

Emancipação feminina e adultério no teatro simoneano

Luísa Monteiro

IEMo, Univ. Nova de Lisboa / CIAC, Univ. do Algarve

“Talvez um dia venhamos a descobrir que o Gaspar Simões mais significativo é o ficcionista. Mas para isso teremos de aguardar pelo aparecimento de uma nova geração de críticos”¹, referiu Augusto Abelaira aquando da morte do crítico (4 de janeiro de 1987, aos 84 anos de idade). Este lado ficcionista compreendia, para além dos seus oito romances e dois volumes de novelas, cinco peças de teatro². A primeira, *O vestido de noiva*, conhece estreia em Janeiro de 1952 no Teatro Nacional D. Maria II, numa produção da Companhia Amélia Rey Colaço / Robles Monteiro (com encenação e interpretação do casal e cenários de Lucien Donnat). João Gaspar Simões não consegue esconder o regozijo e a vaidade numa carta escrita dois dias após a estreia, ao seu cunhado, Álvaro Malafaia:

Não há dúvida: o teatro dá uma popularidade que a literatura não pode dar. No Teatro D. Maria II diz-se que a minha noite de estreia foi das mais memoráveis que lá tem havido. Segundo o Raul de Carvalho nenhum actor português, salvo Ramada Curto, teve noites de estreia como a minha. E os actores representam a minha peça com gosto, e o público ouve-os religiosamente.³

¹ Augusto Abelaira – Um homem de fé. *Jornal de Letras*, Lisboa, 12 jan. 1987.

² Trata-se de *O vestido de noiva: drama em três actos e um epílogo*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1952; *Teatro: Jantar de família; Tem a palavra o diabo; Uma mulher sem passado*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1953; *Marcha Nupcial: peça em quatro actos*, Lisboa, Bertrand, 1963.

³ João Gaspar Simões [carta] 1952, fev., 2, Lisboa [a] Álvaro Malafaia (AHMFF, Esp. AM).

Porém, a peça não foi apresentada depois da terceira representação, com os homens da Censura a irromperem pelo Nacional quase no fim do espetáculo e a proibirem que dela se fizesse mais alguma apresentação pública.

No ano seguinte, António Pedro interessa-se por *Jantar de família*, mas a escassos dias da estreia, é notificado pela Censura de que o texto não pode ser apresentado nem divulgado ao público. A partir daqui, as restantes peças tiveram o mesmo destino. Gaspar Simões foi um dramaturgo cujas peças foram todas censuradas. Se as suas narrativas ficaram na sombra, do seu teatro, quase ninguém ouviu falar.

De resto, desde os tempos da Universidade de Coimbra que as artes do palco eram alvo da sua atenção e, talvez por isso, o seu último contributo dado à *Presença*, que fundara a 10 de março de 1927 (com José Régio e Branquinho da Fonseca), tenha sido o artigo *Crise do teatro português ou a falta de humildade dos nossos actores*, em dezembro de 1935 (embora tenha saído ainda um último número da revista em 1940, mas sem artigos seus).

A razão desta censura prende-se com o facto de João Gaspar Simões colocar em causa os valores de família e do casamento, tão caros ao Regime de Salazar, em todos os seus textos dramáticos.

João Gaspar Simões, que chegou a ser preso pela PIDE em 1965 (por ter pertencido, juntamente com Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, Alexandre Pinheiro Torres e Manuel da Fonseca, ao júri do Prémio Literário da Sociedade Portuguesa de Autores, que resolveu atribuir o galardão ao escritor Luan-dino Vieira), desafiou sempre a moral vigente, ora através da sua obra ficcional, ora através das obras que elegia para a sua crítica. Em 1960, considera a peça de teor edipiano *António Marinheiro*, de Bernardo Santareno, a sua melhor obra:

Porquê a escolha deste mito? Eis o que se perguntarão não poucos dos admiradores superficiais do incontestável talento de Bernardo Santareno [...] Que o *complexo de Édipo* seja o elemento catalisador da dramaturgia de Bernardo Santareno, não nos custa a crer. Mas não é isso que importa. Importa, sim, capacitarmo-nos de que essa como que maldição que pesa sobre as mulheres do seu teatro, e essa como que inibição para o amor que quase efemina os seus protagonistas homens, encontra, no mito tratado no *António Marinheiro*, uma explicação que, nem por ser acidental, é menos significativa. Bernardo Santareno não glosou por acaso o mito de Édipo: foi o mito de Édipo que se lhe

impôs. Acontece, porém, que as próprias circunstâncias que explicam o comportamento dos seus homens e das suas mulheres não se explicam tão facilmente como o sugere a psicanálise do ‘complexo’ célebre.⁴

Este excerto parece encaixar na perfeição também na análise da obra dramática simoneana, toda ela construída em torno do mito de Édipo como alicerce de onde constrói a sua posição a favor da emancipação feminina. Ora, se antes do 25 de Abril não lhe toleraram a visão trágica do casamento e da família, depois da “Revolução” parece também não lhe terem tolerado esta posição em defesa da libertação social da mulher portuguesa. É já na década de 80 que reflete sobre o atraso do teatro em Portugal. Diz-nos em *Crítica VI*:

É muito delicada nesta emergência a posição do crítico ou do homem de teatro português. Como falar de papo de linguagem dramática quem pertence a uma nação que em quase cinco séculos de tentativas teatrais não chegou a criar uma tradição teatral que se veja? Com que direito estou eu a falar de uma arte que por assim dizer não existe no nosso país?⁵

Se em tempo de censura o seu teatro foi proibido, em democracia ignoraram-no. Simões, neste volume de crítica, não refere nenhuma das suas peças, não obstante as mesmas se incluírem no período de 1942-1982. Estamos a falar de *O vestido de noiva* (1952), *Jantar de família*, *Tem a palavra o diabo* e *Uma mulher sem passado*, reunidos na obra *Teatro*, dada à estampa em 1953 e, uma década mais tarde, *Marcha nupcial* (1963). Tal como os títulos indicam, a primeira e última obra dramática inscrevem-se no tema do casamento, ao passo que as peças reunidas no volume intitulado *Teatro* abordam a temática da família. Não obstante, um tema relaciona-se com o outro e as fronteiras não são totalmente estanques no que se refere à temática. São obras que seguem a tragicidade moderna de que fala Camus, e que serão aqui brevemente analisadas à luz do mito, tal como propunha Sartre.

Para entendermos a dramaturgia simoneana, convém também lembrarmos da posição intelectual de Sartre (que Gaspar Simões traduziu e acompa-

⁴ In *Diário de Notícias*, de 16-VI-1960.

⁵ João Gaspar Simões – *Crítica VI: o teatro contemporâneo: 1942-1982*. Lisboa: IN-CM, 2004, p. 16.

nhou) quanto ao teatro. No final da década de 40, Sartre teve a ideia de criar um “teatro de situações” por contraponto ao “teatro de carácter”. Na sua obra “Criação de mitos” (1946), espera que os jovens autores retornem à tragédia no modo de como a entendiam os gregos, ou seja, representando um homem livre no meio das suas próprias situações, “escolhendo, quer queira quer não, pelos outros quando escolhe por si mesmo”⁶. Essa escolha, resultado da livre vontade e feita no seio do absurdo do mundo, envolve as questões mais fundamentais de como o homem se vê e define a si mesmo, podendo por isso assumir a significação de mito moderno.

Ao propor esta abordagem da tragédia para a contemporaneidade, Sartre aproxima-se de Albert Camus, o qual passou a ser considerado como um dramaturgo existencialista por também estar em sintonia com o tal “absurdo do mundo”, especialmente na peça *O mito de Sísifo* (1943). De lembrar, porém, que no final da década de 40, um e outro divergiram nas suas ideias, numa “guerra” que entrou pelos anos 50 acompanhada pelo público através de panfletos e artigos nos jornais. Importa ressaltar das ideias de Camus sobre teatro, especialmente do artigo *Sur l’avenir de la tragédie*, o facto de ele considerar que “a idade trágica parece sempre coincidir com uma evolução na qual o homem, conscientemente ou não, liberta-se de uma forma antiga de civilização para logo descobrir que rompeu com ela sem ter achado outra capaz de satisfazê-lo.”⁷. Considera Camus que nos tempos modernos o homem transformou o intelecto, a ciência e a história numa nova divindade que agora “afivela a máscara do destino”⁸. O indivíduo, tentando libertar-se desse novo deus, cai novamente na situação ambígua e contraditória que dá azo à expressão trágica.

1. Os Édipos femininos no teatro simoneano

Foi graças a Gaspar Simões que obras de teatro estrangeiras conheceram a sua tradução em Portugal, com publicação na Portugália, editora que fundara

⁶ Jean-Paul Sartre – *Sartre on Theatre*. Trad. inglesa de Frank Jellinck. New York: 1976, p. 36.

⁷ Albert Camus – *Lyrical and Critical*. Trad. inglesa de Philip Thody. London, 1967, p. 179.

⁸ Idem, p. 185.

juntamente com Luis de Montalvor. Com relevo para os textos franceses, todas as peças referentes a Édipo (nomeadamente as de André Gide e Jean Cocteau) receberam a sua atenção, não obstante o seu baixo índice de vendas.

À semelhança de *Édipe* de Gide, a família para Gaspar Simões é sinónimo de passado e constitui um obstáculo à realização de todas as possibilidades do ser. Com uma diferença: enquanto o escritor francês atribui o papel de “culpado inocente” a Édipo (como o faz, de resto, Gaspar Simões no romance *Um marido fiel ou o culpado inocente*), o escritor figueirense atribui-o às mulheres. São elas quem mais sofrem com a prisão das convenções sociais.

Nas peças *Jantar de Família* e *Uma mulher sem passado*, o lado trágico de Édipo é vivido não pelo herói masculino, mas pela heroína. Não é por isso à toa que a epígrafe que preside a estas peças pertencem a Joana D’Arc, na versão de George Bernard Shaw: “They could not burn a woman for speaking the truth”, ou seja, *não podem queimar / condenar uma mulher por dizer a verdade*. E tal como nos disse no seu último romance, as heroínas têm muito mais de “pés” do que de “cabeça” – como se sabe, a palavra “pé” é a base etimológica do nome Édipo:

quem parece ter mais pés que cabeça é a heroína, não o herói. Este, contudo, só dará por isso quando a história da sua vida alcança a parte aparentemente menos importante do corpo da mesma heroína, isto é, precisamente, os pés.⁹

Em *Jantar de família*, peça que se desenvolve em Lisboa, na atualidade, Catucha não aparece no jantar de família, numa noite de 25 de maio. É a festa dos seus 21 anos, o que em 1953 significava atingir a maioridade. O atraso, leva mesmo o seu cunhado, o advogado Roberto, a citar a lei que legitimará a sua vontade de a ir procurar e obrigar a regressar a casa, dado que são 21h26 e ela só completará a maioridade às 23 horas. Os presentes concordam. São eles D. Capitolina, mãe, os irmãos Natinho (o mais novo) e Tina (mulher de Roberto), um outro advogado, pretendente de Catucha, de nome Teles, e um estranho amigo que é quem sustenta a família e que se conhece pelo significativo nome de Padrinho, o qual gosta de falar por “enigmas” (p. 13) e teme o poder feminino: “Deus nos livre de mulher que sabe latim.” (p. 13).

⁹ João Gaspar Simões – *As mãos e as luvas*. Porto: Brasília Editora, 1975, p. 14.

Entrementes, Catucha declara o seu amor a Eduardo, o seu explicador. Um homem casado, com duas filhas e com idade para ser seu pai. Mas o livre arbítrio para as personagens masculinas desta peça é sinónimo de uma atitude demoníaca, própria, aliás, das mulheres que “sabem latim”. É para fugir a este destino que Catucha sai de casa e incita o homem que ama a fazer o mesmo, rumo à liberdade, sinónimo de luz:

CATUCHA: Responde: esta mulher é um demónio! Mas é um demónio a mulher que despreza o carinho da mãe, o dinheiro do padrinho – bem sei que o carinho de minha mãe é uma algema, que o dinheiro de meu padrinho é uma ignomínia.¹⁰

Eduardo, de atitude passiva, acaba por ceder e com o apoio de Catucha, opera-se nele uma espécie de renascimento: consegue passar num concurso para dar aulas numa Universidade e, com isso, adquire um novo estatuto social. Em contrapartida, a figura de Catucha vai-se apagando; ele soma sucessos e ela entrega-se a trabalhos domésticos para sustentar uma estrutura que garanta a Eduardo a possibilidade do êxito.

Volvidos três anos, Eduardo torna-se no homem instalado na sociedade, com ela comungando das normas e valores morais: o início da ruptura:

EDUARDO: O mundo, Catucha, não somos nós, são os outros... Os outros é que nos fazem a nós!

CATUCHA: Queres dizer que, se o mundo me julgasse desonesta, indigna, tu me julgarias desonesta, indigna, como o mundo?

EDUARDO: Não. Mas ser-me-ia absolutamente impossível viver contigo num mundo onde eu soubesse que os outros te julgavam o que eu sei que tu realmente não és.¹¹

Catucha conclui que tem à sua frente um ser duplo, tal como acontece na obra de Cocteau, duplicidade esta também sustentada pelo narcisismo. Eduardo passa de homem liberal e passivo a um ser autoritário, aliado da moral vigente:

¹⁰ Idem, p. 38.

¹¹ Idem, p. 72.

CATUCHA: [...] Quem morreu foi o homem que eu criei, o homem que eu, sem saber, tinha encarnado em ti.¹²

Deste modo, Eduardo é o que se recusa a deixar a cegueira, o que altera o comportamento de acordo com os seus interesses, o que rejeitou a família mas que, face a uma situação de elevada posição social, volta a dar preponderância à família. Por isso convida toda a família de Catucha para um... jantar de família. Catucha saiu nessa tarde para as últimas compras. E novamente falta a essa reunião familiar. Há apenas um telefonema. Quem atende é o irmão, Natinho, que nada entende do que diz a voz desconhecida do outro lado. E que, pensando tratar-se de Alina, uma amiga de Catucha com tendências revolucionárias, afirma:

NATINHO: [...] A família está completa?... Não é da família a dona da casa? (*o pano começa a descer lentamente*) Endoideceu!... Ah, matei-te!... És tu, Alina? Era de esperar... Estás no teu papel!... Vieste a este mundo para dares más notícias, para seres desagradável... Mensageira do diabo!¹³

A peça reflete uma mentalidade em que a permanência da - e na - família, célula condensadora de toda uma rede de opressões, alicerce de uma sociedade, é fortemente defendida não só pelos homens como pelas mulheres mais velhas. As jovens que se insurgem contra tal sistema são as castradoras da estabilidade, da harmonia social.

E isto é o que se passa em *Uma mulher sem passado*, um trabalho que tem por pano de fundo uma “pequena cidade de província – princípios de 1914”.

Em casa de Helena, casada com Tio José (assim é referida esta personagem), aguarda-se a vinda de Madalena, mulher de 37 anos, que saiu de casa quando a sobrinha Cristina tinha sete meses e que se “exilou” em África. É lá que conhece Rodolfo Henriques, “o maior advogado de Lourenço Marques” (p. 165), de cinquenta anos, divorciado e com quem Madalena se casou há cerca de três anos. Diz Tio José que “foi com ele que a Madalena principiou a trabalhar logo que chegou a África. É o seu braço direito” (p. 165).

¹² Idem, p. 74.

¹³ Idem, p. 86.

A jovem Cristina tem agora 17 anos e anseia por conhecer a tia, que é o seu ídolo: “Fico horas a olhar para o seu retrato que está em cima da mesinha de cabeceira da mãe. Que linda que ela era.”¹⁴. Tal como a tia, também anseia sair da província e ir viver para uma grande cidade, “onde as mulheres não envelhecem antes dos cinquenta”, conforme refere Helena, mãe de Cristina e irmã de Madalena. Cristina trata o Tio José por “paizinho” e desde sempre dá mostras da sua rebeldia:

TIO JOSÉ. Viva, menina. Julguei que não queria cumprimentar-me.

CRISTINA. Estou um bocadinho zangada consigo, lá isso estou. Não me quis levar no Domingo ao teatro. Ia uma peça tão bonita!

TIO JOSÉ: Peça a que tu chames bonita, já sei que é peça que não deves ver. (p. 160)

Numa outra situação, com a mãe:

CRISTINA. Ó minha mãe! Não exagere! As filhas têm uma maneira de falar diferente da maneira das mães. Sempre assim foi. Não podem ser tal qual o que as mães querem. Que mania! Tanto apertam, tanto apertam, que a tarracha rebenta. (p. 154)

Nesta família, há uma terceira irmã, Carlota, mas das três, é Madalena quem possui maior beleza, no entender da velha criada Francisca, que confia a Cristina quando esta lhe pergunta se ela é parecida com Madalena: “Credo, menina! A menina é bonita, benza-a Deus, mas como a sua tia Madalena não há segunda.” (p. 152) É também pelas palavras da velha criada que ficamos a saber que Madalena se foi embora da casa paterna a chorar e magoada por não terem acreditado nela. Madalena, também vítima de um poder divino, pois a sua vida dilacerou-se por causa de “um amor do céu”, é aquela a quem a família – neste caso, a irmã Carlota – condena ao exílio, à semelhança de um Édipo, por ter cometido um crime contra os valores instituídos. Não obstante pensar que tinha fechado o seu destino (quando deixou de tocar piano), este continua presente, no silêncio que subsiste no que res-

¹⁴ João Gaspar Simões – Uma mulher sem passado. In *Teatro*. Lisboa: Livraria Popular, 1953, p. 149.

peita a Cristina (sua filha, afinal). Mesmo assim, ninguém a pode acusar de não ter tentado contrariar esse destino de desgraça.

O que temos nestas peças é a exposição de um amor familiar que sufoca e prende e que menospreza a vontade própria de cada ente – esse amor familiar que, à semelhança do cimento, une irremediavelmente cada qual numa célula que constitui o pilar de uma sociedade de costumes e leis que impede o livre arbítrio, fomentando assim o aparecimento de hipócritas, de interesseiros e de falsos moralistas – isto constitui o tema basilar das obras edipianas de Gide e Cocteau. Também as de Gaspar Simões.

A divergência entre os três autores situa-se no recurso do mito. Ao passo que os franceses utilizam as mesmas personagens, Gaspar Simões prefere dar-lhes um nome do quotidiano (embora diga que as heroínas são muito mais “pés” – *œdipe* – que cabeça), do momento presente de um país. Os primeiros não dão importância aos crimes e o segundo nem sequer os refere. Porém, a essência das tragédias vividas pelos heróis é a mesma. Neste aspecto, Gaspar Simões é coerente entre o que teoriza e o que cria¹⁵.

Importa ainda referir uma outra divergência situada na questão do género. A figura mítica de Jocasta, como se sabe, é “deformada” (para utilizar o termo tão querido a Gaspar Simões) por Gide e Cocteau para expressarem realidades individuais (a possessão da mãe do primeiro e o amor incestuoso da mãe do segundo). Por outras palavras, o ser castrador e algo pérfido que se possa ter nalguma leitura de Jocasta não sofre grandes alterações nas obras dos autores franceses, no que se refere ao seu papel social. Elas são retratadas unicamente como mães.

Já na obra dramática de Gaspar Simões, as mulheres são eminentemente inconformadas com a sua posição cívica; não querem mais que a legitimidade do seu estatuto passe pelo estatuto do pai ou do marido, tal como acontecia na Grécia antiga, em que não havia “mulheres cidadãs”, mas apenas mães, esposas ou filhas de cidadãos. Nisto, João Gaspar Simões revela uma postura pró-

¹⁵ Gaspar Simões: “a literatura poucos progressos pode fazer e poucos progressos tem feito, uma vez que a obra literária é antes de mais nada o testemunho da presença do homem na terra e o homem que tem vivido à superfície da terra, na sua fundamental estrutura psíquica, aquilo que no fim de contas importa à expressão literária, se mantém, invariavelmente, o mesmo, aconteça o que acontecer no espaço terrestre ou interplanetário” (*Crítica V*, 1983, p. 71).

feminista, o que antecede os movimentos de emancipação da mulher nos anos 60 em Portugal.

2. A incredulidade feminina na mudança de “rei”

Os textos para teatro simoneanos parecem reclamar a “modernidade” da tragédia de Édipo, enquanto forma dramática de *mimesis* que representa uma imagem total do homem, no seu confronto doloroso com a sua realidade e de tudo quanto ela implica, desde a moral, as tradições, as crenças e as leis. Ao repetir um mito antigo, Gaspar Simões representa uma ficção que é derivada da realidade e, à semelhança dos gregos, mais do que ‘imitar’ a tragédia da realidade, parece querer recriar a *poiesis* da tragédia humana¹⁶.

Na peça *Tem a palavra o Diabo*, constituída por dois atos, temos explicitamente um parricídio. Rafael, jovem advogado, casado com Teresa há três anos, vive com o pai, empresário, e com a irmã mais velha, Augusta, mulher amarga, sempre de chaveiro à cintura e zeladora dos interesses do patriarca. Vive às custas do pai, que se recusa a dar-lhe os bens que herdara da mãe, falecida aquando da sua tenra infância; o pai considera-o um “idealista”, logo, “inútil”, até porque Rafael se nega a defender empresários desonestos, como é o caso de Tomás, sócio do pai, um “criminoso que lançou no mercado um produto que matou e estropiou mais de uma centena de pessoas.”¹⁷.

Inicialmente, o momento de tensão radica-se exclusivamente no facto de que Rafael vai dizer ao pai que está disposto a sair de casa com a mulher e a viver a sua vida de modo independente, o que parece ser uma afronta, na opinião de Augusta. Teresa partilha da opinião do marido, até se sente uma “criada” naquela casa e porque espera um filho de Rafael. Filho esse no qual Rafael parece não acreditar, cometendo frequentemente falhas de linguagem, dizendo “o teu filho”, em vez de “nosso”.

Porém, com o aparecimento do diabo, “incarnado” na figura de um bêbedo, o centro de tensão translada-se para o domínio do esotérico. No I Ato, o primeiro “quadro” tem o seu início à noite, e temos a referência do pai,

¹⁶ Note-se que em *Rei Édipo*, o trágico não é, de modo algum, o infortúnio lançado pela divindade contra os homens mas sim o infortúnio que ocorre em virtude das próprias ações humanas.

¹⁷ João Gaspar Simões – *Tem a palavra o Diabo*. In *Teatro*. Lisboa: Livraria Popular, 1953, p. 140.

homem bem vestido, bastante nutrido, que tem uma reunião às 20h30. Por ninguém saber onde se encontra o motorista, Rafael oferece-se para conduzir o pai. Ao abrirem a porta para saírem, apercebem-se da existência de uma tempestade e de relâmpagos. Aí aparece essa figura bizarra do bêbedo, vestido como um homem da alta sociedade que se dirige a uma festa (“de cartola, casaca, bengala”, como se lê na didascália – p. 118), e que questiona se é naquela casa que terá lugar o “banquete”; questiona: “é um casamento ou um baptizado? Ou será um funeral? V. Exas. compreendem... Para mim, tanto faz... Desde que haja boa mesa, bons vinhos...” (p. 113). Mesmo sem obter resposta, o bêbedo despede-se apresentando “condolências”. No segundo “quadro”, alguém bate à porta, aparecendo o “chauffeur” do bêbedo, dizendo que tem dentro do carro um moribundo que tinha encontrado num “Chevrolet estampado”. É o pai, já morto. O bêbedo regressa, insistindo que a festa é naquela casa pois dá com os olhos no morto:

Destas noites é que eu gosto!... Bons vinhos... Boa mesa... Que barriga, hem! É na barriga que eles metem tudo... E levam-na cheia para o outro mundo!... Como um saco de viagem... Um saco de roupa suja... (p. 118)

Ao ser colocado na rua, contesta:

Assim se agradece na alta sociedade... V. Exa. sabe com quem está a falar? (Todos se detêm, imóveis, numa angústia, suplicando, mudos, um silêncio que o Bêbedo não está disposto a respeitar) Toda a gente me conhece... Conheço toda a gente... Mas ninguém gosta de dizer que é das minhas relações... Que não tenho maneiras? É boa! Olhem para mim... (*dá dois passos, exibindo, aos bordos, a sua casaca, a sua cartola*) (p. 119)

O modo como se despede, especialmente de Rafael - que entretanto chegara a casa, “enlameado, a cara mascarrada de sangue, como que inconsciente” (p. 119), como se lê na didascália – é deveras estranha:

Sou contra a ralé... A ralé e a alta sociedade... É tudo a mesma mixórdia... (fitando Rafael, com o sorriso sinistro do primeiro quadro) As minhas condolências... Dos idealistas, sim... Desses gosto... Viva o ideal! Vivam as barrigas vazias..., à espera de se encherem com a roupa suja das barrigas cheias... (p. 120)

Como se calcula, na década de 50 seria impensável ter um ator sobre um palco que manifestasse tais opiniões acerca da “alta sociedade”.

O segundo Ato inicia-se com a conversa de Augusta e o “chauffeur” do bêbedor; quer saber de todos os pormenores do acidente e ao concluir que Rafael saltara do carro antes de este se despenhar, é peremptória em afirmar que o irmão matou o progenitor:

AUGUSTA: Tenho razão, tenho! Saltaste com o carro em andamento, quando o carro, lançado por ti, ia despenhar-se na ribanceira... Caíste alguns metros atrás, sobre os arbustos, à beira da estrada. Eu vi, eu fui ver com os meus olhos... Pouco sofreste... Caíste bem... Depois, fugiste, abandonando o pai, para que ele morresse abandonado...

RAFAEL [...] Era assim que eu pensava, Teresa, lembras-te? Tudo, tudo se explica... Tudo, menos a morte... (para Augusta). Foi assim mesmo... ponto por ponto... Está tudo certo no teu raciocínio ... tudo... menos a morte do pai.

TERESA [...] Rafael, Rafael! Que tens tu? Não estás no teu juízo, não estás normal.

AUGUSTA. Um filho que mata ao pai – é um anormal. (p. 133)

Na verdade, Rafael não tem memória de ter matado o pai. Só de ter premeditado a sua morte. Mesmo assim, acaba por dar razão à irmã – e com isso, sente a paz daqueles que cumprem um destino:

RAFAEL [...] É certo...: o mais monstruoso dos crimes... Começo a sentir uma grande paz... É verdade o que dizem os livros... O criminoso, quando confessa, adormece, profundamente descansado... (p. 134)

A peça termina com Rafael e Teresa a abandonarem a casa e com a dúvida de Augusta sobre se há-de entregar ou não o irmão às autoridades. Podemos rever o mito edipiano nesta peça na esteira de Jean Baudrillard: “por trás da obrigação de expiar, mediante a morte, o privilégio que o rei detém, o seu assassinio também visa manter, no fluxo das trocas, no movimento da reciprocidade do grupo, o que corria o risco de se amontoar e de fixar na pessoa do rei (estatutos, riquezas, mulheres, poder). A sua morte previne tal acidente. Tal é a essência e a função do sacrifício: volatilizar o que corre o risco de cair fora do controlo simbólico do grupo e de pesar sobre ele com todo o peso

do morto. Há, pois, que matar o rei (de tempos a tempos) e, com ele, a lei e a espécie de falo que começava a reger a vida social. [...] Já só concebemos o assassinio em economia fechada, como assassinio fantasmático do pai, isto é, como preço do recalçamento da lei, como realização do desejo e como uma regulação de contas.”¹⁸

Com esta peça, Gaspar Simões parece expressar a sua incredulidade na mudança dessa célula basilar da sociedade que é a família – e, por consequência, no país.

3. Dos malefícios do casamento em *Marcha Nupcial* e *O Vestido de noiva*

*Marcha nupcial*¹⁹ é o quinto e último trabalho dramático de Gaspar Simões. Passa-se “numa Lisboa inactual, burguesa e um pouco romântica”. Desenvolvida em quatro atos e dedicada a Luiz Forjaz Trigueiros²⁰, esta peça é, segundo o texto da badana – que não é assinado - uma “comédia entre romântica e de costumes, nela avultam as personagens femininas, cheias de força de carácter e de escrúpulos morais, adentro de uma moral do amor que não permite transações e cálculo na dádiva total. O seu herói, D. Juan desabusado, debate-se entre a ilegitimidade de uma ligação que o prende à mulher que o soube conquistar, rendendo-se-lhe apenas quando se lhe tornara impossível desfazer os laços que a vinculavam ao marido, e a legitimidade de um casamento, que o converterá à vida burguesa, ao lado de uma jovem muito mais nova, desde criança loucamente apaixonada por ele. E a comédia desenrola-se precisamente nos dias de crise, quando é preciso decidir”.

Na verdade, este trabalho nada possui, aparentemente, de comédia, parecendo, isso sim, uma tragédia: Manuel, 35 anos, advogado, está comprometido com a jovem e rica Margarida (mais nova que ele 15 anos e aparentemente bastante ingénuo); o ambiente, numa Lisboa burguesa, é o da preparação do casamento; porém, Manuel tem paralelamente, e desde há dois anos, um relacionamento amoroso com Leonor, mulher de 34 anos, casada e misteriosa, cujo marido esteve ausente vários anos em Luanda. Depois de muitas tentati-

¹⁸ Jean Baudrillard – *A troca simbólica e a morte – II*. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 31.

¹⁹ João Gaspar Simões – *Marcha nupcial*. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

²⁰ Lê-se na dedicatória: “A Luíz Forjaz Trigueiros, autor do ‘Pátio das Comédias’, este adeus ao Teatro de um irmão de armas na crítica”. Refira-se que a obra mencionada, *Pátio das Comédias*, não contém qualquer menção às obras dramáticas de João Gaspar Simões.

vas por parte de Leonor para que Manuel não incorra no casamento, Leonor aparece misteriosamente morta no lago do jardim de Margarida. Momentos antes, Manuel surgira a Margarida com o fato esfarrapado e a sangrar. Por outro lado, Flávio, amigo de Manuel, advogado bem relacionado com a burguesia de então e defensor do casamento – e que havia já prometido a Margarida que o amigo casaria com ela – adopta uma atitude de grande naturalidade face à mulher morta no lago. Não deixa, no entanto, de veladamente dizer a Manuel que o casamento é uma espécie de morte. Di-lo enquanto fuma um charuto dos que só se fumam “quando o rei faz anos”, ou, nas suas palavras: “Quando se prepara a corda com que há-de enforcar-se um velho amigo” (p. 11).

Como Laio, a velha rainha detentora das emoções de Manuel é assassinada, para que o ente mais novo, Margarida, ocupe o seu lugar. Margarida é Édipo, a qual tem desde sempre “tendência para o martírio”²¹ e, ao que tudo indica, foi quem matou a “rival”. Diz quase no início da peça, depois de o noivo ter recebido um telefonema:

MARGARIDA: E o futuro onde principia? Já estamos no futuro ou ainda estamos no passado? É isso mesmo que eu não sei e gostava de saber. Serás tu capaz de a esquecer? Serei eu capaz de lutar contra ela e de vencê-la? Só dizendo-me tu, por palavras tuas, o que ela é realmente para ti, e, portanto, o que ela realmente tem de ser para mim, eu poderei tentar derrotá-la. Sou muito nova, bem sei, mas sou mulher, e uma mulher que gosta de um homem como eu, efectivamente gosto de ti, aprende mais sobre a vida numa noite de insónia que durante anos e anos de sono tranquilo e pensamentos castos. (p.52)

De facto, a trama ganha laivos de humor negro, cómicos quase, se imaginarmos que uma rapariga mata uma mulher só porque anseia casar-se. Manuel, que aparenta grande crueza no tratamento para com Leonor, surge-nos como um menino indefeso perante a sua jovem e futura esposa. Deste modo, nesta peça nada é o que parece, a mentira transborda de todas as personagens e todas se esforçam para que os valores familiares sejam perpetuados pela via do matrimónio – nem que para isso tenha que haver uma vítima. Importante é salvaguardar a herança legada pela sociedade.

²¹ P. 38.

Já em *O vestido de noiva*, temos a recusa de Maria, de 23 anos, em vestir o seu vestido de noiva que se destina ao matrimónio com Luciano, um jovem cínico, futuro diplomata, com quem namora há três anos. Para escândalo da família, quer ir de “*tailleur*, como se fosse fazer compras à Baixa...” (p. 16), refere a mãe, D. Henriqueta Trindade (família burguesa de Lisboa bastante conceituada), casada com o Dr. Gustavo de Almeida, “ilustre crítico de arte, grande investigador” (p. 56). Maria vê no ritual do casamento uma “mascarada”, um “desfile carnavalesco.” (p. 22) Não sabe, porém, a mãe, que Maria já não é virgem – e que se encontra grávida de “trinta dias” (p. 149).

Depois de uma explicação dada pelo pai acerca da aparência que as famílias conceituadas têm de preservar, surge uma nova personagem: Henrique Levi, sobrinho e herdeiro de um antiquário, Constantino Levi. Acontece que o jovem Levi encontrou no cofre do tio um depoimento do irmão solteiro do sogro de Gustavo de Almeida, e no qual lega todos os seus bens ao Museu Nacional. Deste modo, o pai de Henriqueta, Cristiano Trindade, sonegou o testamento do irmão e locupletou-se com bens que não lhe pertenciam. Concretamente, tratava-se do recheio de uma casa na Rua das Chagas, que o pai de Henriqueta vende a Constantino Levi em 1921, numa altura em que a empresa Trindade & C.^a estava à beira da falência - quando os referidos bens pertenciam ao Estado.

Para que o nome Trindade permaneça imaculado e o Estado não reclame aquilo que lhe pertence, Levi propõe-se destruir o documento e restituir o recheio, constituído por obras de arte, à família Trindade, pela quantia de mil e quinhentos contos. Gustavo promete expor o caso à família e a dar-lhe uma resposta num prazo de oito dias.

A este problema, junta-se a dúvida de Maria quanto ao casamento:

MARIA: Receio tanto que nos tenhamos enganado! Por este caminho vamos mal, Luciano! Quando menos o esperares, podes perder-me. (p. 66)

[...]

MARIA: Receio tanto que nada tenhas percebido de mim, Luciano, que em mim só queiras e entendas o meu corpo (p. 67)

No meio da discussão entre ambos, irrompe Gustavo pela sala e dirige-se ao telefone para chamar o médico: o sogro teve uma síncope.

No segundo ato, temos um ambiente carregado de luto e há uma sucessão de considerações entre os familiares do falecido Cristiano Trindade. Com esta morte, o casamento tem que se atrasar seis meses, o mínimo do luto. Esta situação preocupa Maria, na medida em que Luciano vai ser nomeado para Roma e “parte dentro de trinta dias” (p. 104).

Entretanto, Levi pressiona. Os filhos do falecido entendem que devem ignorar a situação, até porque o caso passou-se há trinta anos e a posse dos bens móveis, “como diz o Código Civil, prescreve ao fim de dez anos.” (p. 107) Porém, Gustavo entende que se deve fazer alguma coisa, para defesa do bom-nome da família. Mas esta intenção de nada lhe vale, pois a cunhada, Natinha, acusa-o de ser o responsável pela morte do pai. A esta opinião junta-se a dos restantes irmãos, Ricardo e Geraldino.

Numa acesa discussão acerca de como deverão roubar o Estado, “o maior dos ladrões”²² (p. 117), chega quase a haver confronto entre Ricardo e Gustavo, o qual faz questão de manter a honra do nome e da família. Como tal, resolve vender a casa para liquidar a dívida do morto. Só Maria se alia ao pai. Não obstante esta lealdade, no terceiro ato, o pai recusa-se a ouvi-la e obriga-a a casar com Luciano:

MARIA, com as lágrimas correndo em fio: E eu que me orgulhava de meu Pai!
E eu que o julgava diferente dos outros homens, dos outros pais! Afinal, para si, também a honra é essa coisa pequenina que se alimenta ao peito das conveniências sociais.

GUSTAVO: Acima de tudo está a dignidade da família, a honra de um pai!

MARIA: Quando a dignidade da família, a honra de um pai não tem de ser comprada com a indignidade de uma mulher, com a humilhação de uma filha.
(p.191-192)

Irritado, Gustavo marca a data de casamento: 8 de Abril. Maria parece obedecer. A cena seguinte diz respeito ao epílogo. Há uma voz que ilustra um cenário onde se vê um quarto de rapariga com um vestido de noiva estendido

²² Como esta frase, outras há no texto que, definitivamente, seria impensável dizer-se num teatro naquela peça. Neste caso, não foi só o tema que motivou a censura, atendendo a que são múltiplos os ataques diretos ao Estado.

sobre a cama. Ao lado, o véu e a grinalda. As janelas estão abertas e por elas entra o barulho das ondas e o grasnido das gaivotas. Num texto eminentemente poético, ficamos então a saber que Maria afinal, não se casou:

VOZ: O vento sopra, o Sol vai nascer das bandas da Terra e as ondas do mar levar-te-ão consigo para as suas misteriosas grutas marinhas. Vestida de limo, serás noiva das ondas do mar! (p. 199)

Do lado de fora, ouve-se a criada a bater à porta, para a acordar:

CRIADA: Menina, acorde! É hoje o dia do seu casamento! (*Silêncio*) Ouviu, menina? (*Silêncio. O pano principia a descer lentamente*) Acorde, menina! Que lindo dia para o seu casamento! (*As pancadas tornam-se cada vez mais pesadas, violentas, e vão crescendo de intensidade, ouvindo-se ainda, à mistura com o bramido do mar, depois de o pano ter caído*). (p. 200)

Através do teatro, Gaspar Simões encontra no casamento o tema ideal para expressar a vacuidade do seu tempo e a vacuidade do casamento em si, “colhido como ‘pântano’, cemitério do corpo e da alma, existência larvar, purgatório sem grandeza nem redenção. [...] Assim, não é ousado afirmar que [...] Gaspar Simões termina o processo que Eça inicia [...]”²³ Nesta linha de pensamento, o filho ou a filha que incorre em casamento, de modo mais ou menos voluntário, mais não faz do que adoptar a figura do duplo face ao pai, figura que sempre se associa à morte e à magia na simbologia do imaginário. Talvez por este motivo sejam bastante empregues por Simões palavras como “espelho”, “sombra”, “espectro” e “reflexo”, entre outras de igual peso semântico.

Deste modo, em todo o teatro simoneano verifica-se que o lado trágico²⁴ está intimamente ligado ao casamento, especialmente no que diz respeito à personagem feminina.

²³ Eduardo Lourenço – *As saias de Elvira e outros ensaios*. Lisboa: Gradiva, 2006, p. 129.

²⁴ Não sendo o ‘trágico’ um atributo exclusivo da tragédia, deve ser considerado como uma categoria substantiva, a matéria-prima, configurada literariamente, pela tragédia ática, se bem que expresso em sintonia com a concepção existencial de cada momento histórico-cultural. Como nota Patrice Pavis – *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l’analyse théâtrale*. Paris: Éditions Sociales, 1980, p. 526, o vocábulo ‘trágico’, originariamente epíteto da tragédia ática, passou a referir também «um princípio antropológico, filosófico e ontológico que se encontra em muitas outras formas artísticas e mesmo na

Na tragédia grega, a família do *mythos* era o ambiente trágico por antonomásia, e o maior *pathos* da natureza humana era a ruptura, consciente ou não, do laço familiar, mediante um ‘corte’ que pressupunha o crime. A história de Édipo e Jocasta era, como já vimos, um dos exemplos mais famosos de destruição familiar, onde o *pathos* trágico podia entender-se como sofrimento experimentado pelas personagens envolvidas numa das mais trágicas sagas familiares, onde a culpa gerava expiação²⁵.

Essa atmosfera de degradação e de conflito familiar, onde pairam as ameaças de ‘vingança’ e ‘crime’, encontra-se também sugerida em quase todas as peças de Gaspar Simões, que vão muito além da história restrita que lhe subjaz, embora a sua dimensão trágica não se reduza à mera recriação da tragédia grega, pois oferecem-nos uma situação existencial de confronto e conflito entre o plano real e o plano ideal, em termos de absoluta modernidade.

Daí podermos concluir que a criação dramática de João Gaspar Simões não se insere apenas no chamado teatro narrativo. Os seus textos vão para além do contar de uma história em teatro, pois descobre-se por meio da análise que existe a alternância de dois níveis de realidade, de duas histórias: aquela que foi retirada da contemporaneidade e aquela que foi perpetuada pelo mito, se bem que reinterpretado pelo autor. A progressão do espetáculo é a da emoção em catadupa e a história acaba por servir as personagens – e vice-versa; do mesmo modo que a *mise-en-abîme* se desfaz em brilho, assim a profundidade das personagens de João Gaspar Simões se resolve em mistério... ou em brilho.

existência humana». Se, em Aristóteles, prevalece uma concepção literária e artística, em Hegel, como em Schopenhauer, Nietzsche e Unamuno, o ‘trágico’ emana da própria existência humana, assumindo, por isso, uma dimensão filosófica.

²⁵ M. Oliveira Pulquério – *Problemática da Tragédia Sofocliana*. Coimbra: INIC, 1987, pp. 98 e ss.