Strulatto sobre ele chegaram, já anteriormente expressas, como parecem ser importantes para se compreender alguns aspectos da forma como Saviotti via a literatura e a arte.

O capítulo a que se faz alusão tem, como todos os outros capítulos do livro, o nome do autor de que se falará, e foi esse aspecto, numa obra sobre a literatura italiana, que mais chamou à atenção. Este último capítulo é dedicado ao contributo inovador dado por Benito Mussolini à literatura italiana contemporânea. (Como noutros casos em que a tradução para português foi manifestamente complexa, o sentido geral do excerto no original parece claro, pelo que se optou pela transcrição do texto original):

...Quel che Crispi ed Oriani sognarono è per attuarlo - maturatisi i tempi e rin vigorita con la grande guerra vittoriosa l'anima del popolo italiano - Benito Mussolini. [...] Tutto il movimento ideale che abbiamo visto formarsi agli albori del Risorgimento¹³³, e via via svilupparsi, dando origine ad opere non propriamente letterarie eppure belle per la naturale fusione del sentimento e dell'espressione da cui è reso in modo plastici; quel movimento trova il suo punto di arrivo in lui, sai come uomo d'azione che come scrittore. Mussolini è soprattutto oratore, e come tale ha dato alla letteratura italiana contemporânea uno stile nuovo, tipicamente novecentesco...

O último encontro entre Saviotti e Ezra Pound deu-se em 1959. Pound foi preso em Itália, em 1945, e extraditado para os EUA, acusado de alta traição. Foi julgado, mas a justiça americana, para não o condenar a uma pena de prisão, dada a sua grande importância no mundo literário, optou por o considerar mentalmente incapaz e assim foi internado, durante 13 anos, num hospital psiquiátrico. Quando foi libertado e ilibado da acusação de traição, regressou a Itália e foi, nessa altura, que Saviotti se deslocou de Lisboa a Génova para o visitar. Foi nesse encontro que terá sido afirmado; *... a dash of barbarism in our excessive civilization: a fine restorative...*, afirmação que Wayne Pound atribui a Ezra Pound, mas que Laura Barile afirma ter sido proferida por Gino Saviotti¹³⁴.

¹³³ O *Risorgimento* (em português: Ressurgimento) é o movimento na história italiana que, entre 1815 e 1870 buscou unificar o país, constituído, na altura, por um conjunto de pequenos Estados submetidos a potências estrangeiras.

¹³⁴ L. Barile, *opus. cit.* p. 394, nota.

Saviotti, já muito perto dos 50 anos, depois de uma breve passagem pela Roménia, *...invitato prima a Budapest e poi nel 1939 a Lisbona...*¹³⁵, como leitor de italiano, veio para Portugal, tendo sido enviado, nessa mesma qualidade para o *Instituto Italiano de Cultura do Porto*¹³⁶.

Em Abril de 1934, o responsável em Portugal pela propaganda italiana, sugeriu a necessidade de reorganizar o *Instituto de Cultura* - na altura havia apenas um em Lisboa, mas, a partir de 1939, foram criadas delegações em Coimbra e no Porto - com o intuito de uma mais precisa definição das competências dos seus subordinados,¹³⁷ tendo começado logo pela mudança de nome para *Instituto Luso-Italiano de Alta Cultura*, frequentemente designado, na correspondência entre a delegação do *Dgp* em Portugal e o ministério em Itália, como *Instituto Fascista de Cultura*.

De facto, segundo Mário Ivani, a atividade dos *Institutos de Cultura em Portugal* tornou-se cada vez mais dependente da *Direção geral para a propaganda (Dgp)*, uma das direções gerais do *Minculpop*, Ministério de Cultura Popular, italiano.¹³⁸

Dois objectivos prioritários estavam na base da orientação dos *Institutos de Cultura Italiana*: em primeiro lugar, o de implementar *...uma estratégia de penetração cultural do fascismo...*¹³⁹ e, para atingir esse fim, o de *...colocar a Itália à cabeça do movimento cultural português, substituindo-se à até agora dominadora França, combatendo decisivamente de cima, a atividade espiritual dos franceses...*¹⁴⁰.

Curioso notar que este combate contra a influência cultural francesa, é recorrente no pensamento de Gino Saviotti, estando já presente na sua revista *Pagine Critiche* (de 1922 a 1924) e mais tarde na *Indice* (1930-1931), nesta última em colaboração com Ezra Pound.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ Mario Ivani, *opus cit.* p. 208.

¹³⁷ Ivani, Mario, *Esportare il fascismo. Collaborazione di polizia e diplomazia culturale tra Italia fascista e Portogallo di Salazar (1928-1945)*, Bologna, CLUEB, 2008, p. 171.

¹³⁸ *Id.* p. 235.

¹³⁹ *Id.*

¹⁴⁰ *Id.*, citação de Gino Saviotti, p. 157.

Segundo Barile; ... *impegnato a difendere la «sanità» morale tutta italiana contro la sperimentazione «infranciosata» dei solariani...*¹⁴¹. Se for levado em consideração que, para além de uma ação de divulgação em Itália dos grandes intelectuais do momento como Proust, Joyce, Gide e Valéry, e de novos autores italianos, a *Revista Solaria*, fundada em 1926 por Alberto Carocci, se posicionou sempre contra a política fascista, poder-se-á talvez concluir que não era na área antifascista que se situava Gino Saviotti.

Waine Pound¹⁴², num tom menos acusatório do que Barile, sugere que; ... *Saviotti's emphasis on clarity and honesty, like his opposition to decorative language, echoes the rhetoric of the regime, but this hardly makes him a Fascist...*¹⁴³. Mais adiante;... *Perhaps Saviotti makes it harder to see his sources because he repeats certain terms which were also current in the regime's official vocabulary (e.g., risanamento "recovery of health," restaurazione di valore "restoration of values"--the rhetoric of health and vigor, which Pound also employs), but this we can understand as the survival strategy of a man whose career as a publisher, begun in the year of the March on Rome, was characterized early and late by friction with the regime and yet continued for nearly two decades...*¹⁴⁴. E ainda mais à frente, ... *it seems unlikely that Saviotti's occasional appeals to traditional values show Fascist sympathies....* Conclui, de forma muito arriscada e certamente muito polémica, que; ... *Its only apparent source is the Garibaldean heritage of Saviotti's family, and if it affiliates him with any of the major figures of his age, it is with Gramsci...*¹⁴⁵.

Em 1935, Saviotti escreveu o seu segundo romance, *Il fratello*¹⁴⁶, com o qual foi galardoado com o prémio *Fusinato*. O romance foi traduzido para português em 1944, com o título *Santo António*¹⁴⁷. Trata-se de um romance histórico sobre a vida do Santo. Terá Saviotti sido influenciado pela obra que Giulio Ferrante¹⁴⁸ dedica à mulher *piamente devota*, publicada quatro anos antes do *Il Fratello* de Saviotti. É uma hipótese em aberto já que, em 1931, Saviotti era o responsável pela crítica da literatura italiana

¹⁴¹ Barile, *opus cit.* p. 385.

¹⁴² Pound, *opus cit.*

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ *Id.*

¹⁴⁶ Editado por Baldini & Castoldi

¹⁴⁷ Saviotti, *Gino, Santo António*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1944.

¹⁴⁸ Ferrante, Giulio Marchetti, *Antonio de Lisbona, il santo di Padova, (1195-1231)*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1931.

na revista *Indice* e, nessa função, seguramente estava bem informado das publicações editadas em Itália.

Não será de excluir, por outro lado, que este romance, ligado a uma figura importante na história do catolicismo e partilhado, na devoção, por Pádua e Lisboa, possa ter marcado uma nova fase na vida do futuro organizador do *Teatro Estúdio do Salitre* e influenciado a sua vinda para Portugal, onde passará o resto da vida.

Ainda sobre a pouco conhecida ação de Gino Saviotti, nos anos anteriores a 1944, sabe-se que, depois da sua breve passagem pelo Porto, foi nomeado em 1940, diretor adjunto do *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*, que, entre 1940 e 1943, foi presidido por Luigi Federzoni. A seguir ao 25 de Julho de 1943, Federzoni foi acusado de alta traição e condenado à morte, tendo-se refugiado na embaixada portuguesa junto da Santa Sé, em Roma¹⁴⁹.

Logo após ter tomado posse do seu novo posto em Lisboa, Saviotti, falando acerca de um curso de cultura italiana, no Liceu Pedro Nunes, declarava; *...Estas lições sobre a Cultura e a Civilização italiana antiga e moderna propõem-se esclarecer aqueles que serão os futuros professores da escola média portuguesa sobre os valores espirituais e a força íntima da nossa raça, o seu imenso contributo para a civilização mundial, a origem e o desenvolvimento da Itália mussoliniana...*¹⁵⁰

Esta ação de Saviotti não passará despercebida aos seus superiores, como atesta a nota que a ele se refere e em que é elogiada a sua atividade; *... a obra inteligente e apaixonada que o prof. Saviotti, está desenvolvendo através do nosso Instituto não só no campo e no ambiente especificamente culturais, mas também no terreno mais vasto, neste momento mais delicado e importante, da nossa propaganda política latu sensu...*¹⁵¹

Uma mentalidade arrogante e presunçosa, por parte de alguns dos leitores e professores italianos colocados nos diferentes *Institutos de Cultura Italiana* em Portugal, nas Universidades e Liceus, parece evidente. Os portugueses eram considerados segundo a ideologia fascista, como latinos inferiores e atrasados, em

¹⁴⁹ Ivani, *opus cit.* p. 258.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Id.*

comparação com os italianos, a raça superior. Esta realidade pode ser constatada a partir de um episódio, neste sentido paradigmático, que ocorreu em Coimbra. Tendo sido colocado nesta cidade, como responsável do *Instituto Italiano*, um orgulhoso camisa negra, Leone Pessini, este, à sua chegada, constatou um forte antagonismo entre o *Instituto* e o departamento de língua italiana da Universidade de Coimbra, no qual se verificava um forte sentimento de antipatia em relação aos países autoritários. Pessini, numa carta ao seu superior, relata, com um natural orgulho e um não disfarçado tom irónico, ter sanado em pouco tempo a situação, ao ponto de o Diretor dos Estudos Italianos da Universidade de Coimbra, Manuel Paiva Boléo, ter aceitado ser padrinho da sua filha, concluindo, de forma muito eloquente e erudita; *...Dice Machiavelli che certi insetti, quando non si possono schiacciare (esmagar), si blandiscono (acariciam-se)...*¹⁵².

Gino Saviotti, sem aparentemente nunca ter chegado a estes extremos de cinismo, também ele, de forma muito subtil, conseguiu atingir em Lisboa os objectivos de colocação de professores italianos na Universidade. É assim que obtém a colocação do professor Rossi como responsável da parte prática do curso de italiano da Cátedra de Românicas, cujo titular era Vitorino Nemésio, o qual; *...animado de sentimentos de simpatia pela Itália e de amizade com os representantes da nossa cultura, aderiu de bom grado à sugestão que lhe foi dada com delicadeza pelo professor Saviotti...*¹⁵³, (sublinhado nosso).

Os *Institutos Italianos de Cultura* foram criados em 1926, pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros de Mussolini, tendo em vista a difusão da língua e da cultura italiana no estrangeiro e o desenvolvimento de relações intelectuais com outros países, através de cursos de língua, conferências e publicações sobre a cultura italiana¹⁵⁴, integrando claramente uma diplomacia cultural que os fascistas pretendiam incrementar, no âmbito de uma estratégia de penetração ideológica do fascismo.

Desde o início dos anos trinta que, tanto na Universidade de Coimbra, como nas instalações do *Instituto Italiano*, foram sendo organizadas conferências de manifesta propaganda à política seguida em Itália, versando temas como a *tendência universalista* do modelo socioeconómico corporativo, ou *o conteúdo social do fascismo*, cujos

¹⁵² *Id.* p. 260.

¹⁵³ *Id.* p. 259.

¹⁵⁴ *Id.* p. 158.

oradores eram políticos ou professores universitários italianos, ou ainda intelectuais portugueses, tendencialmente favoráveis ao regime do Duce. Foram igualmente organizadas viagens de estudo a Itália para as quais eram convidados não só alunos de italiano, mas também intelectuais de várias áreas, já que os intelectuais e os estudantes eram considerados pelos serviços de propaganda italianos, como o elemento mais maleável e disponível para compreender *a nova ideia europeia*¹⁵⁵ do fascismo.

Seguindo os mesmos princípios organizativos dos seus predecessores, Saviotti, desde a sua chegada ao Porto, enviou uma circular, com informações sobre as atividades previstas do Instituto para o ano lectivo 1939-40 a uma lista de pessoas da melhor categoria, nela incluindo a abertura, no *Instituto*, de um *curso superior de cultura*, conseguindo assim, mercê do seu enorme dinamismo, fazer aumentar o número de alunos de italiano para mais do dobro. Para acorrer a este acréscimo de inscritos, recorreu a alguns professores improvisados e sem formação adequada, entre os quais a sua filha Grazia Maria, que virá a ser um dos elementos centrais do *Teatro Estúdio do Salitre*, como decoradora, cenógrafa e tradutora.

Durante a sua estadia no Porto, Grazia Maria, na qualidade de vice inspetora da secção do Porto da organização juvenil fascista, GILE, ... *e forte dell'esperinza maturata a Budapest nelle organizzazione giovanili fasciste*...¹⁵⁶ organizou, a partir de Novembro de 1939, as atividades do sábado fascista, para uma quinzena de jovens italianas residentes no Porto. Saviotti elogiou esta iniciativa num relatório enviado, no ano seguinte, ao Ministério Italiano dos Negócios Estrangeiros.

Já em Lisboa, como diretor do *Instituto Italiano*, Gino Saviotti manteve a sua ação de uma intensa divulgação da cultura italiana antiga e moderna, organizando projeções de filmes, exposições e conferências, para as quais foram convidadas altas figuras do regime.

Em finais de 1940, no âmbito de uma série de iniciativas tendentes a relançar a propaganda italiana, Saviotti promoveu a constituição de um *Grupo de amigos da cultura italiana*, no sentido de reunir antigos alunos dispersos. Para isso, conseguiu o concurso de dois alunos, a musicóloga e poetisa Oliva Guerra (1898-?) e o poeta e

¹⁵⁵ *Id.* p. 182.

¹⁵⁶ *Id.* p. 307.

cineasta Joaquim Azinhal Abelho (1911-1979), os quais reuniram uma centena de ex-alunos, *...entre os quais muitos senhores e senhoras da melhor sociedade, personalidades ilustres e dois ex-ministros...*. Segundo Mário Ivani, Saviotti ter-se-á enganado, pois um desses ex-ministros a que se refere era o reitor da Universidade Técnica, Azevedo Neves. Organizando atividades de canto e de música e continuando com atividades mensais, às quais assistiam personalidades do meio cultural português, oficiais do exército e sobretudo senhoras *della bella società*, conseguiu assim fazer passar a imagem que longe das bombas e da guerra, a Itália semeava *fiori a pieni mani*¹⁵⁷.

Em meados de 1942, dirigidas agora à extrema-direita portuguesa, foram organizadas as *Conferências dos jovens*, dando espaço de afirmação a jovens estudiosos e ideologicamente salazaristas, próximos das posições do fascismo. Estava no horizonte de Saviotti a divulgação destas conferências, em Itália e em Portugal, através da revista *Estudos Italianos em Portugal*¹⁵⁸. Referindo-se ao tema da conferência proferida por Manuel Múrias no *Instituto Italiano*, sobre a importância dos italianos na independência do Brasil, Saviotti comenta que; *... tem um certo sabor de ironia, num momento em que o governo brasileiro conduz uma grande campanha contra os povos do Eixo...*¹⁵⁹.

A esta conferência assistiram vários simpatizantes da Itália fascista, entre os quais Lopes de Almeida (subsecretário da educação), Fezas Vital (presidente da Junta Central da Educação Nacional), Riley da Mota (diretor geral de ensino médio), o coronel Ferreira Lima (diretor do arquivo histórico militar) e Pinto Gouveia, membro do IAC.¹⁶⁰

À segunda conferência, sobre o conceito de *Capo*, assistiram António Ferro e João Ameal. Numa conferência posterior, faziam parte da assistência Vitorino Nemésio e Casais Monteiro. A grande preocupação de Saviotti continuava a ser a nefasta influência da cultura francesa, que se impunha substituir pela cultura italiana, já que, segundo ele, o ambiente cultural em que era necessário operar continuava; *...ainda em grande parte inquinado pela ideologia democrática e pior...*¹⁶¹.

¹⁵⁷ *Id.* p. 272.

¹⁵⁸ *Id.* p. 273.

¹⁵⁹ *Id.*

¹⁶⁰ *Id.*

¹⁶¹ *Id.* p. 275.

Estas conferências continuaram a ter lugar, tendo Saviotti chegado a contactar Marcelo Caetano, na primavera de 1943, para mais uma que já não se realizou dada a queda do regime fascista¹⁶². Ainda poucos dias antes, Saviotti tinha proposto uma reorganização dos serviços de *diplomacia paralela*¹⁶³.

Quando Mussolini foi derrubado, Saviotti, que se colocou escrupulosamente ao serviço do Governo do Sul,¹⁶⁴ pediu para ser transferido para um cargo compatível com o seu, em Itália ou noutra parte. Inesperadamente ou não, assumiu o lugar de professor no Conservatório Nacional de Teatro¹⁶⁵.

Nesta nova fase de grandes mudanças do regime italiano, no decorrer dos anos 1943-44, à exceção de Gino Saviotti e Giacinto Manuppella, os docentes do *Instituto* foram chamados a Itália. Esse repatriamento teve como motivos, por um lado, a necessidade de redução do organismo e, por outro, a destituição de alguns professores, na sequência de processos políticos ou disciplinares. Alguns deles continuaram de facto fiéis ao fascismo republicano¹⁶⁶. Os leitores da Universidade de Lisboa ficaram a cargo de Saviotti e Manuppella.¹⁶⁷ Em março de 1945, Saviotti tinha assim conseguido a transição para um *Instituto* finalmente desfascizado.

Na realidade, se não é possível falar de aberta propaganda política durante a gestão Saviotti, isso deveu-se mais às restrições impostas por Salazar do que a uma orientação menos política do diretor do *Instituto Italiano de Cultura*.¹⁶⁸

¹⁶² *Id.* p. 273.

¹⁶³ *Id.* p. 275.

¹⁶⁴ *Id.* p. 295.

¹⁶⁵ *Id.* p. 276.

¹⁶⁶ *Id.* p. 289.

¹⁶⁷ *Id.* p. 290.

¹⁶⁸ *Id.* p. 295.

Prolegómenos de um estúdio de teatro.

Em finais de Agosto de 1944, poucos meses passados sobre a polémica a que atrás foi feita referência, opondo Luís Francisco Rebelo a Rodrigo de Melo, Gino Saviotti publicou no semanário *Acção* um artigo importante para o presente trabalho não muito distinto nos seus contornos, mas sintomático de um mal-estar que de há muito se fazia sentir nos bastidores da atividade teatral lisboeta; *...não se logrará jamais prestigiar ou dignificar a arte dramática, limitando os objectivos da criação à simples especulação dos fenómenos que são geralmente os de maior agrado das nossas plateias: o adultério de bairro, a tragédia de faca e alguidar, ou os dramas de gente de «bem» com cenários no Estoril...*¹⁶⁹.

Sob o título de *Premissas para a constituição em Lisboa de um Estúdio de Teatro*¹⁷⁰, e com uma introdução feita por Luís Francisco Rebello, será dado mais um passo para o que virá a ser, *...um «estúdio» destinado ao ensaio de novos caminhos para o teatro contemporâneo...*¹⁷¹.

Com um destaque de três colunas na primeira página e com meia página interior, o artigo estabelece as diretivas programáticas de um futuro *Estúdio Teatro*.

Na introdução, Luís Francisco Rebello afasta-se elegantemente de algumas das opiniões aí expressas, em particular quanto ao cepticismo manifestado por Saviotti em relação às tentativas teatrais realizadas em França, desde o início dos anos trinta, *...no sentido de fazer regressar o teatro às suas eternas fontes...*¹⁷² e ao abandono do *realismo* por ele defendido. Luís Francisco Rebello irá de certo modo interpretar esta afirmação, como dizendo exclusivamente respeito aos *falsos realismos, rasteiros e burgueses*¹⁷³. Parece ser de facto uma ingenuidade de Rebelo, já que Saviotti, em várias ocasiões passadas, se tinha claramente manifestado contra o realismo em geral.

É muito provável que Rebello, apesar da sua incontestável erudição em matéria de literatura dramática europeia e norte-americana, não estivesse ao corrente das

¹⁶⁹ Trigueiros, Luís Forjaz, *Páteo das Comédias*, Lisboa, Edições Ática, 1947, p. 13.

¹⁷⁰ *Acção*, nº 228, 30 de Agosto de 1945

¹⁷¹ Rebello, Luís Francisco, *Acção*, nº228, 30 de Agosto de 1945.

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Id.*

orientações das revistas dirigidas por Saviotti, nomeadamente a *Pagine critiche* e a *L'Indice*, nas quais eram claras as posições contrárias às experimentações *afrancesadas* de muitos dos escritores italianos de vanguarda, e a influência sobre eles exercida pelas linhas da *Nouvelle Revue Française* e por escritores como Marcel Proust, André Gide ou Paul Valéry¹⁷⁴. Nelas se defendia o conceito de *clareza* intelectual, herdado de Benedetto Croce, que segundo Alfredo Gargiulo, citado por Laura Barile¹⁷⁵; *...tinha levado Croce a uma total incompreensão da literatura do seu tempo e que significou uma coloração nacionalista dessa clareza dogmática, que acentuavam o carácter de «italianidade»...*, ideias que estavam muito próximas das diretivas do P.N.F.¹⁷⁶. Benedetto Croce teve uma influência decisiva sobre Saviotti, o que ajuda a compreender a análise de António Gramsci, para o qual, o moralismo de Croce tinha levado àquela espécie de ódio de carácter moralístico-reaccionário que caracterizou o *crocianismo* da revista *L'Indice*¹⁷⁷.

Na sua proposta de um *Estúdio Teatral*, Saviotti, insurgindo-se contra o aparente ostracismo a que são votados os autores de teatro de *Boulevard*, nomeadamente Louis Verneuil (1893-1952), Jacques Deval (1890-1972), André Rivoire (1872-1930), Sacha Guitry (1885-1957), faz uma clara *stroncatura*¹⁷⁸ dos homens de teatro franceses, que designa como *técnicos de montagem cénica*, e que não são outros que Aurélien Lugné-Poë (1869-1940), ator e diretor do *Théâtre de l'Oeuvre*, que fez conhecer ao público francês August Strimberg e Henrik Ibsen ; Gaston Baty (1885-1952), um dos fundadores, em 1927, do *cartel* teatral, juntamente com Louis Jouvet, Georges Pitoëff e Charles Dullin; Louis Jouvet (1887-1951), ator e encenador, um dos colaboradores de Jacques Copeau, no *Théâtre du Vieux-Colombier*; Georges Pitoëff (1884-1939), ator, tradutor e encenador; e Jacques Copeau (1879-1949), fundador do *Théâtre du Vieux-Colombier*, fundador igualmente, com outros intelectuais franceses, da *Nouvelle Revue Française*, e considerado um dos mais importantes teóricos do teatro francês do século

¹⁷⁴ L. Barile, *opus cit.* p. 388.

¹⁷⁵ *Id.* p. 389.

¹⁷⁶ Partido Nacional Fascista.

¹⁷⁷ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p.22, *cit.* por L. Barile, *opus cit.* p. 389.

¹⁷⁸ Pounds, Wayne, *opus cit.*, «It is also a period of violence in Italy, one which had begun much earlier and whose manifestation among intellectuals and artists was a war of words carried on in the reviews of literature and the arts with a passion and acrimony that popularized the word, *stroncatura* or "hatchet job," to describe the hostile review bent on destroying the author's credibility».

XX. Cesare Molinari, na sua *História do Teatro*¹⁷⁹, considera Jacques Copeau, *...um dos mestres que conduziram à renovação do teatro europeu...*

Nos finais do século XIX e inícios do século XX, vários teóricos e homens de teatro, entre os quais são de destacar Adolfo Appia (1862-1928), Gordon Craig (1872-1966) e Constantin Stanislavsky (1863-1938); *...puseram em discussão na Europa afirmações solenes e importantes que pretendiam definir o que é ou não especificamente teatral, o que é a essência do teatro...*¹⁸⁰. Appia na sua obra *Die Musik und die Inszenierung* (1899), *...condena o cenário que pretende criar uma aparência de realidade, o pitoresco em cena, propondo a sua substituição por um cenário construído (em três dimensões) prático, funcional, capaz de permitir um desenvolvimento completo do jogo teatral...*¹⁸¹.

Gino Saviotti, no artigo em análise, que pretende ser a base teórica para, *...o ensaio de novos caminhos para o teatro contemporâneo...*,¹⁸² não aconselha *...a ninguém, e muito menos se se tratar de jovens, a abandonar-se ao domínio dos teóricos franceses do teatro...*¹⁸³ e defende, numa perspectiva aparentemente inversa às propostas de Appia, Craig, Stanislavski e Copeau, que se reencontre de novo; *...aquele bem perdido: a essência teatral, a poesia do teatro, o estilo nas palavras do texto, no jogo das cenas, nos gestos dos atores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes, nas linhas e na atmosfera cenográfica, [...] de onde poderia nascer qualquer coisa, que ponha Portugal em linha, em primeira linha, pelo que se refere ao movimento teatral contemporâneo...*¹⁸⁴.

Mesmo que inverosímil, uma afirmação desta ordem, mas feita em Lisboa, em 1945, pode ter causado um grande impacto entre pessoas sedentas de coisas novas e tendo como pano de fundo o nível paupérrimo do teatro português de então.

Igualmente, é compreensível que Luís Francisco Rebello; *...num clima cultural extremamente atrasado, e condicionado pesadamente por uma censura opressora...*,¹⁸⁵ dando continuidade a uma luta que o acompanhará durante toda a sua

¹⁷⁹ Molinari, Cesare, *História do Teatro*, Lisboa, Edições 70, 2010, p.379.

¹⁸⁰ Moussinac, Léon, *História do Teatro*, Amadora, Livraria Bertrand, p. 364.

¹⁸¹ *Id.*

¹⁸² Rebello, Luís Francisco, *Acção*, nº228, 30 de Agosto de 1945.

¹⁸³ Saviotti, Gino, *Acção*, nº 228, 30 de Agosto de 1945.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ A. Strulato, opus. cit., p. 46.

vida e tendo sempre como horizonte uma renovação do teatro português, possa ter aproveitado a janela aberta por Saviotti, o qual desfrutava em Lisboa de uma zona franca, consentida pelo *Instituto de Italiano de Cultura*. Como obra de referência para o seu artigo, Gino Saviotti cita o seu já falado *Paradoxo sobre o teatro*¹⁸⁶, formalmente semelhante ao *Paradoxe sur le comédien*, de Denis Diderot¹⁸⁷, mas obviamente incomparável em conteúdo e profundidade.

Em toda a documentação consultada, não foi encontrada nenhuma referência à participação de Gino Saviotti no meio teatral italiano, quer como encenador, quer como diretor de teatro, nem a qualquer experiência, mesmo que passageira, nessas funções. Tudo leva a crer, portanto, que a sua carreira neste campo tenha começado apenas aos 53 anos, em 1946, à frente do *Teatro Estúdio do Salitre*.

¹⁸⁶ Saviotti, Gino, *Paradoxo sobre o teatro*, Lisboa, Editora Argo, 1944.

¹⁸⁷ Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Ed. Mille et une nuits, 1999. Esta obra foi escrita por Diderot, entre 1773 e 1777, mas só foi publicada em 1830.

O Teatro Estúdio do Salitre - 1º Período, e o Manifesto do Essencialismo Teatral

Tendo em conta algumas questões que serão colocadas na conclusão desta dissertação, parece ser de considerar, desde já, dois períodos distintos na existência do *Teatro do Salitre*: o primeiro, do início do *Salitre* até ao abandono do projeto por Rebelo, em Julho de 1947; o segundo, desde essa data até à extinção do *Micro-Teatro*, em Julho de 1950.

O *Teatro Estúdio do Salitre* (TES) foi o primeiro de uma série de teatros experimentais surgidos em Portugal no pós-guerra. Foi fundado em Lisboa, em 1946, nas exíguas instalações que, para o efeito, foram disponibilizadas pelo *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*, no segundo andar do número 146 da Rua do Salitre, a uns escassos cem metros da casa do seu Diretor, o professor Gino Saviotti.

Para o acompanhar na sua iniciativa da criação de um *Teatro Estúdio*, com a finalidade de ... *desenvolver o gosto pelo teatro como invenção literária e espetacular, a cultura intelectual, o sentido artístico e as faculdades criadoras pela poesia e o pensamento dramático...*¹⁸⁸, Gino Saviotti convidou, como já foi visto, o dramaturgo Vasco de Mendonça Alves, cuja biografia sucinta, mas esclarecedora, embora pouco consonante com os objectivos perseguidos, é-nos dada por Rebelo; ...*Autor de uma copiosa produção que regularmente vinha sendo levada à cena desde os últimos anos da monarquia, em que sobressaíam dois grandes êxitos de público, a comédia histórica A Conspiradora, criada por Lucinda Simões em 1913, e uma saborosa comédia de costumes populares, Meu amor é traiçoeiro, em 1935, Mendonça Alves havia acabado de estrear no Teatro Nacional um dos mais reaccionários dramas que entre nós jamais se terão escrito. Nas suas memórias, Costa Ferreira refere-se-lhe como «uma vergonha» pela sua «desonestidade intelectual e moral» e «estupidez política». E não exagerava...*¹⁸⁹.

O terceiro elemento da direcção do *Teatro Estúdio do Salitre*, Luís Francisco Rebelo, era um jovem de vinte e dois anos, recém-licenciado em Direito pela

¹⁸⁸ Rebelo, Luís Francisco, *O passado na minha frente, opus cit.*, p. 79.

¹⁸⁹ *Id.*

Universidade de Lisboa, que, apesar da sua juventude, já tinha dado provas de enorme qualidade como crítico teatral, possuindo, além disso, uma erudição pouco usual na área do teatro.

O *Salitre*, teve como base programática um documento, *Manifesto do Essencialismo Teatral*, que, pelo menos nas intenções, dava um conjunto de orientações para a futura atividade do *Micro Teatro*.

A feitura deste *Manifesto* sofreu uma grande influência do *Paradoxo sobre o teatro*, publicado dois anos antes, encontrando-se os quatro primeiros pontos já, praticamente na íntegra, no *Paradoxo*. Ambos os escritos atribuem a origem do teatro à criação espontânea das multidões, afirmando que foi só nos tempos modernos que se tornou numa manifestação de refinamento cultural, tendo perdido assim a sua verdadeira força. Em ambos os textos, encontra-se igualmente, como base do teatro, o *gosto representativo* e a afirmação de que *o realismo, aplicado exatamente, é a morte do teatro*. Estas afirmações são extremamente vagas, permitindo múltiplas interpretações. De que drama moderno se trata e de que realismo? Mas, logo de início, o *Manifesto*, em parte, esclarece; *...A formação do drama moderno, com a importância dada ao pensamento em si, foi uma traição ao verdadeiro teatro...*¹⁹⁰. Esta ideia estava já muito claramente expressa no *Paradoxo*. *Não isento de uma certa ambiguidade*¹⁹¹, o *Manifesto do Essencialismo Teatral* surgiu na imprensa, alguns dias antes da estreia do primeiro espetáculo¹⁹², e foi lido por Rebelo no intervalo do espetáculo que iniciou o *Teatro Estúdio do Salitre*.

Trata-se de um texto programático, que pretende contrariar a importância que a encenação adquiriu no teatro; *...Todo o movimento mundial da «mise en scène», que caracteriza os últimos cinquenta anos, foi uma justa reação contra a falta de vida teatral do drama moderno; mas a montagem, sendo apenas a realização cénica dum texto que a condiciona, não pode, por si só, exaurir as exigências do espetáculo. Há ainda dois elementos primordiais: a obra e a interpretação...*¹⁹³. O documento afirma a necessidade de regressar à verdadeira criação cénica e de reconquistar a *essência do*

¹⁹⁰ *Manifesto*, ponto 3.

¹⁹¹ Rebelo, Luís Francisco, *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988, p. 131.

¹⁹² *Diário de Lisboa*, 26 de Abril de 1946.

¹⁹³ *Manifesto*, ponto 4.

teatro, no sentido clássico do termo. As diferentes críticas e referências ao primeiro espetáculo, e paralelamente ao *Manifesto*, apesar de serem, em geral, compreensivas, e até certo ponto entusiastas, face a um projeto inovador, não deixarão de acentuar as incongruências entre a afirmação destes *elementos primordiais* e as escolhas feitas, nesse sentido, para o espetáculo.

Forçoso é constatar que estas incongruências já se encontram em contradição com algumas afirmações contidas no *Paradoxo*, ...*O regista*¹⁹⁴ [...] *tem de possuir a rara capacidade de se identificar com o autor, tem de confundir a sua própria sensibilidade com a dele, e emprestar ao autor a qualidade de que este, por acaso, careça praticamente...*¹⁹⁵. Só por si, esta afirmação é contestável, pois é dada ao encenador a capacidade de melhorar a qualidade da obra, considerando o autor passível de não possuir essa qualidade. No entanto, e apesar de tudo, é exigida ao encenador uma identificação com a sensibilidade do autor. Algumas páginas a seguir, o texto torna desnecessária esta identificação, já que considera a obra secundária em relação ao espetáculo;... *o que importava a peça? Quase nada. O entusiasmo teatral não reside nela, mas na sua representação. Se nós, portanto, agora, chegámos a pôr em segundo plano a representação, para nos interessar a obra em si, cometemos um crime contra a própria essência do teatro. Por isso eu digo que a obra não é essencial...*¹⁹⁶. Mesmo considerando, como João Pedro de Andrade, que Saviotti exagera propositadamente para tornar o diálogo do *Paradoxo* mais vivo, é difícil vislumbrar uma saída neste labirinto de tão polémicas e contraditórias afirmações. Os reflexos disto vão fazer sentir-se na coerência do projeto e na qualidade dos espetáculos, como se espera poder comprovar.

Será talvez Manuela Porto, na sua crítica ao primeiro espetáculo, que, de forma mais objectiva, irá chamar a atenção para estes aspectos, no mínimo, de complexa compreensão. No início do texto, Manuela Porto faz uma curta introdução, que traduz, de certa forma, aquilo que será a vida do *Teatro Estúdio do Salitre*; ...*É fatalidade grande que de todo o sempre pesou sobre as criaturas humanas exercer o abismo, sobre elas, irreprimível fascínio...*¹⁹⁷. E prossegue a sua análise crítica referindo-se ao *Manifesto*, nos seguintes termos: ...*Ao ler esse papel somos instantaneamente*

¹⁹⁴ É com este termo que nos dois documentos é designado o *encenador*.

¹⁹⁵ *Paradoxo*, p.32.

¹⁹⁶ *Id.* p.38.

¹⁹⁷ *Mundo Literário*, 18 de Maio de 1946.

*assaltados por uma certeza, - ainda que a redação não sendo suficientemente nítida faça as ideias expostas tomar um aspecto algo confuso e, direi mesmo, contraditório - vamos encontrar-nos diante de uma realização muitíssimo séria, assente sobre pontos de vista sólidos e dispondo de meios artísticos suficientes para auxiliarem a compreensão desses mesmos pontos de vista. Se assim não fosse, para quê mencionar Gordon Craig procurando fazer-lhe oposição? Gordon Craig, concordemos ou não com ele, é alguém...*¹⁹⁸.

Para melhor entender as afirmações de Manuela Porto, bem como as de outros críticos teatrais que a ele se irão referir na imprensa, é importante estudar o que foi este primeiro espetáculo do *Salitre*, cuja análise é interessante a vários títulos, na medida em que vai dar informações dos intervenientes da companhia¹⁹⁹, bem como dos mais próximos colaboradores e amigos, vai mostrar as relações que os animadores do grupo vão querer estabelecer com o público, e vai revelar as informações preliminares que serão fornecidas e de que forma. Será também um bom exemplo da seleção de textos dramáticos escolhidos para as diferentes representações.

O primeiro espetáculo foi apresentado no *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa* no dia 30 de Abril de 1946. Terá tido vários adiamentos²⁰⁰, pois estava anunciado inicialmente para meados de Janeiro²⁰¹ e, no programa ainda foi rasurado o mês de Março e corrigido para Abril.

Do programa constavam quatro peças. Por ordem de apresentação, *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, *O beijo do infante*, de D. João da Câmara, *Maria Emília*, de Alves Redol e *Viúvos*, de Vasco de Mendonça Alves. Os encenadores foram, respectivamente, Gino Saviotti, Luís Francisco Rebelo, António Vitorino e Vasco de Mendonça Alves. Do programa constavam também os nomes dos amigos: Jorge de Faria, Eduardo Scarlatti, Alfredo Mendes, Hélène Humbert e Saltímio Jannone. Do elenco faziam parte, entre outros, Eurico Lisboa, que mais tarde virá a ser professor do Conservatório, Emília Araújo Pereira, mulher do fundador do *Teatro Livre*, e José

¹⁹⁸ *Id.*

¹⁹⁹ É esta a designação que Gino Saviotti dará ao grupo do *Salitre*, em entrevista à *Eva de Natal*, de Janeiro de 1946, sobre o *Micro-Teatro*.

²⁰⁰ *Id.*

²⁰¹ *Id.*

Pisani Burnay, que iremos encontrar como ator em quase todos os espetáculos do primeiro período do *Salitre*.

A primeira constatação a fazer é de que o grupo de atores, se exceptuarmos Emília Araújo Pereira, era formado por amadores e por jovens inexperientes alunos do Conservatório, um elenco demasiado frágil para ser seriamente considerado como um dos *dois elementos primordiais* do espetáculo, de que fala o *Manifesto*.

O outro elemento primordial do *Manifesto*, a obra, ou melhor dizendo a escolha das obras a apresentar, será o aspecto mais controverso do *Teatro do Salitre* e desde logo no primeiro espetáculo. Manuela Porto vai questionar o sentido que o autor do *Manifesto* dá a algumas expressões nele contidas, tais como *voltar a teatralizar o teatro*, *ritmo*, *estilo*, *poesia*, *classicismo teatral*, e que a crítica do *Mundo Literário* duvida serem coincidentes com o sentido comumente aplicado a essas expressões, quando postas em face do resultado concreto do espetáculo. Não há qualquer essencialismo nos *Viúvos*, de Vasco de Mendonça Alves, o mesmo acontecendo com *O beijo do Infante*, de D. João da Câmara; ... *obra envelhecida, gasta, que me trouxe imediatamente à memória aquela espirituosíssima crónica onde Eça de Queiroz propõe que o povo português empreenda de novo a descoberta da Índia, continuando a descobri-la pelos séculos fora, já que não parecem considerá-lo apto para outra coisa que valha e esteja mais conforme com os tempos...*²⁰².

Para Manuela Porto, esta inadequação ao essencialismo já não existe na obra de Redol e, muito menos ainda, no *Homem da flor na boca*, de Pirandello. A questão que pode ser colocada e que Manuela Porto assinala de forma muito pertinente é que a apresentação que a abre o espetáculo da peça do grande dramaturgo italiano, ...*uma das obras mais belas que jamais li...*²⁰³, vai, por comparação, ofuscar tudo o que vem a seguir, por mais original que possa ser, ...*mais um prova da irresistível atração do abismo...*²⁰⁴. Quanto ao desempenho dos atores, Manuela Porto vai usar os adjetivos simpáticos e habituais quando se fala de interpretações medíocres ou mesmo totalmente desajustadas, como terão sido por exemplo as de Oswaldo de Medeiros ...*bem dotado talvez ... mas incipiente em demasia...*²⁰⁵, Eurico Lisboa, ... *também deixou a*

²⁰² *Mundo literário, opus cit.*

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ *Id.*

²⁰⁵ *Id.*

desejar..., António Vitorino, *...uma interpretação mais feliz...*, Maria Emília Ribeiro, *... uma esperança prometedoras embora não lhe tenha sido possível emprestar ao papel aquela cintilação que teria ajudado a interessar o público...* e, ainda na peça de D. João da Câmara, *... um punhado de jovens que nos pareceram muito aproveitáveis....* Termina a sua crítica com um pedido de compreensão para os seus reparos, *... a todo o simpático e corajoso grupo...*²⁰⁶. Não será com amadores que poderá ser feita uma renovação do teatro e, muito menos, quando se coloca no horizonte a veleidade de ser uma renovação exemplar, colocando; *...Portugal em linha, em primeira linha, pelo que se refere ao movimento teatral contemporâneo...*²⁰⁷.

Voltando um pouco atrás, à escolha das peças, podem fazer-se algumas considerações que talvez ajudem a compreender essa seleção.

Surge, em primeiro lugar, a obra de Pirandello, que parece não levantar qualquer dúvida quanto à sua qualidade e modernidade e, conseqüentemente, quanto à perfeita adequação ao espírito *essencialista*. Desde o início dos anos vinte que Luigi Pirandello é considerado um dos autores mais importantes, não só em Itália, como em toda a Europa. Na opinião de vários historiadores do teatro português, ele influenciou, em grande parte, as obras de Alfredo Cortez²⁰⁸, Joaquim Paço de Arcos²⁰⁹, José Régio²¹⁰, mas também João Pedro de Andrade²¹¹, que irá apresentar *O saudoso extinto* logo no segundo espetáculo. Para além disso, Pirandello manteve uma estreita ligação a Portugal, onde, em 1931, quando veio participar no Congresso Internacional da Crítica, assistiu à estreia mundial da sua peça, *Un Sogno, Ma Forse No*, pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, no Teatro Nacional Almeida Garrett²¹². A escolha da peça de D. João da Câmara, que, como já foi visto, era uma peça datada e sem nenhum vislumbre de *essencialismo*, só pode justificar-se por ter sido escrita para o ator italiano Ermete Noveli e por ele representada em italiano, aliás única apresentação pública, antes da apresentação em português, no *Salitre*²¹³, tendo sido exibida na prova final do

²⁰⁶ *Id.*

²⁰⁷ Saviotti, Gino, *in. Acção*, 30 de Agosto de 1945.

²⁰⁸ Picchio, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1969, p. 316.

²⁰⁹ *Id.* p. 324.

²¹⁰ *Id.* p. 329.

²¹¹ *Id.* p.338.

²¹² Catálogo da exposição, *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974)*, organizada por Victor Pavão dos Santos, no Museu Nacional do Teatro.

²¹³ Faria, Jorge, *Diário Popular*, 2 de Maio de 1946.

Conservatório do ator Pedro Lemos²¹⁴. A apresentação da peça *Os Viúvos*, de Vasco de Mendonça Alves, só pode ser compreendida por este ser um dos diretores do Micro-Teatro, já que a peça apesar de *...muitíssimo agradável ... nunca poderia caber num espetáculo* essencialista...²¹⁵. Por último, a peça de Redol, um dos primeiros autores da corrente neorrealista portuguesa, só razões políticas podem justificar a sua inclusão no programa do primeiro espetáculo. A este propósito merece aqui ser lembrado que, durante toda a representação, e apesar da estreia do *Teatro do Salitre* ter despertado muito curiosidade e ter sido grande, a afluência de público, duas filas inteiras da exígua plateia mantiveram-se vazias até ao momento da apresentação de *Maria Emília*, altura em que se encheram de simpatizantes do Partido Comunista Português, para apoiarem o seu camarada²¹⁶.

Para além da crítica de Manuela Porto, no *Mundo Literário*, foram encontrados vários outros artigos sobre este primeiro espetáculo: de Jorge de Faria no *Diário Popular*, Manuela de Azevedo, no *Diário de Lisboa*, João Pedro de Andrade, na *Seara Nova*, e Manuel Moutinho, no *Diário da Manhã*. Independentemente do conteúdo das diferentes análises críticas, é de constatar, em primeiro lugar, o incontestável interesse que a iniciativa, encabeçada por Gino Saviotti, teve entre os críticos mais conhecidos, mesmo de diferentes quadrantes ideológicos, e que, aliás, não parece difícil de detectar nos diferentes textos, mesmo que, a sessenta anos de distância, todos eles sejam de difícil leitura, não pelo que está escrito, mas pelo que, aparentemente, se adivinha nas entrelinhas. Não cabendo, no âmbito do presente trabalho, uma análise literária destes textos, e de outros que foram sendo encontrados, que parece ser indispensável para um estudo das mentalidades, pelo menos no meio teatral, no longo período do Estado Novo, far-se-ão somente breves referências a alguns desses trechos.

A crítica de Manuel Moutinho²¹⁷ não apresenta grandes dúvidas, usando uma linguagem que dificilmente esconde as suas intenções. No entanto, apoia o seu discurso em contradições encontradas entre o texto do *Manifesto* e a escolha das peças. É assim que conclui não ser teatro a peça de Pirandello, por não haver ação e por somente debater, *... uma ideia ao redor de meia dúzia de comentários elegantemente filosóficos,*

²¹⁴ *Id.*

²¹⁵ Porto, Manuela, *id.*

²¹⁶ Esta informação foi fornecida pelo ator José Eduardo Pisani-Burnay, em entrevista concedida algum tempo antes da sua morte em Março de 1994.

²¹⁷ *Diário da Manhã*, 17 de Maio de 1946.

ou pseudo-filosóficos...²¹⁸, já que no seu terceiro ponto, o documento orientador do *Salitre* é claro e dá o flanco a reflexões, bem ou mal intencionadas, mas com apoio lógico; ...*Dizem eles: ...A formação do drama moderno, com a importância dada ao pensamento em si, foi uma traição ao verdadeiro teatro...*²¹⁹. Terminando como tinha começado; ...*O valor desta iniciativa de teatro experimental reside, principalmente em dar a conhecer as peças irrepresentáveis...*²²⁰.

As outras críticas a que nos referimos são, no geral, francamente elogiosas, se não ao resultado final, pelo menos à nova e promissora iniciativa da criação de um teatro de pesquisa de novos caminhos teatrais.

Manuela de Azevedo, ressaltando o teor do *Manifesto* para análise futura, lança um alerta. Interroga-se se os espetáculos, confinados à centena de pessoas que vai assistir a cada estreia, serão suficientes para atingir o grande público; ...*que é a estrela luminosa de quantos, acima de tudo, amam o teatro em si e só por si...*²²¹. Colocada esta dúvida, Manuela de Azevedo classifica o espetáculo de qualquer coisa de gracioso, de ingênuo, espontâneo e puro, que convirá acarinhar.

Quanto às diversas interpretações, encontramos o mesmo tipo de adjetivos a que atrás se fez referência, que não são mais do que elegantes e simpáticos eufemismos para elogiar atores amadores: Oswaldo de Medeiros e Eurico Lisboa, o primeiro *muito mais enquadrado na sua função de amador* que pisava o palco pela primeira vez; a *singeleza humana* de Emília de Araújo Pereira e Cândida Lacerda; o *sereno desempenho* de Maria Emília Ribeiro e de Calado Ramos.

O extenso artigo da *Seara Nova*²²², assinado por João Pedro de Andrade, é uma análise circunstanciada do primeiro espetáculo de um *grupo de amadores*, dirigido por autores e críticos, mas considerando o *Salitre*; ...*um movimento sério e oportuno, que, embora possa ser aceite com reserva quanto às suas premissas e aos seus fins, tem, antes de qualquer outro, o mérito de pôr em discussão uma atividade artística um pouco esquecida pelas multidões e entrada há muito em período de rotina...*²²³.

²¹⁸ *Id.*

²¹⁹ *Id.*

²²⁰ *Id.*

²²¹ Azevedo, Manuela de, *Diário de Lisboa*, 2 de Maio de 1946.

²²² Andrade, João Pedro de, *Seara Nova*, nº979, 18 de Maio de 1946.

²²³ *Id.*

Contudo, João Pedro de Andrade não vai deixar de manifestar o seu desacordo, como já tinha feito na crítica ao *Paradoxo sobre o Teatro*, de Saviotti, a certas opiniões aí bem expressas, nomeadamente quanto à repulsa dos dirigentes do grupo pela palavra cultura; ... *o Teatro continua a interessar a uma minoria, não como simples derivante recreativa, mas como verdadeiro instrumento de cultura. Esta palavra, que parece merecer a repulsa dos dirigentes do novo agrupamento, ou pelo menos do seu prestigioso propulsor, o professor Dr. Gino Saviotti...*²²⁴. Referindo-se em seguida ao espetáculo, Andrade soleva uma controvérsia, já aqui levantada, sobre os meios postos à disposição do grupo para a realização dos seus espetáculos; ... *como realizar, num palco improvisado, com amadores cheios de boa vontade mas inexperientes na sua maioria, um espetáculo que pretendesse ser como uma errata dos espetáculos habituais?...*²²⁵. Quanto á escolha do repertório, o crítico coloca uma questão sobre a incoerência na escolha das peças, que poderá vir a ser um factor relevante para posteriores considerações sobre os pressupostos que estão na origem do *Teatro Estúdio do Salitre*; ... *"O beijo do infante" ... no simplismo dos sentimentos e do desfecho anda muito mais daquele "entusiasmo das multidões" do que no funambulismo filosófico de "O homem da flor na boca". Quer isto dizer que D. João da Câmara seja um autor mais "essencialista" do que Pirandello? Não vale a pena discuti-lo...*²²⁶.

Este primeiro espetáculo, apresentado no salão do *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*, na terça feira, dia 30 de Abril de 1946, não inaugurou uma nova era do teatro português, mas deu um valioso contributo à causa do Teatro para o seu enquadramento na época. Para além disso, possui características, de certo modo paradigmáticas, para as vicissitudes por que atravessará o *Micro-Teatro* durante a sua existência: a incoerência entre os desígnios expressos no *Manifesto do Essencialismo Teatral*, a base programática do projeto e a sua concretização prática, a exiguidade do palco e da plateia, os critérios que determinaram a escolha das peças a serem representadas, bem como a qualidade das realizações e dos intérpretes.

A dificuldade em que se encontram os críticos para falar do espetáculo como um todo, fá-los criticar separadamente cada uma das peças, avaliando da pertinência da sua inserção no espetáculo. As diferentes críticas denotam a complexidade do projeto do

²²⁴ *Id.*

²²⁵ *Id.*

²²⁶ *Id.*

Teatro do Salitre. A dupla preocupação artística e política torna os objectivos da experiência confusos aos olhos de todos.

Nove meses decorridos sobre a apresentação do primeiro espetáculo, o *Teatro Estúdio do Salitre* deu início à sua segunda temporada, na quinta-feira, dia 16 de Janeiro de 1947, com a apresentação, em estreia, de três originais portugueses, em um ato, da autoria de três conhecidos críticos: João Pedro de Andrade, Rodrigo de Melo e Luís Francisco Rebelo. António Pedro, em algumas palavras de abertura, proclama; ... *vamos assistir a um espetáculo extraordinário, que se o não for também por outros motivos, como espero, tem, pelo menos, este carácter inédito e espantoso em Portugal: ser constituído por três peças de autores portugueses vivos não representados, autores que, todos três, são críticos conhecidos e escritores de merecimento...*²²⁷.

Embora com reservas quanto à qualidade do espetáculo, foi com evidente prazer que a imprensa viu subir ao palco três originais portugueses. Este acontecimento, raro na cena portuguesa, levou Jorge de Sena a escrever; ...*O oxigénio vital às autênticas obras dramáticas só num palco se respira: e é criminoso negar-lho...*²²⁸.

Os espetáculos do *Salitre* tinham-se tornado um acontecimento importante em Lisboa. Encorajavam-se os escritores portugueses a escrever para o teatro e eram levadas à cena peças de autores da nova geração. Era difícil conseguir bilhetes para os espetáculos. Foi essa a razão que levou os organizadores a repetir o espetáculo dois meses depois, no Sábado, dia 15 de Março, à tarde.

A peça de João Pedro de Andrade, *O saudoso extinto*, foi encenada por Gino Saviotti, com um elenco de que faziam parte Maria Luísa Laurent e António Vitorino. Luís Francisco Rebelo encenou as duas peças seguintes: *O mundo começou às 5 e 47*, da sua autoria e, *Uma distinta senhora*, de Rodrigo de Melo.

Era habitual convidar alguma personalidade, intelectual ou artista, para uma pequena introdução ao espetáculo. O convidado, neste caso, foi o pintor, poeta e homem de teatro, António Pedro, um dos mais dinâmicos animadores de grupos de teatro experimental em Lisboa e, mais tarde, durante cerca de seis anos, diretor do *Teatro Experimental do Porto*, que, não só pela qualidade dos textos apresentados, mas

²²⁷ Pedro, António, *Mundo Literário*, 1 de Fevereiro de 1947.

²²⁸ Sena, Jorge, *Mundo Literário*, 11 de Janeiro de 1947.

também pela qualidade dos espetáculos e, principalmente pela dinamização e organização do seu público, poderá ser considerado, durante o período em que António Pedro o dirigiu, um dos mais importantes teatros experimentais portugueses. A pequena palestra, dada no início deste segundo espetáculo centrou-se em volta da realidade e da convenção no teatro e termina com um veemente apelo; ...*Vamos ... Aplaudir o que for de aplaudir e patear se nos parecer indispensável, no exercício daquela liberdade-corde-homem ... sem a qual tudo é mau, feio, errado, morno e sem sabor...*²²⁹. É justamente isso que tentaremos fazer nas conclusões desta dissertação sobre o *Teatro Estúdio do Salitre*, um teatro improvável.

A escolha dos textos, para este segundo espetáculo, denota uma muito maior coerência, se comparada com a que foi feita para o primeiro. Vários pontos unem os autores: a sua qualidade como críticos de teatro, o que pressupõe um conhecimento e uma reflexão sobre o teatro e a sua história; todos os três conhecem as regras da escrita dramática; todos eram autores dramáticos, portugueses, vivos, o que, para António Pedro, é muito importante. É este porventura o momento em que o *Salitre* mais se aproxima dos fundamentos sobre os quais se baseou a sua fundação, visando contribuir para uma renovação do teatro português.

De entre as críticas encontradas, as divergências de opinião são, mais uma vez, bem nítidas e, por vezes, até contraditórias. Veja-se, desde logo, as críticas a *O saudoso extinto*, de João Pedro de Andrade.

Para Manuel Moutinho²³⁰, Andrade limitou-se a contar uma anedota, com uma certa graça.

Jorge de Sena²³¹, por seu lado, considera que; ... *as variações desprezíveis sobre a Hedda Gabler, de Ibsen, e ... o realismo burguesmente fantástico da farsa de João Pedro de Andrade ... mais modesta de intenções do que qualquer das outras ... não ultrapassava ... o pequeno palco em que foi posta...*»

Manuela de Azevedo, de certa forma em sintonia com as críticas anteriores, afirma que a peça não se enquadrava com a ideia do teatro essencialista, ... *demasiado burguesa, demasiado clássica, demasiado posta à margem de um espetáculo de gosto*

²²⁹ Pedro, António, *id.*

²³⁰ *Diário da manhã*, 18 de Janeiro de 1947.

²³¹ *Seara Nova*, 1 de Março de 1947.

*requintado ... é uma comédia engraçada, fantasiosa, própria, de facto, para amadores, mas não pode ser integrada num movimento de teatro...*²³².

Maria Reis²³³ escreve um extenso artigo no *Mundo Literário*, no qual analisa, em pormenor, várias críticas saídas na imprensa a propósito deste segundo espetáculo do *Micro-Teatro*. Não foi possível aceder a todas essas críticas. Parece, no entanto, ser um tema de investigação importante para se entender a forma como era visto o teatro daquela época, bem como a qualidade dos críticos. Da análise de Maria Reis, depreende-se que o *Salitre* foi por vezes criticado de forma violenta, com particular relevo para a peça de Luís Francisco Rebelo, sendo algumas dessas críticas, ainda segundo Maria Reis, irreverentes e maldosas; *...Rebelo, tão mal tratado por alguns críticos, é ainda vítima do baixo nível mental do País e particularmente dos Senhores Críticos incompetentes. É lastimoso que cheguemos a uma tal conclusão...*²³⁴.

Posto isto, não deixa de ser de sublinhar o facto de, em relação à obra de João Pedro de Andrade, Maria Reis ter uma opinião, não só diferente, mas oposta à de Manuela de Azevedo²³⁵, o que só vem reforçar a ideia de ter havido uma grande divergência nas interpretações sobre as reais intenções do *Manifesto* e do seu *essencialismo*. Para Maria Reis, *O saudoso extinto* foi a peça que mais de acordo estava com os objectivos aí pretendidos, *... por se tratar de uma obra que não transfigura as normas habituais de teatro, sendo, por assim dizer ... a mais clássica, a mais conexas, inteiriça digamos, com a sequência normal e devida, onde os factos se sucedem sem atropelo e precisamente quando necessários...*²³⁶.

A sátira de Rodrigo de Melo foi, das três peças apresentadas, a mais teatral, na opinião de Jorge de Sena. Para Manuela de Azevedo²³⁷, trata-se de uma obra expressionista, de uma bela originalidade e de um grande sopro poético. Por fim, para Jorge de Faria²³⁸, *Uma distinta senhora* é uma água-forte atravessada por uma dolorosa ironia. Mais uma vez não há unanimidade nas críticas.

²³² *Diário de Lisboa*, 17 de Janeiro de 1947.

²³³ *Mundo Literário*, 1 de Março de 1947.

²³⁴ *Mundo Literário*, id.

²³⁵ *Diário de Lisboa*, id.

²³⁶ *Mundo Literário*, id.

²³⁷ Id.

²³⁸ *Diário Popular*, 17 de Janeiro de 1947.

Manuela Porto, por exemplo, numa opinião partilhada por Luís de Oliveira Guimarães e Adolfo Casais Monteiro, considera que o ato de Rodrigo de Melo, ... *se, aparentemente, é a obra mais ousada, vista de perto, aparece-se-nos pobre, falha de lógica e de construção ... e o que é pior bastante banal...*²³⁹.

Adolfo Casais Monteiro²⁴⁰, por sua vez considera que, das três peças, a única realmente teatral é, *O mundo começou às 5 e 47*, de Luís Francisco Rebelo. As opiniões sobre a ideia de peça teatral, de Casais Monteiro e Sena, não são convergentes, já que, para Jorge de Sena, a peça com maiores ambições intrinsecamente teatrais foi a de Rodrigo de Melo. No entanto, Sena considera que a peça de Rebelo, ... *foi a única capaz de suportar, e até de lucrar com uma vasta audiência e um palco enorme, onde a mesquinhez e a vileza dos seus potentados alegóricos ressaltassem ainda mais pelo contraste ... de uma teatralidade intensa, haurida abertamente na pura convenção cénica....*²⁴¹

Maria Reis considera que há altos e baixos ao longo da peça de Rebelo, mas que ela se reveste de uma grande honestidade e de um espírito empreendedor. Manuela Porto coloca-a, por seu lado, a uma grande distância dos que a precederam, se bem que ache a segunda parte um pouco palavrosa e retórica.

É evidente que Luís Francisco Rebelo, com a *O mundo começou às 5 e 47*, tocou qualquer coisa de verdadeiramente importante. Uma luta ideológica dentro do *Salitre* começa aqui a tomar forma, que terminará com a vitória do conformismo. Manuel Moutinho sentiu, sem dúvida, que esta metáfora teatral representava a luta entre um mundo que iria morrer e um outro que nasceria às 5 e 47. Vai preencher mais de metade da sua crítica a este espetáculo para tentar reduzir a cinzas a peça de Rebelo, ...*de uma originalidade que mete raiva...*²⁴².

Poucos meses passados sobre este segundo espetáculo, Rebelo abandonará definitivamente o projeto que ...*abraçara com tanto empenho e dedicação...*²⁴³, tendo sido substituído, na direção do *Teatro do Salitre*, por Pedro Bom, um admirador de Vasco de Mendonça Alves. A este assunto voltaremos mais à frente.

²³⁹ *Vértice*, Abril 1947.

²⁴⁰ *Mundo Literário*, 1 de Fevereiro de 1947.

²⁴¹ *Seara Nova*, *id.*

²⁴² *Diário da Manhã*, *id.*

²⁴³ Rebelo, *opus cit.*

A 26 de Fevereiro de 1947, teve lugar o terceiro espetáculo, no intervalo entre as duas representações do segundo, que, como foi visto, estreou em Janeiro, com uma repetição em Março. Este terceiro espetáculo merece uma atenção particular. Do programa constava uma única peça, *Filipe II*, de Vitorio Alfieri. Do ponto de vista da qualidade do texto, a escolha de Alfieri é, sem dúvida, uma escolha adequada aos padrões de qualidade que se pretendia. Por outro lado, foi uma iniciativa com uma certa audácia, na medida em que, nessa altura, Portugal vivia uma situação política de grande tensão, que irá originar, logo em Abril seguinte, uma violenta repressão sobre todos os que ousavam criticar o despotismo, tema central da peça de Alfieri.

Parece importante, antes de mais, situar o autor e a peça, sem grandes delongas, referindo as várias análises feitas nas obras de *Histórias do Teatro* consultadas. Alfieri é um dos mais importantes autores da tragédia italiana, por vezes considerado, pelas suas posições em prol da liberdade, um dos inspiradores dos sentimentos que, mais tarde, vão estar na origem do *Ressurgimento* italiano. No entanto, a qualidade das suas obras é vista com algumas reservas pelos historiadores de teatro consultados.

Cesari Molinari, por exemplo, classifica as obras do autor italiano, num breve parágrafo, ... *as áridas tragédias do autor de Asti tinham muito pouco impacto no público ou se o tinham devia-se exclusivamente ao violento claro-escuro passional que a interpretação impunha às personagens...*²⁴⁴. Léon Moussinac, um pouco na mesma linha, diz de Alfieri que impôs as suas tragédias, apesar de algumas inverosimilhanças, *graças à força impressionante da ação dramática*²⁴⁵. Gino Saviotti, numa opinião superlativa e aparentemente solitária, considera que Alfieri, ... *deu ao teatro universal o Saul e o Agamennone, em que desafia Shakespeare, a Mirra e a Mérope, em que supera, respectivamente, Racine e Voltaire...*²⁴⁶.

É importante lembrar que a peça representada neste terceiro espetáculo é uma tragédia em cinco atos, pondo em cena *Filipe II*, rei de Espanha, que, por ciúmes, manda matar a Rainha Isabel e o príncipe D. Carlos, filho do seu primeiro casamento com Maria de Portugal. Os demais personagens são dois conselheiros do rei, Gomez e

²⁴⁴ Molinari, Cesari, *opus cit.* p.295.

²⁴⁵ Moussinac, Léon, *opus cit.*

²⁴⁶ Saviotti, Gino, *História do Teatro Italiano*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1944, p.139.

Perez, e o grande inquisidor Leonardo. Há, no texto original, mais conselheiros e guardas que não constam do programa do *Micro-Teatro*.

Considerando o cenário sugerido por Alfieri, o Paço Real de Madrid, e as características das suas tragédias, de um ... *violento claro-escuro passional que a interpretação impunha às personagens...*, bem como a ...*força impressionante da ação dramática...*, é difícil imaginar as razões que levaram Gino Saviotti a encenar esta peça numa *caixa de bombons*, para utilizar a expressão de Luís de Oliveira Guimarães, com um elenco de atores amadores, ...*um texto que exigia dos inexperientes intérpretes o que eles, manifestamente não podiam dar...*²⁴⁷, e num lapso de tempo muito limitado, já que o espetáculo anterior estreara um mês antes. É possível que Saviotti viesse a preparar o espetáculo há já algum tempo, mas, mesmo nesse caso, os considerandos anteriores terão de ser levados em conta. Se é difícil imaginar as razões que levaram Gino Saviotti a encenar Alfieri nas condições de que dispunha no *Micro-Teatro*, difícil é também compreender as razões do ataque a Edward Gordon Craig feito, de forma peremptória, no quinto ponto do *Manifesto do Essencialismo Teatral*, recorrendo a uma simples frase, sem referência ou indicação do contexto: ...*Chegou-se ao absurdo de destacar repertório e montagem, deixando que cada um agisse por sua conta e independência; proclamou-se, com Gordon Craig, que «a arte de teatro está destinada a suplantar inteiramente a dramaturgia»!*...²⁴⁸.

Como escreveu Manuela Porto, na sua crítica ao *Manifesto: Craig é alguém!* Não parece ser possível fazer uma *stroncatura* tão lapidar da obra de Craig a partir de uma simples frase. Foi Eduardo Scarlatti que, em 1929, na sua obra *A religião do teatro*²⁴⁹, pela primeira vez deu a conhecer, em Portugal, a sua interpretação de algumas das ideias de Craig. Só nos anos sessenta, o seu texto teórico de referência, *Da arte do Teatro*, foi traduzido para português por Redondo Júnior.

Edward Gordon Craig (1872-1966) foi um influente ator, encenador, decorador e teórico de teatro inglês. Filho da atriz Ellen Terry e do arquiteto Edward Craig, estudou no Lyceum Theater, dirigido pelo ator e encenador Henry Irving, tendo, por conseguinte, vivido toda a sua vida no mundo do teatro. Fez encenações um pouco por toda a Europa e, em 1905, foi convidado por Constantin Stanislavski a encenar *Hamlet*,

²⁴⁷ Rebelo, *opus cit.* p.84.

²⁴⁸ *Manifesto do Essencialismo Teatral*.

²⁴⁹ Scarlatti, Eduardo, *A religião do Teatro*, Lisboa, A Peninsular Ed.,1929.

no *Teatro de Arte de Moscovo*. Para preparar essa encenação, Craig necessitou de um ano, só para o estudo da peça; ... *il partit pour Florence, ... il revient au bout d'un an avec le plan de mise en scène ... Il apportait aussi les maquettes du décor...*²⁵⁰.

As teorias de Craig foram polémicas e só poderão ser compreendidas quando situadas na época em que foram escritas. Muitas destas teorias surgiram em reação ao mau teatro e aos maus atores que existiam um pouco por toda a Europa. A este propósito, e a título de exemplo, é bom lembrar o que pensavam Stanislavski e o próprio Craig sobre a mais conhecida dessas posições teóricas, a *sur-marionnette*. Stanislavski²⁵¹ diz que Craig, quando estava face a uma manifesta ausência de talento de um ator ou atriz, ficava furioso e começava de imediato a sonhar de novo com marionetas. Gordon Craig, por seu lado, na introdução a uma reedição do seu livro *De l'art du théâtre*, em 1943, adverte que o livro não passa de um sonho posto, preto no branco. Quanto à sua alegoria da *sur-marionnette*, está convencido de que os seus amigos, ... *compreenderão, ..., que desejo tanto ver os atores vivos substituídos por pedaços de madeira, como a Duse, a grande Duse, pretendia verdadeiramente que morressem todos os atores que representam por esse mundo...*²⁵².

Edward Gordon Craig foi, para alguns dos mais importantes criadores do seu tempo, Isadora Duncan, Max Reinhardt, Stanislavski, Copeau, Jouvet, um encenador de enorme talento, um dos teóricos que mais contribuíram para a metamorfose que o teatro sofreu no século XX. Atendendo à qualidade do teatro em Portugal e ao número reduzido de intelectuais portugueses preocupados em estudar e compreender o movimento de novas ideias, que surgiam por toda a Europa, em busca de uma necessária renovação do teatro - sendo disso um exemplo, as obras do inglês Gordon Craig, do suíço Adolphe Appia, dos russos Vsevolod Meyerhold e Constantin Stanislavski, dos franceses Jacques Copeau e Antonin Artaud, dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht, do austríaco Max Reinhardt - pode pensar-se que só alguns dos membros do *Círculo de Cultura Teatral* conheciam Craig. Luís Francisco Rebelo estudou Craig e *Da arte do teatro*²⁵³. É de crer que também Arquimedes da Silva Santos, Eduardo Scarlatti e Jorge de Faria conhecessem o encenador inglês e a sua obra.

²⁵⁰ Stanislavski, Constantin, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1999, p.416.

²⁵¹ *Id.*

²⁵² Craig, Edward Gordon, *De l'art du Théâtre*, Paris, Ed. O. Lieutier, 1942.

²⁵³ Rebelo, *opus cit.* p. 78

Dos outros participantes do *Círculo de Cultura Teatral*, alguns só terão tido conhecimento da existência de Craig, através das considerações que, sobre ele, fez Eduardo Scarlatti no seu livro de 1929, e muito provavelmente outros haveria, como Vasco de Mendonça Alves, que nunca teriam ouvido falar dele.

As críticas ao terceiro espetáculo, se por um lado foram quase unânimes quanto ao risco de se apresentar *Filipe II* num palco tão pequeno, divergiram tanto quanto à qualidade do resultado final, que parece que não se referiam ao mesmo espetáculo. Foi um sucesso, na opinião de Jorge de Faria²⁵⁴, professor do Conservatório e, nessa qualidade, colega de Saviotti. Manuela de Azevedo²⁵⁵ acompanha Jorge de Faria e escreve que o espetáculo atingiu momentos de rara beleza. Manuela Porto²⁵⁶ é da opinião que terá havido um nítido progresso entre o primeiro e o terceiro espetáculo. Uma opinião diametralmente oposta às anteriores, foi expressa por Jorge de Sena, que, num artigo publicado na *Seara Nova*, arrasa o espetáculo. Uma citação, um pouco mais longa, do seu longo e circunstanciado artigo, poderá ser útil para bem situar este espetáculo na vida do *Teatro do Salitre*, e que poderá ter sido mais um argumento para a ruptura, em Julho. Não se pode esquecer que Luís Francisco Rebelo era crítico de teatro já há três anos. Demonstrando uma grande erudição teatral e sendo bastante violento nas suas análises, esforçava-se sempre, no entanto, por ser imparcial. O veemente artigo de Sena deve-lhe ter causado fortes motivos de reflexão. Em determinada altura, Jorge de Sena confessa; ... *Causava dó e raiva e desespero, a par de um quase insuportável tédio, ver e ouvir uma peça esplêndida, viva hoje como há cento e cinquenta anos, traduzida com propriedade e gosto literário, que dois ou três talentos mal conseguiam defender não direi de uma merecida pateada, mas, o que é pior, de um êxito familiar, ao qual não eram alheias as emoções marcelino-mesquitas - ver e ouvir essa peça diluir-se num acervo de gestos, dicções pó-pó-tró-la-ró, erros flagrantes de interpretação do texto e das figuras, e distribuição desastrosa, com um Filipe irremediavelmente salta-pocinhas ... para quê trabalhar afincadamente durante meses, ... se ao fim e ao cabo, se apresenta Alfieri ao nível de O Castro da Dona Inês pela companhia do Zé Carrapato em Fornos de Algodres?*²⁵⁷.

²⁵⁴ *Diário Popular*, 27 de Fevereiro de 1947.

²⁵⁵ *Diário de Lisboa*, 27 de Fevereiro de 1947.

²⁵⁶ *Vértice*, Março de 1947.

²⁵⁷ *Seara Nova*, Março de 1947.

Quanto às interpretações dos atores, os comentários mostram uma divergência de opiniões não menos contraditórias. A título de mero exemplo, compare-se a opinião de Jorge de Faria, professor do Conservatório, com a de Manuela Porto, sobre Oswaldo de Medeiros, no papel de *Filipe II*. Jorge de Faria considera que Medeiros teve um bom equilíbrio entre ...*a perfidia felina e a untuosidade subtil...*²⁵⁸, e Manuela Porto ... *se Oswaldo de Medeiros não fosse tão desprovido de talento, não teria construído um Filipe II tão deformado, tão irreconhecível...*²⁵⁹.

Apesar das divergências de opinião dos críticos, a análise de Jorge de Sena é, seguramente, a que mais se aproxima da realidade, considerando tudo o que já foi visto a respeito dos condicionalismos presentes no *Salitre*: exiguidade do espaço, tempo de preparação, força dramática e passional do texto e inexperiência dos atores amadores encarregues de o representar. O resultado, em circunstância alguma, poderia ser diferente do relatado por Sena.

O terceiro espetáculo do *Salitre* não foi certamente um êxito, pese embora as críticas favoráveis. No entanto, e apesar dos termos da sua crítica, Jorge de Sena pensa que este incidente de percurso terá sido um bom alerta para os perigos que ameaçam as tentativas experimentais como as do *Teatro Estúdio do Salitre*. Seja como for, este espetáculo deu origem a vários artigos de reflexão sobre a arte dramática e sobre a dramaturgia em geral, mesmo se contraditórios e polémicos.

Os alertas de Jorge de Sena não foram, decerto, levados em consideração e, com o quarto espetáculo, apresentado nos dias 28 e 29 de Junho, com uma reposição no dia 1 de Julho, vão crescer as tensões entre os responsáveis do *Micro-Teatro*. O responsável do espetáculo foi, desta vez, Vasco de Mendonça Alves, dado o sistema de rotatividade estabelecido. Desde logo se nota, no cabeçalho do programa, a ausência da menção *essencialista*, presente nos espetáculos anteriores. Aliás, em nenhum dos espetáculos dirigidos por Mendonça Alves será feita alusão a essa qualidade diferenciadora das orientações programáticas do *Teatro do Salitre*, presente no *Manifesto*. Luís de Oliveira

²⁵⁸ *Id.*

²⁵⁹ *Id.*

Guimarães irá dar força a esta omissão, na introdução que faz ao espetáculo, ... *não há teatro essencialista ou anti-essencialista, só há bom teatro e teatro que não é bom...*²⁶⁰.

Todas as peças deste espetáculo foram certamente encenadas por Vasco de Mendonça Alves, já que não surge no programa qualquer informação noutra sentido. Fora apresentadas quatro peças de autores portugueses, a peça *Sonho*, de Mendonça Alves com tomadas de posição claramente conservadoras, uma pequena comédia bem construída de Luís de Oliveira Guimarães, *Arte de Reconquistar Maridos* e duas primeiras peças de autores sem experiência na escrita teatral, *Sonho de Valsa*, de Luís Teixeira e *Comediantes*, de Raquel Bastos. Referindo-se ao diretor do espetáculo, Luís Francisco Rebelo escreve, nas suas memórias; ... *o espetáculo que dirigiu nada tinha a ver com o “espírito” e as intenções que levaram a fundar o Salitre; mais grave ainda, uma das peças incluídas, Sonho, de sua autoria, contrariava-o abertamente, o que me levou a manifestar o meu frontal desacordo...*²⁶¹.

Apesar da afluência e interesse do público, as críticas encontradas foram poucas. De facto, durante a pesquisa pôde constatar-se que as críticas eram cada vez mais raras e que, a partir do sétimo espetáculo, houve um silêncio na imprensa quase absoluto. Jorge de Sena nem quis assistir ao espetáculo, posta a vulgaridade de Mendonça Alves. Para Manuela Porto²⁶², o espetáculo no seu conjunto situou-se, irremediavelmente, ao baixo nível que habitualmente se encontrava nos teatros da capital. Acrescenta que a peça de Vasco de Mendonça Alves mostra que ele não deve estar nada de acordo com a sugestão *essencialista*, nem com qualquer proposta do teatro moderno da altura e, pior ainda, parece nem mesmo compreender com clareza o que as novas tendências podem trazer de positivo para o teatro.

Com a apresentação do quinto espetáculo, nos dias 17 e 18 de Julho de 1947, à noite, e no dia 19, à tarde, chega-se, de certa maneira, ao fim do primeiro período do *Teatro Estúdio do Salitre*, o período Luís Francisco Rebelo. Com efeito, esta será a última encenação da vida de Rebelo e a sua última no *Salitre*²⁶³. Luís Francisco Rebelo abandonará o projeto *essencialista* depois deste espetáculo. Uma pergunta surge desde

²⁶⁰ *República*, 29 de Junho de 1947.

²⁶¹ Rebelo, *opus cit.*

²⁶² *Vértice*, Agosto de 1947.

²⁶³ Rebelo, *opus cit.* p. 85.

logo: será que o próprio projeto *essencialista* não abandonou, ao mesmo tempo, o *Teatro do Salitre*?

Este espetáculo, da responsabilidade de Luís Francisco Rebelo, dá ideia de ser como que uma contestação do anterior, um pouco como se no interior do *Teatro do Salitre* as contradições que sempre se fizeram sentir, quanto às bases programáticas, se tivessem subitamente tornado explosivas. Por outro lado, a situação política em Portugal, e principalmente em Lisboa, era cada vez mais tensa. A repressão abateu-se sobre todas as organizações democráticas que se tinham formado depois da guerra e, em particular, sobre os intelectuais e estudantes. A violenta invasão da Faculdade de Medicina de Lisboa é um bom exemplo.²⁶⁴ Desde Abril que o governo ordenou uma vaga de detenções. No seio do *Teatro do Salitre*, os ecos da situação política exterior devem-se ter feito sentir e certamente provocaram fricção entre as várias tendências em presença no *Micro-Teatro*.

Foi representada, pela primeira vez em Portugal, a peça de Anton Tchekov, *Os malefícios do tabaco*, numa tradução de Luís Francisco Rebelo, interpretada por João Villaret, ...*que assim quis tornar público o seu apoio à nossa iniciativa renovadora...*²⁶⁵. Apesar do seu incontestável talento e profissionalismo, João Villaret não memorizou o texto, valendo-se do apoio do ponto como, até há bem pouco tempo, era hábito no teatro português. Acontece que, no *Salitre*, devido à exiguidade do palco, não havia caixa do ponto. Este estaria muito provavelmente atrás de uma das cortinas do palco, a uns dois metros dos espectadores da primeira fila, pelo que na sala foram ouvidos claramente dois textos, primeiro o do ponto, que ... *até aí silencioso, ia deitando os bofes pela boca nessa ocasião...*²⁶⁶, seguido do de Villaret. Jorge de Sena, na sua crítica ao segundo espetáculo, já tinha chamado a atenção para este facto, ... *nós sabemos que as peças se ouvem duas vezes, uma na caixa do ponto e a outra no palco...*²⁶⁷. No *Micro-Teatro* o desconforto seria decerto muito pior.

Do programa constavam igualmente *O homem da flor na boca*, de Pirandello, em repetição, e as peças, em um ato, de Branquinho da Fonseca, *Curva no Céu*, e de Pedro Bom e Carlos Montanha, *Um banco ao ar livre*. Foram feitas três apresentações,

²⁶⁴ Rosa, Fernando, *opus cit.* p.398.

²⁶⁵ Rebelo, *id.*

²⁶⁶ *Vértice*, *id.*

²⁶⁷ *Seara Nova*, 1 de Março de 1947.

nos dias 17, 18 e 19 de Julho. E se Rebelo queria contestar, na prática e pela qualidade, o espetáculo dirigido por Mendonça Alves, algumas críticas parecem demonstrar que o conseguiu. A acreditar na opinião de Manuela Porto, Rebelo saiu do *Salitre*, pela porta grande; ... *este espetáculo talvez tenha sido o que conseguiu um maior equilíbrio de todos os que já foram realizados...*²⁶⁸.

²⁶⁸ *Vértice, id.*

O Teatro Estúdio do Salitre - 2º Período

Une oeuvre d'art apparaîtra comme représentant une valeur positive si elle transforme la structure de la période precedente, une valeur negative se elle reprend cette structure sans la transformer.

J. Mukarovsky²⁶⁹

Pela qualidade e pelo interesse manifestado pelo público, Jorge de Sena²⁷⁰ considerou o sexto espetáculo um grande êxito do *Teatro do Salitre*. A estreia teve lugar no dia do terceiro aniversário do grupo, a 30 de abril de 1948. A atividade do *Teatro Estúdio do Salitre* continuava, apesar das circunstâncias adversas, tanto no interior do grupo com no exterior. As contradições no seio do grupo e, sobretudo, as circunstâncias políticas eram dificuldades difíceis de ultrapassar. Várias modificações são facilmente detetáveis logo no programa. Dele não consta a habitual referência aos nomes dos diretores e, pela primeira vez, não aparece da denominação *regia*, mas sim direção. Foram selecionadas, com uma preocupação de qualidade, três peças. As peças em um ato de Redondo Júnior, *Lar...*, de Roberto Zerboni, *António, ou o filho da guerra* e a comédia *dell'Arte*, de Ruzzante (Angelo Beolco), *Fiorina*.

Dos três autores, só um, Roberto Zerboni, não consta de nenhuma das obras de *História do Teatro* consultadas, apesar da enorme qualidade da peça, *...uma das mais belas que, nos últimos tempos, têm sido interpretadas em palcos portugueses...*²⁷¹, segundo Jorge de Sena.

Foi bom o teatro apresentado, apesar da excessiva fragilidade da peça de Redondo Júnior, *... Este ato...que o autor subintitula “ensaio para alta comédia”, longe de ser uma peça em um ato, não passa de um simples apontamento em que as figuras, demasiado lineares, apenas são apresentadas, e em que a ação se resume ao castigo, pelo destino, de um pai ferrabrás...*²⁷², denotando as tradicionais carências da escrita teatral portuguesa, mas acentuando, uma vez mais, a importância de iniciativas, como a do *Salitre*, permitindo aos dramaturgos portugueses o acesso ao palco, único lugar onde se aprende a escrever para o teatro. Por outro lado, a representação de peças clássicas, ...

²⁶⁹ Citado por H.J. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Ed. Galimard, 1978, p.65.

²⁷⁰ *Seara Nova*, 28 de fevereiro de 1948.

²⁷¹ *Id.* 18 de Maio de 1948.

²⁷² *Id.*

*é uma boa maneira de criar hábitos teatrais e de formar o gosto do público, dos atores e dos críticos. No entanto esta apresentação de textos estrangeiros pode pôr em perigo a frágil dramaturgia autóctone, se não for acompanhada de uma grande abertura do palco aos novos escritores portugueses...*²⁷³.

Como já foi sublinhado, as críticas foram escassas. Apenas foi encontrada, para além do artigo de Jorge de Sena, uma breve informação de Luís de Oliveira Guimarães²⁷⁴.

Em Junho seguinte, na sexta-feira, dia 25, estreou o sétimo espetáculo. Voltam a constar do programa os nomes dos diretores, Saviotti e Mendonça Alves, e surge, pela primeira vez, como secretário, Pedro Bom, o jovem admirador de Vasco de Mendonça Alves. Tudo leva a crer que, após uma fase de indecisão de perto de um ano, que medeia entre o quinto e o sétimo espetáculos, tenha havido uma reestruturação do *Teatro Estúdio do Salitre*. Por outro lado, a presença de Claude-Henri Frèches, professor da Escola Francesa de Lisboa, como um dos autores escolhidos é, sem dúvida, outro facto a realçar neste novo período, dada a luta que Saviotti sempre alimentou contra a, segundo ele, nefasta influência francesa na cultura portuguesa. Frèches viu representada a sua peça *Inês, ou o túmulo imperfeito*, um dos temas fortes da mitologia nacional. Os outros autores do programa eram jovens escritores em início de carreira, David Mourão Ferreira, com a sua peça *Isolda*, um ato de Carlos Montanha, *Fábula do ovo*, e, por último, a farsa pantomima, *A menina e a maçã*, de Pedro Bom.

Neste momento, uma outra questão deve ser considerada: a dos atores intervenientes. Com efeito, em todos os textos programáticos do *Salitre*, os atores, como elemento fundamental de espetáculo, foram praticamente ignorados. Ora acontece que, também em relação aos atores, vai haver uma diferença substancial entre os dois períodos em que, para este estudo, foi dividida a história do *Teatro Estúdio do Salitre*. No primeiro período, que, por comodidade, foi designado, o período Rebelo, participará um grande número de jovens atores que, mais tarde, virão a ser grandes nomes do teatro português. De entre os nomes mais conhecidos, pela sua posterior carreira profissional, saliente-se José Eduardo Pisany Burnay, Henrique do Canto e Castro, Isabel de Castro, Luís Pinhão, Carlos Duarte, Armando Cortez e Rui de Carvalho. Eram todos jovens

²⁷³ *Id.*, fevereiro de 1948.

²⁷⁴ *República*, 2 de maio de 1948

atores talentosos e, conseqüentemente, com maior sentido crítico. A partir do sexto espetáculo, altura em que Luís Francisco Rebelo abandona o projeto essencialista, nenhum deles participará nos espetáculos, à exceção de Armando Cortez, em dois, e Carlos Duarte, no décimo sexto. A saída de Luís Francisco Rebelo, por discordar das orientações que estavam a ser seguidas, e por ser amigo da maior parte de entre eles (recorde-se que tanto Pisany Burnay como Canto e Castro acompanhavam Rebelo desde os primeiros espetáculos da Mocidade Portuguesa), pode estar na origem desta massiva não participação, nas iniciativas do *Micro Teatro*, dos melhores alunos do Conservatório. Também é de supor que a diminuição progressiva de críticas na imprensa possa ter sido originada pela saída de Rebelo. O ambiente geral no *Salitre* não parece ser o mesmo. A afluência de público mantinha-se suficientemente grande para que continuassem a ser dadas quatro representações. Seria um público com o qual se podia contar para experiências teatrais ou, como temia Jorge de Sena, no seu artigo sobre o quinto espetáculo, um público que permitia *...um contacto inócuo com uma assembleia de familiares...*²⁷⁵. O número de jovens alunos do Conservatório, novos no *Teatro do Salitre*, Armando Cortez, Artur Ramos, Rui de Carvalho, Fernanda Borsatti e Couto Viana, pode levar a pensar que Jorge de Sena teria razão quanto à presença, muito comum, de familiares e amigos nas apresentações públicas dos alunos do Conservatório. Para além disso, quanto à escolha das peças, à parte a obra de Claude-Henri Frèches, parece manterem-se, até certo ponto, alguns dos objetivos iniciais, visto serem representadas obras de três jovens escritores em início de carreira. No entanto, poder-se-á colocar a dúvida se essa escolha poderia ser outra e se, por outro lado, Saviotti não teria perdido o contacto com o mundo do teatro mais progressista, ficando confinado ao corpo diplomático, do qual ainda fazia parte, aos seus alunos e aos professores do Conservatório, seus colegas, ao teatro de São Carlos e à sociedade *snob* que o frequentava. Sena poderá também estar certo quando, ao considerar as três peças apresentadas demasiado conformistas, está convicto de que a situação que se vivia em Portugal exigiria *...uma consciência viva, nacional e universal...*²⁷⁶. E Jorge de Sena termina afirmando; *...Bons ou maus, novos ou velhos, é sempre útil a apresentação de*

²⁷⁵ *Seara Nova*, 16 de Agosto de 1947.

²⁷⁶ *Id.* 26 de Junho de 1948.

*autores nacionais, embora no teatro, para elevação do nível cultural, seja de mais primeira importância preferir-se sempre o teatro...*²⁷⁷.

Sobre o sétimo espetáculo foram encontrados apenas dois artigos, no *Diário de Notícias*, assinado por Cardoso dos Santos, e no *República*, da autoria de Luís de Oliveira Guimarães. Jorge de Sena fez publicar na Seara Nova uma crítica, na qual assume uma posição bem clara, exigindo que ... *o público e a crítica mal intencionada ou negligente, não se permita de meter no mesmo saco as tentativas polémicas, como as peças de Luís Francisco Rebelo e de Costa Ferreira, e as graciosidades bem feitas, como as de Carlos Montanha e Pedro Bom, cheias de audácia que encantam o público snob, e saídas alegóricas que dão a esse público a ilusão de ser muito inteligente e socialmente perspicaz...*²⁷⁸.

Jorge de Sena não se enganou. A partir deste espetáculo, a opção do *Salitre* será claramente o espetáculo diversão para um certo número de pessoas que, pensando porventura o contrário, se sentem felizes no papel de ...*bons filhos de família, no fundo satisfeitos, no fundo consolados ... felizes no papel de canários letrados deste solar burguês em estilo português suave...*²⁷⁹.

Com o oitavo espetáculo, volta a dirigir Mendonça Alves que, continuando a não fazer concessões ao *Manifesto do Essencialismo Teatral*, fará dele um espetáculo não *essencialista*. Serão apresentadas quatro peças portuguesas, três representadas pela primeira vez e um *entremes* do século XVIII. Entre Abril e Julho de 1948, serão representadas, no *Micro Teatro*, oito peças de teatro portuguesas, das quais sete eram originais contemporâneos, dando ao *Teatro do Salitre* uma imagem de dinamismo e de abertura em relação aos escritores portugueses, não sendo a quantidade, no entanto, sinónimo de qualidade. Entrava-se em pleno na guerra fria. O governo, depois dos sobressaltos dos anos anteriores, retomava em mãos a situação política interna com a complacência internacional.

O *Teatro do Salitre*, mais conformista ainda depois da saída de Rebelo, irá acomodar-se à situação cultural e política e a programação dos futuros espetáculos vai refletir precisamente isso. Não mais serão representados autores nacionais e, sobretudo,

²⁷⁷ *Id.*

²⁷⁸ *Id.*

²⁷⁹ *Id.*

não mais serão representados autores incómodos, em particular os que, de algum modo, questionassem os grandes valores do regime, Deus, Pátria e Família. Nos dois anos que se seguem, os responsáveis do *Salitre* não mais dirigirão peças de autores portugueses contemporâneos. Não mais se representarão peças de Alfieri, Pirandello, Rebelo, Tchekov ou Zerboni. A calma voltou à rua do Salitre. À parte os artigos de Luís de Oliveira Guimarães, no *República*, de incondicional apoio a Vasco de Mendonça Alves e aos seus espetáculos, não foram encontradas quaisquer outras referências aos espetáculos do *Teatro do Salitre*.

Para o primeiro espetáculo de 1949, o nono do *Salitre*, será convidado Claude-Henri Frèches para dirigir duas peças de autores do século XVIII: a comédia em um ato, *Les legs*, de Marivaux, com a colaboração do grupo de teatro da *Escola Francesa de Lisboa*, que se deslocou ao *Salitre* para apresentar, pela segunda vez, o seu exercício escolar de fim de ano letivo, que tinha sido apresentado em estreia no D. Maria II²⁸⁰; e, de *A vida do grande D. Quixote*, de António José da Silva (O judeu), a *cena 5, da II parte*. A escolha dos autores a representar foi da responsabilidade de Frèches, não podendo, portanto, ser considerada uma opção do *Salitre*. O nono espetáculo teve uma única apresentação, na noite de 4 de abril de 1949. Foram encontradas duas únicas referências na imprensa, no *Diário de Notícias* e no *República*. Como já foi dito, o *Teatro Estúdio do Salitre* fará uma longa incursão no teatro do século XVIII. Tem-se a impressão de que já não se pretende criar um acontecimento, mas, pelo contrário, passar despercebido. Representou-se Marivaux e O Judeu e agora vai dar-se lugar ao *...visceral reacionarismo de Carlo Gozzi...*, como escreveu Jorge de Sena²⁸¹.

Com a repressão que se voltou a fazer sentir violentamente depois de dois anos de relativa abertura, o *Instituto Italiano de Cultura* e Saviotti, em particular, não podiam dar-se ao luxo de provocar fricções com o regime, se é que havia intenções de as promover. Nesse sentido, a escolha de Gozzi é judiciosa, já que, ainda segundo Sena²⁸², ele defendia uma *comédia dell'arte* tradicional e com ela uma sociedade *...imutavelmente segura nos seus privilégios e na intangibilidade dramática dos detentores dela...* O décimo espetáculo teve lugar alguns dias depois do anterior, em abril de 1949, com quatro sessões, e com estreia no dia 22, constando apenas do

²⁸⁰ Santos, Cardoso, *Diário de Notícias*, 5 de abril de 1949.

²⁸¹ *Gazeta Musical de Todas as Artes*, abril de 1958.

²⁸² *Id.*

programa *O rei veado*, do Conde Carlo Gozzi. Aparentemente não foi oferecido nada de novo aos espetadores do *Salitre*, que não apenas um conhecimento histórico de uma comédia antiga.

O *Teatro do Salitre* parecia apostado na quantidade em lugar da qualidade que era legítimo esperar, considerando as expectativas trazidas com a sua criação. De facto, no espaço de dois meses e meio, serão apresentados quatro espetáculos. Dois em Abril, aos quais foi feita referência acima, e dois em Junho. A linha de orientação original, que aliás nunca ficou muito bem definida e que se foi tornando cada vez mais vaga, parecia completamente abandonada.

O décimo primeiro espetáculo não será de novo *essencialista*. Pelo menos, a menção não surge no programa. No entanto, desta vez houve algo de novo. A organização e direção serão entregues a Fernando Amaro, um dos mais ativos animadores de teatro experimental do pós guerra, que estará na origem da criação do *Teatro da Casa da Comédia*, numa primeira e breve aparição pública, logo em 1946, mas que desaparecerá quase de imediato, vindo a renascer vinte anos depois e mantendo-se vivo até hoje. Será dele uma das peças representadas, *Casamento de musas*. A outra novidade será a participação de Almada Negreiros e de Sara Afonso, que se responsabilizarão pelos figurinos das duas obras, a segunda das quais, *Antes de começar*, da autoria de Almada. Foram consultadas duas críticas a propósito deste espetáculo e, em ambas, deparou-se um caso curioso, de completo desfasamento entre o conteúdo do texto e a descrição feita no programa, por um lado, e a imagem com que ficaram os críticos presentes, por outro. Pela leitura do texto e do programa, fica bem patente um diálogo amoroso entre uma boneca e um soldadinho de chumbo. Na descrição do espetáculo, por parte de Oliveira Guimarães, tratar-se-ia de ... *dois mascarados que falam confusamente de coisas paradoxais...*²⁸³; para Cardoso dos Santos, de ... *dois homens que se movem e falam de coisas do coração...*²⁸⁴. É difícil entender estas aparentemente desajustadas observações, que só uma inadequada direção e interpretação dos atores pode ter ocasionado.

A estratégia seguida por Gino Saviotti, para este ano de 1949, foi a de acolher espetáculos exteriores ao grupo do *Salitre*. O grupo de teatro da escola francesa foi

²⁸³ *República*, 19 de junho de 1949.

²⁸⁴ *Diário de Notícias*, 18 de junho de 1949.

convidado duas vezes, Fernando Amado e Almada Negreiros vieram apresentar as suas peças e, por último, no décimo segundo espetáculo, será o maestro Mário Pellegrini que encenará a ópera, de Pergolesi, *A Serva Padrona*. Não é fácil compreender esta súbita incursão no teatro lírico, um dado novo no *Salitre*, já que, segundo Luís de Oliveira Guimarães²⁸⁵, para esta representação única da obra de Pergolesi as entradas foram por convite. O *Salitre* estava cada vez mais longe das suas orientações iniciais, de suscitar o *entusiasmo representativo das massas*, organizando agora, pelo contrário, *soirées* chiques para alguns convidados.

O décimo terceiro espetáculo foi uma realização de teatro escolar, de novo dirigido por Claude-Henri Frèches, no dia 16 de Março de 1950, e, à semelhança do espetáculo por ele apresentado no ano anterior, interpretado pelos alunos da escola francesa. Este espetáculo teve a particularidade de dar a conhecer uma obra do século XVI, *Obra de geração humana*, que só tinha sido descoberta no século XIX e que, dois anos antes, Israel Salvador Révah²⁸⁶ atribuíra a Gil Vicente. No programa só é mencionado que se trata de uma obra do século XVI.

Com o décimo quarto espetáculo, aproxima-se o fim do *Teatro Estúdio do Salitre*. Nos três meses seguintes, vão ser apresentados mais quatro espetáculos, com oito novas peças portuguesas. Nesta nova apresentação, será representada a peça de Ricardo Albery, *Era outra vez*, que Luís Francisco Rebelo classifica como *variações adultas*²⁸⁷ sobre o tema da obra de Charles Perrault, *A gata borralheira*, e *Terakoya ou A escola do campo*, da autoria de Takeda Izumo, um dramaturgo japonês do século XVIII, de teatro *kabuki*. Uma peça política que, para João Pedro de Andrade, não representava mais do que um interesse histórico, pelo seu afastamento no tempo e no espaço²⁸⁸. Mais um espetáculo longe das pretensões e objetivos iniciais do *Micro Teatro*, sendo, para além do mais, um exercício de fim de ano, do Conservatório.

Com o décimo quinto espetáculo, e sob a direção de Mendonça Alves, volta-se ao não essencialismo. Quatro peças portuguesas serão representadas, *Viúvos* e *Véspera de Exame*, do próprio Mendonça Alves e *Eternidade* e *Zagalote*, do católico

²⁸⁵ República, id.

²⁸⁶ Duas lições proferidas na *Academia das Ciências de Lisboa*, em 20 e 27 de Maio de 1948.

²⁸⁷ Rebelo, Luís Francisco, *100 anos de teatro português*, Porto, Brasília Editora, 1984, p.36.

²⁸⁸ *Seara Nova*, 13 de Maio de 1950.

conservador Augusto Santa-Rita. Dois dramas pungentes deste último, um sobre a fé e o outro sobre o crime, preparavam o público para as duas comédias ligeiras do primeiro. João Pedro de Andrade observa, referindo-se ao espetáculo em geral; ... *de tempos a tempos, neste pequeno teatro, abre-se uma clareira no essencialismo – etiqueta a diversas aplicações - para deixar passar os simpáticos espetáculos organizados por Vasco de Mendonça Alves, autor de algumas peças inspiradas, mas claramente afastadas ... de qualquer sentido de inovação, plástica ou ideológica...*²⁸⁹.

Luís de Oliveira Guimarães faz um comentário, na sua crítica, que aparentemente resume bem o que se terá passado nessa noite; ... *na Eternidade morre uma das personagens: no Zagalote morre outra; o diálogo dos Viúvos decorre num cemitério. Parece-nos de aconselhar a quem o for ver (o espetáculo) que não se esqueça de levar, pelo menos gravata preta...*²⁹⁰.

Quase premonitória esta pequena piada, já que um mês depois, em Julho de 1950, morre o *Teatro Estúdio do Salitre*.

Durante esse último mês, as produções sucederam-se a bom ritmo. Quinze dias passados sobre o décimo quinto, é apresentado o espetáculo seguinte, com textos de David Mourão Ferreira, *Contrabando*, de Alves Redol, *O Menino dos Olhos Verdes*, de Gino Saviotti, *É melhor não experimentar* e, de Georges Feydeau, *A Sogra de Luís XIV*, numa tradução de Luís Francisco Rebelo. A originalidade que este espetáculo poderá ter tido foi a presença da estrela de teatro comercial Laura Alves, que *virá exemplificar os segredos da arte de representar*, como escreveu Cardoso dos Santos²⁹¹. Um caso anedótico, relatado por Luís Francisco Rebelo a propósito do baixo nível de muitos jornalistas, foi a lesta tradução da obra de Feydeau, *Feu la mère de madame*, que apareceu em determinado jornal como *Fogo, a mãe da senhora*.

No final de Julho, é apresentado o derradeiro espetáculo, com a peça de Carlos Montanha (Luís Manuel César do Ó da Fonseca), *Para lá da máscara*. Não tendo sido possível conhecer este texto, no final da longa crítica de João Pedro de Andrade é dado um resumo que ilustra bem que o *Salitre* não teve um final feliz; ... *texto novo, interpretado por gente moça, profissionais e amadores, especialmente universitários*,

²⁸⁹ *Id.*

²⁹⁰ *República*, 3 de Maio de 1950.

²⁹¹ *Diário de Notícias*, 7 de Junho de 1950.

que deixou o espectador na mesma incompreensão que o confundiria diante de um desses incompreensíveis quadros surrealistas e que a assistência aplaudiu, mesmo sem ter percebido...²⁹².

Com a substituição de Gino Saviotti por Fernando Capecchi, na direção do *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*, terminou o *Teatro Estúdio do Salitre* que, apesar das incongruências e contradições programáticas, permitiu que fossem representadas cerca de trinta peças de autores portugueses, muitas delas inéditas, e, nesse sentido, se tenha tentado uma mudança no meio teatral português. Não parece, no entanto, ter sido uma mudança continuada, já que as peças de autores portugueses contemporâneos voltarão a ser uma exceção nos repertórios dos teatros portugueses.

²⁹² *Seara Nova*, 22 de Julho de 1950.

Conclusão

*Cavour the practical strategist,
surviving in the hurly-burly of politics.*²⁹³

Como foi previamente afirmado no resumo, esta dissertação visa perceber as motivações essenciais que levaram, em 1946, à fundação do *Teatro Estúdio do Salitre* e, simultaneamente, tentar compreender as razões que levaram três homens a associar-se, considerando que essa associação se afigura no mínimo improvável atendendo, além das diferenças de idades, às diferenças curriculares, profissionais e aos principais interesses dos três intervenientes.

Para poder tirar ilações da pesquisa levada a cabo, será forçoso sintetizar agora as respetivas biografias, começando por Vasco de Mendonça Alves, de entre os três iniciadores do *Salitre* aquele cujo percurso de vida e obra será aparentemente mais fácil de traçar.

Mendonça Alves, nascido em 1883, após a sua formatura em Direito, na Universidade de Coimbra, dedicou-se à escrita teatral, estreando-se em 1909, e, ao longo de perto de cinquenta anos, produziu uma extensa lista de peças de teatro, comédias dramáticas de intenção moralizadora, dramas históricos e comédias de costumes populares. Foi conservador dos arquivos, da biblioteca e do museu do Teatro Nacional de S. Carlos. No seu percurso como dramaturgo, não foi encontrado nenhum dado que sugerisse qualquer intenção de mudança no teatro português e a sua participação no *Teatro do Salitre* parece dever-se somente à sua amizade com Saviotti.

Gino Saviotti, considerado o mentor e aparentemente o principal teorizador do *Teatro do Salitre*, foi tradicionalmente considerado o farol daquele projeto, versão confirmada em alguns estudos recentes e que se tentará contradizer em parte, ou mesmo no seu todo.

Nasceu em 1893, na província de Frosinone, na localidade de Arpino, a uns oitenta quilómetros de Roma. O seu meio familiar parece ter sido influenciado ideologicamente pelos republicanos que lutaram pela unificação italiana, em particular Giuseppe Mazzini e Garibaldi. Por outro lado Gino Saviotti, desde muito jovem, foi

²⁹³ Pound, Waine, *opus cit.*

habitado a frequentar as salas de espetáculo, contactar de perto com atores e músicos conhecidos do seu pai, como ele próprio relata no seu *Conheci pessoalmente Pietro Mascagni e Giacomo Puccini*²⁹⁴. O teatro era, em finais do século XIX, nas cidades italianas de província, ...quase o único divertimento público...²⁹⁵. Apesar de se interessar pelos dramaturgos italianos, de que foi um estudioso, só muito mais tarde, já em Portugal, Saviotti voltará à escrita dramática, como veremos mais à frente. Era filho de um professor do ensino secundário e, seguindo o exemplo do seu pai, frequentou a Universidade Normal de Piza. Depois de um agitado percurso académico, durante o qual foi temporariamente expulso por indisciplina e posteriormente reintegrado, conseguiu terminar a sua licenciatura de letras, um pouco antes da primeira guerra mundial, em Julho de 1914. Em simultâneo com os seus estudos, dedicou-se à publicação, em revistas de província, de caricaturas e de artigos sobre temas literários, em particular, estudos sobre vários autores da literatura clássica italiana. No ano seguinte a ter terminado o curso, foi mobilizado e teve uma experiência marcante da vida das trincheiras, tendo sido ferido e hospitalizado²⁹⁶. Ainda no hospital, encontrou o seu ex-colega e futuro crítico literário Luigi Russo e, através deste, fez amizade com o filósofo e escritor Benedetto Croce, que terá uma decisiva influência no seu percurso de crítico literário, em particular através da teoria da arte-intuição lírica²⁹⁷. No início dos anos vinte tornou-se amigo do dramaturgo Ugo Betti. Talvez influenciado por ele, escreveu uma comédia ligeira, *Il buon Silvestre*, fruto, porventura, do seu reconhecido sentido de humor, evidenciado em particular pelas caricaturas, a que já foram feita referência. Pela mesma altura, iniciou uma carreira de crítico literário, tendo editado e dirigido várias revistas nessa área, em particular «*L'Instruzione*», «*Pagine critiche*» e «*L'Indice*», associado a Ezra Pound, colaborando em seguida, também com Pound, no «*Supplemento del Mare*». Em 1934, venceu o prémio Viareggio com o seu romance *Mezzo Matto*, a que se seguiu *Il fratello*, sobre a vida de Santo António, também galardoado com o prémio *Fusinato*. Docente no liceu de Génova, escreveu vários ensaios e, em 1939, publicou ainda, em Itália, uma *Storia della Letteratura Italiana*, na

²⁹⁴ Saviotti, Gino, *Conheci pessoalmente Pietro Mascagni e Giacomo Puccini*, in *Ópera*, Lisboa, editorial Polis, nº12, Abril 1971, pp. 2-5.

²⁹⁵ *Id.*

²⁹⁶ *Id.*

²⁹⁷ A. Strulato, *opus cit.* p. 20.

qual teceu rasgados elogios a Benito Mussolini, considerando que este, como orador, terá dado à literatura italiana um estilo novo.

Chegado a Portugal, integrado no corpo diplomático italiano, com o título académico de Doutoramento em Filosofia e Literatura, facilmente se introduziu nos meios mais influentes da alta sociedade portuguesa, como pode depreender-se pela carta em italiano, e num tom de certa familiaridade social, enviada, em 1942, a Fernanda de Castro, esposa de um dos homens mais influentes do regime de Salazar, na qual teceu rasgados elogios a um livro de poemas, ... *Grazie. Da molto tempo – da anni – non mi succedeva di aprire un libro di versi e leggerlo tutto senza interruzione...*, talvez *A Pedra no Lago*, por ela publicado em 1943. Saviotti, para dar força aos seus louvores, confessa ainda na carta ter sido conhecido em Itália como um *crítico feroz*.

Sob a direção de Gino Saviotti, o *Instituto Italiano de Cultura* organizou sessões de cinema italiano e conferências sobre assuntos de interesse comum para os dois países, para as quais são convidados não só personalidades ligadas ao regime, como também universitários, cientistas e artistas, de ambas as nacionalidades. Promoveu ainda viagens a Itália com personalidades de vários meios profissionais.

Logo após a sua chegada a Lisboa, ainda em 1940, tendo sempre no horizonte a propaganda do regime italiano e das suas grandes realizações, Saviotti organizou um *Grupo de amigos da cultura italiana*. Em meados de 1942, dirigindo-se agora à extrema direita portuguesa, organizou as *Conferências dos jovens*, criando assim um espaço de colóquio para os jovens estudiosos salazaristas, ideologicamente próximos do fascismo. Num contexto de maior proximidade social, Gino Saviotti promoveu, em sua casa, aos sábados à noite, uma tertúlia, em torno da qual se reunia um grupo de intelectuais de todos os quadrantes políticos e ideológicos e de todas as idades. Nestes serões em casa de Saviotti, onde eram servidos bebidas e bolos preparados pela sua esposa Lina Guerrieri, encontravam-se, entre outros, Eduardo Scarlatti, Alves Redol, Manuela de Azevedo, Jorge de Faria, António Vitorino, Graziela Saviotti, filha de Gino Saviotti, Arquimedes da Silva Santos, Luís Francisco Rebelo, o mais jovem do grupo, tinha na altura dezanove anos. O noctívago Vasco de Mendonça Alves, o interveniente mais idoso, muito perto dos sessenta, encontrava-se igualmente entre aqueles amigos do diretor do *Instituto Italiano de Cultura*.

Com os dados obtidos após a investigação levada a cabo para esta dissertação, algumas premissas que suportam a conclusão necessária a este trabalho podem ser avançadas.

A primeira, e porventura a mais importante, é que o motivo primeiro que esteve na origem da vinda de Saviotti para Portugal, em 1939, não foi de ser diretor do *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*. Muito provavelmente entre 1937/38, Saviotti foi convidado a integrar o corpo de agentes da *Direção Geral de Propaganda (Djp)* – dependente, desde 1934, do *Minculpop* - para ações de propaganda política do regime fascista italiano no estrangeiro, a coberto do ensino da língua italiana. Parece admissível supor, até certo ponto, que esses agentes contratados, eram pessoas fazendo parte do P.N.F., incontestavelmente o caso de Gino Saviotti ou, pelo menos, declaradamente simpatizantes do regime. Primeiramente, talvez logo em 1938, Saviotti foi enviado para a Roménia, com essas funções. Antes do início do ano lectivo de 1939/40, a 1 de Outubro de 1939 foi destacado para o Porto, como leitor de italiano e responsável da secção do Porto do *Instituto de Cultura Italiana* em Portugal. Em 1940, considerando o excelente trabalho desenvolvido, Saviotti foi enviado para o *Instituto de Cultura Italiana de Lisboa*, onde, sob a presidência, até 1943, de Luigi Federzoni, assumiu funções de direção.

Em segundo lugar, as habilitações académicas de Saviotti, que constam do seu curriculum em Portugal, Doutorado em Filosofia e Literatura, não deverão ser levadas em consideração, já que, em Itália, esse grau académico só em 1980 será criado. Por outro lado, as suas funções enquanto professor de liceu não exigiriam, decerto, esse nível de estudos.

A cédula pessoal (*Sheda Personale*) de Gino Saviotti²⁹⁸ esclarece de forma clara os dois primeiros pressupostos. Este documento de identificação emanado do Ministério do Negócios Estrangeiros de Itália e destinado aos professor com funções nos *Institutos Italianos de Cultura*, Universidades e Escolas no estrangeiro possui breves mas importantes informações sobre Saviotti. Para além do nome, data e local de nascimento indica logo a seguir, a data da inscrição de Saviotti no Partido Nacional Fascista (P.N.F.), em 1925, e, igualmente, a data da sua inscrição na *Associazione Fascista della*

²⁹⁸ ASMAE, AS 1925-45, p. 75, f. "Portogallo. Affari generali 1937-38". Ver em anexos.

Scuola (A.F.S.), em 1928. O documento indica igualmente como grau académico, licenciatura, *Laurea in Lettere* (1914).

Por último, e revestindo uma certa importância para os objectivos desta dissertação, não foram encontrados elementos que façam supor qualquer participação de Saviotti, em qualquer atividade teatral, nem como ator, nem como encenador (ou regista), nem como diretor de qualquer companhia teatral nem mesmo como simples amador, antes da sua vinda para Portugal.

É, por consequência, à luz destes pressupostos, que terão de ser analisadas todas as iniciativas levadas a cabo por Saviotti até Julho de 1943, as quais visavam, em exclusivo, promover as grandes realizações do regime de Mussolini, nos campos, cultural, científico e político ou, se necessário ajudar a corrigir a imagem negativa da política expansionista italiana em África e da sua política de alianças na Europa. Com a prisão de Mussolini, em finais de Julho de 1943, a situação de Gino Saviotti torna-se delicada. A sua principal missão deixa de fazer sentido. Por outro lado, é exigido pelos aliados o encerramento dos *Institutos de Cultura Italiana*. Saviotti consegue uma derrogação, argumentando com a inoportunidade política de um brusco encerramento do *Instituto*.

É a partir de então, se se excetuar a comédia escrita em 1923, que Gino Saviotti, com 50 anos, se inicia no Teatro, como arte cénica, primeiro como dramaturgo e teórico de teatro e, seguidamente, como encenador e animador do *Teatro Estúdio do Salitre*. Logo em 1943 escreveu três peças em um ato, sob o pseudónimo de Sérgio Vidor, que doou a Brunilde Júdice e a Alves da Costa. Em seguida surge, a sua *Pequena história da estética*, vindo depois a *História do teatro italiano* e também, em 1944, o *Paradoxo sobre o teatro*, o primeiro dos textos em que se pretende alicerçar a estrutura programática do *Teatro Estúdio do Salitre*. Saviotti publicará, já em 1945, e endereçado aos seus alunos do Conservatório, a *Filosofia do Teatro*, continuada, em 1949, pela *Estética do Teatro*.

Por último, encontramos Luís Francisco Rebelo, o terceiro responsável pelo *Salitre*. Rebelo, desde muito jovem, criou uma paixão, quase obsessiva, pelo teatro. O próprio confessa que o ano de 1946 teve enorme importância na sua vida, não por ter terminado a sua licenciatura em Direito, mas sim pela criação do *Teatro Estúdio do*

Salitre. A partir das suas memórias, percebe-se que lia tudo o que lhe chegava às mãos, quer fossem romances, contos ou peças de teatro. Por outro lado, ainda criança, teve a oportunidade de conviver com alguns dos melhores atores do início dos anos trinta e ouvir as suas conversas sobre a vida nos bastidores do teatro. Durante o curso liceal e na Universidade, para onde entrou com 17 anos, continuou a assistir a muitos dos espetáculos exibidos em Lisboa, e a ler, segundo relata, centenas de peças de teatro. Em 1942, participou e ganhou o 1º prémio de um concurso de peças de teatro, promovido pela Mocidade Portuguesa. É após esse concurso que é criado o *Grupo de Teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa*, ... inicialmente o Teatro da Mocidade foi, mesmo uma pessoa única - e apenas ela: o Luís Francisco Rebelo...²⁹⁹. Quando, com 19 anos, começou a frequentar a tertúlia em casa de Gino Saviotti, Rebelo era já um crítico de teatro, inscrito na Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais, com uma erudição teatral fora do comum, tendo já lido a maior parte dos principais teóricos do teatro europeu. Os seus conhecimentos de teatro, aliados à sua juventude e à sua paixão por essa arte, faziam dele, certamente, um dos mais dinâmicos e entusiastas participantes nas calorosas discussões sobre teatro, em casa de Saviotti. Rebelo era assíduo frequentador do Conservatório e amigo de muitos dos seus mais talentosos alunos. A criação de um grupo de teatro experimental foi provavelmente, e em primeiro lugar, uma ideia de Rebelo, já que foi ele que esteve também na origem da criação do *Teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa*. Saviotti tomou, no entanto, a dianteira e escreveu o *Paradoxo sobre o teatro*, fazendo publicar na imprensa, um ano depois, uma proposta de criação de um *Estúdio Teatral*. Com a sua já grande cultura teatral e tendo em consideração as suas críticas, sempre bem documentadas e frontais, é difícil compreender as razões que levaram Luís Francisco Rebelo, já no fim da vida, a considerar que as duas obras que marcaram a sua formação de homem de teatro, foram o *Paradoxo de Teatro*, de Saviotti e *L'Essence du Théâtre*, de Henri Gouhier, professor emérito na Sorbonne, membro da Academia Francesa e da Academia das Ciências Morais e Políticas. As duas obras dificilmente poderão ser postas em paralelo tanto pelo conteúdo, como pela importância de que se revestem para a História do Teatro. A obra de Gouhier, *L'Essence du Théâtre*, ... pretende dar uma definição do teatro, de compreender a sua estrutura e de compreender a sua relação à existência, sendo como

²⁹⁹ *Acção*, nº 196, 18-01-1945, artigo assinado por Sousa Enes.

é uma arte da representação...»³⁰⁰. O opúsculo de Saviotti, *Paradoxo sobre o teatro*, não passa de um ensaio dialogado, onde surgem ...defrontando-se, duas teses antagónicas, uma que advoga a elevação do pensamento nas obras de teatro, outra que pugna pela depuração da noção de espetáculo. Trata-se precisamente das duas mais pungentes limitações do teatro português, e só por equívoco se terá oposto uma à outra...³⁰¹.

É também difícil saber o que, de facto, Luís Francisco Rebelo pensava sobre este *Paradoxo* e mesmo sobre o *Manifesto*, para além das curtas observações que faz do primeiro, um *livro polémico*, e do segundo, mais *uma das ambiguidades do projeto*. Mais difícil será ainda imaginar qual a sua posição crítica face ao *Filipe II*, encenado por Saviotti. Se se considerar as suas críticas a espetáculos, designadamente ao *Othelo*, no D. Maria, em 1944 - que *não aplaudiu*, por não considerar aceitável a qualidade, tanto da encenação, como dos intérpretes - cuja argumentação crítica não permite grandes dúvidas sobre a sua experiência de espectador atento e conhecedor da arte do teatro e, por outro lado, se se tiver por referência o que sobre *Filipe II* escreveu Jorge de Sena, não parece suficiente, nem de todo aceitável que Rebelo apenas diga que *Filipe II*, ...era um texto que exigia dos inexperientes intérpretes o que eles, manifestamente, não podiam dar...³⁰². Jorge de Sena na sua crítica não se referia apenas aos atores, mas ao espetáculo no seu todo. É compreensível que, na sua análise crítica, Luís Francisco Rebelo se sentisse limitado, pelo deslumbramento, respeito e consideração que eventualmente sentia por Saviotti, acrescido do facto de se considerar um dos seus íntimos. Rebelo fazia parte do número restrito de convidados aos almoços de Domingo em casa do Diretor do *Instituto Italiano de Cultura*.

Em face do exposto, é difícil tirar uma conclusão, pelo que propõe uma hipótese conclusiva, que estudos posteriores e mais bem documentados possam vir a confirmar ou infirmar.

Vasco de Mendonça Alves, com uma já longa carreira e grandes êxitos obtidos com as suas peças, participou do *Salitre* por amizade a Saviotti, não se pondo de lado a possibilidade de sido movido pela vaidade de ser convidado a participar em algo de novo e aparentemente interessante. Nada faz supor que alguma vez lhe tenha passado

³⁰⁰ Cit. Texto de apresentação da obra pela Librairie Philosophique J. Vrin

³⁰¹ Andrade, João Pedro de, *Seara Nova*,

³⁰² Rebelo, *id.*

pela cabeça pôr em causa toda a sua obra e lutar por uma renovação do teatro que obrigatoriamente a iria excluir.

Gino Saviotti, que após a queda de Mussolini viu a sua carreira em perigo, consegue o convite do governo português para lecionar no Conservatório Nacional. Quando, na tertúlia que organizava em sua casa, surge a ideia da criação de um teatro experimental, muito provavelmente lançada por Rebelo, que já tinha estado na criação do teatro da Mocidade Portuguesa, Saviotti, apesar da sua muito provável ignorância sobre a arte do teatro, a não ser como mero espectador, agarra a ideia com entusiasmo. Quase de imediato, escreve um livrinho sobre a *Filosofia do teatro*, o qual, a par da outra sua obra gémea, *Estética do Teatro*, merecia uma rigorosa e desapaixonada recensão crítica. Saviotti pôs à disposição do empreendimento o salão do Instituto de que era o diretor. Como já tinha feito, no início dos anos 30, com Ezra Pound, na associação que com este fez para o lançamento da revista *L'Indice*, ... *Saviotti voleva coscientemente utilizzare sia le conoscenze del poeta americano, che la sua capacità di realizzazione pratica immediata, il suo attivismo consistente in materiali di lavoro, tutto anglo-sassone...*³⁰³, Saviotti parece ter utilizado Luís Francisco Rebelo, por motivos semelhantes, com a diferença de que, em lugar da uma *nacionalidade empreendedora*, Rebelo tinha uma juventude e uma paixão pelo teatro não menos empreendedoras. Quando, por fim, Rebelo abandonou o *Salitre*, o *Salitre* definhou e morreu. Pelos seus escritos, Saviotti nunca mostrou nenhum interesse por uma renovação do Teatro como arte, mostrando-se apenas teoricamente interessado em produzir um tipo de teatro de grande público, em tudo semelhante ao teatro de *boulevard*. Gino Saviotti terá visto no Conservatório uma das poucas saídas de que dispunha para refazer a sua vida depois da queda de Mussolini. O *Teatro Estúdio do Salitre*, com o apoio teórico que lhe foi dado por Rebelo, não seria mais do que uma forma de Gino Saviotti afirmar um discutível conhecimento teatral.

Luís Francisco Rebelo, com a sua juventude e com o entusiasmo apaixonado de ver realizado um sonho que o perseguia, aproveitou a oportunidade para tentar organizar um teatro que pudesse trazer uma renovação à realidade da cena portuguesa. O seu enorme entusiasmo não lhe permitiu tomar consciência que o *Teatro Estúdio da Salitre* era *...francamente deficiente: por haver nele, conciliação em lugar de síntese...*, como

³⁰³ Barile, opus cit. p. 393.

observou Jorge de Sena. Uma renovação teatral, quase uma revolução no teatro português, como sonhava Rebelo, não era compatível com uma conciliação entre visões de teatro tão díspares. Assim, o *Salitre*, como teatro experimental, desde a sua criação e até Julho de 1947, parece ter sido uma só e única pessoa, Luís Francisco Rebelo.

Com a saída de Rebelo, e tendo em conta que Gino Saviotti, na sua nova e precária situação, tanto política como profissional, não podia arriscar e por certo não era sua intenção, criar qualquer conflito com o regime de Salazar, que o apoiara numa hora de real aflição, o *Salitre* tornou-se num simpático e inofensivo grupo de teatro amador, para a média e alta burguesia, tendo, por certo, como principal objectivo, ser um local de apresentação de exercícios dos alunos do Conservatório.

O relacionamento entre Ezra Pound e Gino Saviotti pode ser compreendido, entre muitas outras razões, se se atender à descrição que dele é feita por Pound, num ensaio publicado no *Meridiano de Roma*, em 1940; ... “*a Mazzini looking for a Cavour*”, *Mazzini, the political idealist with his religious concept of politics as a mission and a duty; Cavour the practical strategist, surviving in the hurly-burly of politics...*³⁰⁴.

Quando, em 1931, se associa a Saviotti para a publicação da revista *L'Indice*, Pound tinha quarenta e seis anos, quase mais dez do que Gino Saviotti, estando ideologicamente muito próximo deste. Como poeta e até como crítico literário e ainda como intelectual e como escritor reconhecido internacionalmente, devia ter sobre Saviotti um certo ascendente.

A associação de Saviotti com Luís Francisco Rebelo, em 1946, para a fundação do *Salitre*, pode fazer lembrar, em certos contornos, a que, no início dos anos trinta, juntou, com algum sucesso, Saviotti e Pound. Só que, neste caso, o muito jovem Rebelo, com um conceito idealista de teatro, também quase religioso, de missão e dever, tinha apenas vinte e dois anos, menos trinta do que Saviotti e, por tudo o que foi visto, o ascendente estaria claramente do lado do diplomata italiano, doutorado em Filosofia e Literatura e diretor do *Instituto Italiano de Cultura de Lisboa*, para a casa do qual Rebelo era convidado como amigo íntimo. Com posições ideológicas opostas e com uma visão de renovação do teatro muito diferentes, esta parceria só podia ter o desfecho

³⁰⁴ Pound, Waive, *opus cit.*

que de facto teve. Sendo praticamente impossível um confronto direto com Saviotti, de modo a impor os seus pontos de vista, a única alternativa, para Rebelo, foi o abandono do projeto do *Teatro Estúdio do Salitre*.

Luís Francisco Rebelo abandonou igualmente o teatro como arte cénica e dedicou a sua longa vida à advocacia e à escrita de uma extensa obra dramática. Casou com a atriz Lucinda Costa Alves Figueira (1927-1998), mais conhecida pelo pseudónimo Mariana Villar. Foi advogado, dramaturgo, crítico teatral, historiador de teatro e ensaísta. Juntamente com José Saramago, Armindo Magalhães, Manuel da Fonseca e Urbano Tavares Rodrigues foi, em 1992, um dos fundadores da Frente Nacional para a Defesa da Cultura (FNDC). Intransigente defensor dos direitos dos autores como presidente da Sociedade Portuguesa de Autores, durante 30 anos (1973 a 2003), especializou-se na área dos direitos de autor, tendo sido vice-presidente da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores.

O *Teatro Estúdio do Salitre* foi um sonho que durou os cerca de dois anos em que o regime de Salazar fraquejou. A partir de 1947, tudo voltou à *normalidade* e de novo a censura e as perseguições políticas travaram o sonho de Rebelo de dotar o povo português de *...criações dramáticas...* [que fossem a] *...expressão do carácter de um povo e da sua liberdade...* [que tivessem como critério] *...a natureza e a simplicidade...* [tornando-se] *por isso, como disse Shakspeare, the form and pressure of the times...*³⁰⁵.

³⁰⁵ Braga, Tiófilo, *opus. cit.*

BIBLIOGRAFIA E FONTES

FUNDOS ARQUIVÍSTICOS

Arquivos Nacionais Torre do Tombo.

Museu Nacional do Teatro

Biblioteca e arquivo do Teatro Nacional D. Maria II.

Fundação António Quadros.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

AA. VV. (2010), *Os autos da vida de Luiz Francisco Rebello*, Vila Franca de Xira, Museu do Neorrealismo.

AA. VV. (1996), *Teatro-Estúdio do Salitre : 50 anos : nove peças em 1 ato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores.

AA. VV. (1939), *Gil Vicente, vida e obra*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

ALVES, Correia (1959), *Teatros experimentais in Estrada larga*, vol. 2, Porto, Porto Editora, pp. 435-442.

ANDRADE, João Pedro de (2004), *Reflexões sobre o teatro português*, Lisboa, Acontecimento.

AZEVEDO, Cândido de (1999), *A Censura de Salazar a Marcelo Caetano : imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa, Caminho.

BARATA, José Oliveira (1991), *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.

BARATA, José de Oliveira (2009), *Máscaras da utopia : história do teatro universitário em Portugal : 1938-74*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BARILE, Laura (1980), «*L'Indice : Ezra Pound e gli anni '30 in una rivista genovese*»

in *Studi di Filologia e Letteratura*, V, Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900, Génova, Università de gli studi di Genova. Istituto di Letteratura Italiana, pp. 383-427.

BOM, Pedro (1961), *A qualquer hora o diabo vem : exercício teatral em 2 partes : precedido por apontamentos para a história do teatro experimental português*, Lisboa, Ática

BRAGA, Teófilo (1870), *História do Teatro Português*, Porto, Imprensa Portuguesa.

CANDEIAS, António, PAZ. Ana Luísa, ROCHA. Melânia (2004), *Alfabetização e escola em Portugal nos séculos XIX e XX : os censos e as estatísticas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CARAÇA, Bento de Jesus (1942), *Os conceitos fundamentais da matemática*, vol. 2, Lisboa, Cosmos.

COELHO, Rui Pina (2009), *Casa da Comédia : uma palco para uma ideia de teatro : 1946-1975*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CRAIG, Edward Gordon (1964), *Da arte do teatro*, Lisboa, Arcádia.

CRAIG, Edward Gordon (1962), *Ma vie d'homme de théâtre*, Rennes, B. Arthaud.

CROCE, Benedetto (1914), *Breviário de Estética*, Lisboa, Clássica.

CRUZ, Duarte Ivo (2001), *História do teatro português*, Lisboa, Verbo.

DIDEROT, Denis (1999), *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Mille et une nuits.

DOLORES, Carmen (1984), *Retrato inacabado : memórias*, Lisboa, O Jornal.

FALCÃO, Miguel (2009), *Espelho de ver por dentro : o percurso teatral de Alves Redol*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

FALCÃO, Miguel (2008), *Companhia do Teatro de Sempre : 1958 – 1959 : no cinquentenário de uma temporada 'única'*, in *Sinais de cena*, nº 10 (Dez. 2008), pp. 121-129.

FERRANTE, Giulio Marchetti (1931), *Antonio de Lisbona, il santo di Padova (1195-1231)*, Bari, Gius. Laterza & Figli.

FIGUEIREDO, Cláudia Alexandra Gonçalves (2011), *Arte, redenção e transformação: a experiência da Sociedade Teatro Livre (1902-1908)*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

FITAS, Augusto J. dos Santos (2008), *Investigação científica e cultura científica*, in *Atas do Colóquio Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, coordenação António Pedro Pita e Luís Trindade, Coimbra, CEIS20/FLUC, pp. 55-78.

GOUHIER, Henri (1943), *L'essence du théâtre*, Paris, Plon.

GRAMSCI, Antonio (1999), «Gino Saviotti» in *Selections from cultural writings*, ed. By David Forgacs and Geoffrey Nowell-Smith, London, ElecBook, p. 451.

GRAMSCI, António (1971), *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti.

GUSMÃO, Fernando (1993), *A fala da memória : factos e notas de um homem de teatro : 1947 – 1984*, Lisboa, Escritor.

IVANI, Mario (2008), *Esportare il fascismo : collaborazione di polizia e diplomazia culturale tra Italia fascista e Portogallo di Salazar (1928-1945)*, Bologna, CLUEB.

JAUSS, H. J. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Galimard.

LOPES, Victor Sousa (2012), *Luís Francisco Rebello : uma colectânea de vida*, Lisboa, Fonte das Palavras.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença.

MARQUES, Diana Dionísio Monteiro (2007), *Um teatro com sentido : a voz crítica de Manuela Porto*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MEDEIROS, Nuno Miguel Ribeiro (2008), *O universo editorial nos anos trinta e quarenta : a dinâmica do livro, entre persistência e mudança*, in *Atas do Colóquio Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, coordenação António Pedro Pita e Luís Trindade, Coimbra, CEIS20/FLUC, pp. 107-133.

- MOLINARI, Cesare (2010), *História do Teatro*, Lisboa, Edições 70.
- MÓNICA, Maria Filomena (1978), *Educação e sociedade no Portugal de Salazar*, Lisboa, Presença.
- MOUSSINAC, Léon (1957), *História do Teatro : das origens aos nossos dias*, Venda Nova, Bertrand.
- NEVES, Helena (2008), *Originalidade da universidade popular portuguesa*, in *Atas do Colóquio Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, coordenação António Pedro Pita e Luís Trindade, Coimbra, CEIS20/FLUC, pp. 11-35.
- Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os anos de Ferro : ideologia, agentes e práticas : o dispositivo cultural durante a Política do Espírito : 1933-1949*, Lisboa, Estampa.
- PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira (2012), *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro : 1936-1960*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1969), *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália.
- POUNDS, Wayne, *A Dash of Barbarism: Ezra Pound and Gino Saviotti in the Indice, 1930-31*, <http://aoyama.academia.edu/WaynePounds/Papers>.
- PRATT, Óscar de (1931), *Gil Vicente*, Lisboa, Clássica.
- RAMOS, Rui (1999), *Intelectuais e Estado Novo*, in *Dicionário de História de Portugal*, vol. 8, Porto, Figueirinhas, pp. 281-289.
- REBELLO, Luiz Francisco (2004a), *O palco virtual*, Porto, ASA.
- REBELLO, Luiz Francisco (2004b), *O passado na minha frente*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- REBELLO, Luiz Francisco (1999), *Todo o teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- REBELLO, Luiz Francisco (1989), *1900-1945 : un siglo que se inicia com retraso*, in *Escenarios de dos mundos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 17-28.

- REBELLO, Luiz Francisco (1988), *História do Teatro Português*, Mem Martins, Europa-América.
- REBELLO, Luiz Francisco (1984), *100 anos de teatro português*, Porto, Brasília Editora, 1984.
- REBELLO, Luiz Francisco (1981), *Evocação de Gino Saviotti*, in *Estudos Italianos em Portugal*, nº 43-44, Lisboa, pp. 9-13.
- REBELLO, Luiz Francisco (1978), *Dicionário do teatro português*, Lisboa, Prelo.
- REBELLO, Luiz Francisco (1971), *Evocação do Estúdio do Salitre*, in *O jogo dos homens*, Lisboa, Ática.
- REBELLO, Luiz Francisco (1959), *Primeiro volume de teatro*, Lisboa, Círculo do livro.
- REBELLO, Luiz Francisco (1943), *A lição do tempo*, Lisboa, Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa.
- REBELLO, Luiz Francisco (1944). *O ouro que Deus dá*, Lisboa, Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa.
- REDONDO JÚNIOR (1958), *Encontros com o teatro*, Lisboa, O Século.
- REIS, António (dir.), *Portugal contemporâneo*, vol. IV, Lisboa, Alfa.
- REVAH, Israel Salvador, *Duas lições proferidas na Academia das Ciências de Lisboa*, em 20 e 27 de Maio de 1948.
- ROSAS, Fernando (2001), *O salazarismo e o homem novo : ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*, in. *Análise Social*, nº 157, pp. 1031-1054.
- ROSAS, Fernando (1998) *História de Portugal : sétimo volume : o Estado Novo. : 1926 – 1974*, Lisboa, Estampa.
- ROSAS, Fernando, BRITO, J. M. Brandão de (1996), *Dicionário de história do Estado Novo*, Venda Nova, Bertrand.
- SANTOS, Graça dos (2004), *O espetáculo desvirtuado : o teatro português sob o reinado de Salazar : 1933-1968*, Lisboa, Caminho.

- SANTOS, Vitor Pavão dos (2002) *Guia breve do século XX teatral*, in *Panorama da cultura portuguesa no séc. XX*, vol. 2, coord. Fernando Pernes, Porto, Afrontamento.
- SANTOS, Vitor Pavão dos (1987), *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro : 1921-1974*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.
- SARAIVA, António José (2000), Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto, Porto Editora.
- SAVIOTTI, Gino (1971), *Conheci pessoalmente Pietro Mascagni e Giacomo Puccini*, in *Ópera*, nº 12 (Abr.), Lisboa, Polis.
- SAVIOTTI, Gino (1966), *Ricordo di Benedetto Croce*, in *Estudos Italianos em Portugal*, nº 27, II, Lisboa, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, pp. 183-193.
- SAVIOTTI, Gino (1953), *Teoria do teatro em Portugal, tendências contemporâneas*, in *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, Tome IV, nº2, Lisbonne, pp. 177-205.
- SAVIOTTI, Gino (1950), *Teoria de teatro em Portugal, de Garrett aos nossos dias*, in *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, Tome I, nº2, Lisbonne, Institut Français au Portugal, pp. 121-152.
- SAVIOTTI, Gino (1949), *Estética do Teatro*, Lisboa, Portugália.
- SAVIOTTI, Gino, Garrett (1947), *Garrett, o Conservatório e um teatro normal*, in *A evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, Lisboa, O Século, pp. 9-36.
- SAVIOTTI, Gino (1945), *Filosofia do Teatro*, Lisboa, Inquérito.
- SAVIOTTI, Gino (1944a), *História do teatro italiano*, Lisboa, Cosmos.
- SAVIOTTI, Gino (1944b), *Paradoxo sobre o teatro*, Lisboa, Argo.
- SAVIOTTI, Gino (1944c), *Santo António* (trad.), Lisboa, Parceria António Maria Pereira.
- SAVIOTTI, Gino (1943), *Pequena história da estética*, Coimbra, Coimbra.
- SAVIOTTI, Gino (1939), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Est.
- SCARLATTI, Eduardo (1929), *A religião do teatro*, Lisboa, A Peninsular.

- SENA, Jorge (1988), *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70.
- SIMÕES, João Gaspar (2004), *O teatro contemporâneo : 1942 – 1982*, in *Crítica VI*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SOUSA, Alexandre Barros de (1995), *Le Teatro-Estúdio do Salitre : 1946-1950*, Paris, Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos e Latino-Americanos, Português apresentada à Universidade de Paris - Sorbonne (Paris IV).
- STANISLAVSKI, Constantin (1999), *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- STRULATO, Aureliana (1987), *Gino Saviotti*, in *Studi novecenteschi*, revista semestrale di storia della letteratura, XIV, nº 33 (Giu 1987), Pisa, Giardini, pp. 7-52.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1947), *Páteo das Comédias*, Lisboa, Ática.
- VIANA, António Manuel, ANJOS, Paula (2013), *António Manuel Couto Viana – Homem do teatro*, Viana do Castelo, Câmara Municipal.
- VIDAL, Isabel Alice Radburn Nunes (2009), *Um olhar sobre a atividade teatral em Portugal nos anos trinta do século XX*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- VILAÇA, Mário (1967), *Teatro contemporâneo : problemas e jogo do espírito*, Coimbra, Edição do autor.
- WALLENSTEIN, Carlos (1981), *Os anos 40 no teatro*, in., *Os anos 40 na arte portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 165-173.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Acção – 1943 - 1945

Diário da manhã, 1946 - 1947

Diário de Lisboa, 1946 - 1947.

Diário de Notícias, 1949 - 1950

Diário Popular, 1946 - 1947

Eva de Natal, 1946.

Gazeta Musical de Todas as Artes, 1958.

Mundo Literário, 1946 - 1947.

O Século Ilustrado, 1943.

O Século, 1947

República, 1947 - 1950.

Revista Sol Nascente, 1938.³⁰⁶

Seara Nova, 1943 - 1950.

Vértice, 1946 - 1977.

Vida Mundial Ilustrada, 1945.

ENTREVISTAS

Atriz Isabel de Castro, 1994.

Ator Henrique do Canto e Castro, 1994.

Ator José Eduardo Pisani Burnay, 1994.

Dr. José Augusto França, 2013.

ANEXOS E DOCUMENTOS

Anexo I - António Gramsci - *Gino Saviotti*

Anexo II - Aureliana Strulatto - *Gino Saviotti*

Anexo III - Laura Barille - *L'Indice*

Anexo IV - Waine Pound - *A Dash of Barbarism: Ezra Pound and Gino Saviotti in the Indice, 1930-31.*

DOCUMENTOS

1. Carta de Rogério Paulo a César Moreira Baptista.
2. Cédula pessoal (scheda personale) do prof. Gino Saviotti.
3. Constituição X (XV), dos Bispados de Évora de 1534.
4. Pedido de inscrição de Gino Saviotti na S.E.C.T.P.
5. Foto de Gino Saviotti com Camilo Pellizzi.
6. Certidão de óbito de Gino Saviotti.