



## INTRODUÇÃO

Até ao ano de 2004, Manuela Porto era, para mim, apenas um nome. Um nome que ouvia de quando em vez, proferido numa conversa ou outra por pessoas da geração dos meus avós ou da geração dos meus pais. Um nome com que o Teatro da Cornucópia baptizara uma das suas salas. Até essa data só tinha percebido sobre essa figura coisas muito vagas: Manuela Porto estava ligada ao teatro, declamava poemas, era da oposição ao regime salazarista e já tinha morrido há muito e precocemente, de forma trágica. Aliado a estas características, também o facto de ser mulher fazia dela um caso extraordinário: não era normal que uma pessoa tão admirada, da geração dos meus avós, não fosse um homem.

Quando acabei o meu curso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, decidi, por sugestão da Prof. Maria João Brilhante, realizar o Mestrado em Estudos de Teatro. Para o trabalho do seminário de Documentação orientado pela Prof. Maria Helena Serôdio, escolhi o tema «Manuela Porto e o teatro». Comecei a conhecer melhor esta figura até à altura tão indefinida para mim. Descobri que, para além de *diseuse*, Manuela Porto era também escritora e jornalista, tendo colaborado nas revistas *Vértice*, *Seara Nova*, *Mundo Literário* e *Eva* e no jornal *Diário de Lisboa*, tinha dado aulas de línguas e traduzido várias obras – sobretudo de mulheres –, tinha sido actriz, crítica de teatro e encenadora, e tinha militado em movimentos políticos e feministas, como o Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista (MUNAF), o Movimento de Unidade

Democrática (MUD), o Movimento Nacional Democrático Feminino (MNDF), o Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (CNMP) e a Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP). Descobri ainda que se suicidou com 42 anos, ingerindo barbitúricos, devido a uma «desilusão amorosa»<sup>1</sup>.

Conhecer a vida e a obra de Manuela Porto não foi tão fácil como poderia pensar-se que seria, tratando-se de uma pessoa que sempre viveu em Lisboa, deixando marcas da sua actividade em diversos campos e que se moveu entre gente cujo nome é ainda lembrado e reconhecido e cuja obra é objecto de análise ainda hoje. O seu espólio não se encontra reunido em nenhuma instituição e até agora não foi realizado nenhum trabalho que se dedicasse inteiramente ao seu estudo. Se, por um lado, isso tornou a minha investigação mais difícil, por outro, também deu pertinência à realização desta dissertação. O que havia para lá da emotividade com que as pessoas se referiam ao nome de Manuela Porto? O que havia para lá do mito? O que fez de facto? Por que era evocada por gente que hoje continua a procurar novas formas para o teatro, como Jorge Silva Melo ou Luís Miguel Cintra?

A informação que fui encontrando, para além de reduzida, revelava imprecisões, tornando necessário um constante cruzamento de dados. O exemplo mais ilustrativo disse respeito à data de nascimento de Manuela Porto, errada na maior parte das fontes consultadas. Com efeito, o ano de 1912 figura em fontes de referência a que se recorre antes de outras e que esperamos fidedignas, como a *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* ou o catálogo da Biblioteca Nacional, e foi sendo repetido na maioria das notas biográficas sobre a escritora. Em alguns sítios podemos mesmo ler que nasceu em 1912 e morreu em 1950 «com 42 anos»! A consulta do seu registo de nascimento veio tirar-me qualquer dúvida que ainda restasse sobre a verdadeira data em que nasceu: 24 de Abril de 1908.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> A expressão é de Luiz Francisco Rebello: «Uma desilusão amorosa empurrou-a para o suicídio. Em companhia de alguns amigos, entre os quais recorro Armino Rodrigues e Abranches-Ferrão, recebi consternado, no banco do Hospital de S. José, aonde acorremos, a notícia de que haviam sido baldados todos os esforços para a salvar» (REBELLO 2004: 91). Armino Rodrigues lembra: «Assisti (...) à sua (...) morte, por ingestão suicida de um qualquer barbitúrico, no Banco do Hospital de São José» (RODRIGUES 1998). No *Dicionário cronológico de autores portugueses*, relaciona-se o seu suicídio com a sua paixão por Virginia Woolf: «Estudiosa e tradutora de Virginia Woolf, crêem os que lhe eram mais próximos ter nascido desse convívio a mais influente causa da sua prematura morte» (ROCHA 1998).

<sup>2</sup> Chegar ao registo de nascimento de Manuela Porto também não foi fácil. Primeiro, porque, não tendo sido baptizada, encontra-se num livro diferente dos outros. Para o descobrir, foi preciso insistir, furar, voltar a perguntar. Depois, porque, visto que os seus pais não eram casados quando nasceu, ela é «filha ilegítima», o que impede – mesmo passados quase 100 anos sobre o acontecimento – que se tire uma fotocópia do registo (!).

Os passos mais fáceis consistiram na consulta de enciclopédias e dicionários sobre personalidades e do catálogo da Biblioteca Nacional<sup>3</sup> e na pesquisa pelos motores de busca da *internet*. Foi seguindo as pistas dadas por essas fontes, que fui respigando ao longo do tempo todas as referências, por vezes mínimas, ao objecto do meu estudo. Simultaneamente, entreguei-me à tarefa, mais morosa, da reunião dos artigos escritos por Manuela Porto. Consegui localizar artigos seus em todas as publicações em que sabia que tinha publicado, à excepção do *Diário de Lisboa*, onde talvez não assinasse os textos ou utilizasse um pseudónimo.

Procurei materiais seus nos acervos de personalidades com que se relacionou. Encontrei assim cartas suas e programas de recitais seus nos espólios de Adolfo Casais Monteiro, João José Cochofel, Maria Lamas e Francine Benoît, todos eles guardados na Biblioteca Nacional. Tendo ajudado a reunir o espólio de Glicínia Quartin, tomei contacto com valiosos documentos, sobretudo relativos à Escola-Teatro de Araújo Pereira. As cartas de Manuela Porto para Alberto de Serpa, que estão no espólio do escritor, na Biblioteca Municipal do Porto, foram-me amavelmente fotocopiadas e enviadas por Regina Guimarães. Tive também a ajuda e o estímulo permanente de Eduarda Dionísio que, ao organizar o espólio de Mário Dionísio, guardado ainda na sua residência, achou programas de recitais, fotografias e artigos do escritor sobre Manuela Porto. O espólio de Fernando Lopes Graça, que se encontra no Museu da Música Portuguesa (Casa Verdades de Faria), foi importantíssimo para a reunião dos programas dos espectáculos do Grupo Dramático Lisbonense, cujo corpo cénico era orientado por Manuela Porto e cujo coro era dirigido pelo maestro.

O tema da minha investigação levou-me naturalmente à Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, onde descobri programas de espectáculos em que Manuela Porto entrara como actriz e de espectáculos que criticara, e onde consultei obras sobre teatro e a sua história. Está também aí guardado um retrato da declamadora, realizado por Machado da Luz e um exemplar de *Uma ingénua: a história de Beatriz* com anotações do actor Joaquim de Oliveira, facto em que não teria reparado não fosse a atenção da cuidadosa bibliotecária Sofia Patrão. Na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, tive acesso a uma ficha preenchida por Manuela Porto. Infelizmente foi impossível obter aí

---

<sup>3</sup> Encontram-se na Biblioteca Nacional várias traduções de Manuela Porto (v. Bibliografia Activa), bem como as obras publicadas da sua autoria: *Um filho mais e outras histórias* (1945), *Uma ingénua: a história de Beatriz* (1948) e *Doze histórias sem sentido* (1952). Relativamente à tradução de *A história do teatro* de Robert Pignarre, que assinou com as iniciais M. P., deparamo-nos mais uma vez com um erro: o catálogo da Biblioteca Nacional faz corresponder essas iniciais a Maia Pinto e não a Manuela Porto.

os programas dos espectáculos em que entrou nos anos 20, levados à cena no Teatro do Ginásio. Vários outros programas de espectáculos e obras sobre teatro foram consultados no Arquivo Osório Mateus e no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras. A preciosa base de dados de teatro em Portugal (CETbase) construída e mantida pelo Centro e disponível *online* foi um instrumento que usei frequentemente durante a minha investigação e que ajudei, ao mesmo tempo, a complementar com novas informações.

Contrariamente ao que esperava, o processo de Manuela Porto nos arquivos da PIDE, na Torre do Tombo, não apresentava grandes surpresas nem grande volume de documentação. Uma ou outra informação foram descobertas nos processos de Maria Keil, Roberto de Araújo e José Gomes Ferreira. Com o auxílio do Dr. Paulo Tremoceiro, encontrei no arquivo da Censura referências aos cortes efectuados ao livro de contos *Um filho mais e outras histórias* e aos textos levados à cena pelo Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense.

A dispersão dos documentos necessários para a minha investigação, que me levou a visitar vários locais, alguns deles em vão<sup>4</sup>, e a reduzida quantidade de referências a Manuela Porto, que me fez considerar uma pérola todo e qualquer objecto com ela relacionado, obrigam-me a destacar a importante ajuda de quem, desinteressadamente, me trouxe um livro, uma imagem, uma pista<sup>5</sup>.

Como complemento do conjunto de documentos que fui recolhendo, pareceu-me óbvio que devia falar com pessoas que tivessem conhecido Manuela Porto e trabalhado com ela. Assim, realizei entrevistas a Gina Santos, que foi actriz do grupo de teatro amador que ela dirigiu, Luiz Francisco Rebello, que assistiu a recitais de poesia de Manuela Porto e a espectáculos do Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense e com ela fez crítica teatral na *Vértice* e a Francisco Castro Rodrigues, também espectador dos seus recitais e das suas encenações<sup>6</sup>. Entrevistei também os actores e encenadores Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, a fim de saber o que significava, para eles, a

---

<sup>4</sup> Como é o caso da Academia de Amadores de Música e da Sociedade Nacional de Belas Artes, cujos arquivos se encontram inacessíveis.

<sup>5</sup> Tal foi o caso de Ângela de Oliveira, Antonino Solmer, Clara Boléo, Cláudia Oliveira, Eduarda Dionísio, Inês Nogueira, João Rodrigues, Jorge Menezes, Jorge Silva Melo, Leonor Lains, Luiz Francisco Rebello, Manuel Deniz, Manuela Torres, Maria de Lourdes Castro Rodrigues, Maria Helena Serôdio, Marta Rosa, Myriam Sabatier, Pedro Rodrigues, Regina Guimarães, Rui Pina Coelho, Sónia Gabriel, Vítor Ribeiro. A todos agradeço.

<sup>6</sup> Outras entrevistas podem vir a ser feitas a quem conheceu Manuela Porto, como, por exemplo, Carlos Otero, João Abel Manta, Júlio Pomar, Luís Sande Freire, Maria Almira Medina, Maria Keil, Roger Avelar.

figura de Manuela Porto, uma vez que deram o nome da declamadora a uma das salas do Teatro da Cornucópia, mesmo sem a terem conhecido.

Ao longo da minha investigação fui percebendo que diversos trabalhos poderiam (e deverão) ser feitos em torno da figura de Manuela Porto – desde a análise da sua obra literária ou jornalística à avaliação do papel da sua acção política e feminista, passando pelo estudo da sua actividade de declamadora. O meu tema, Manuela Porto e o teatro, obrigou-me naturalmente a deixar de lado vários caminhos que poderia ter percorrido. Mas, porque se trata de uma figura assaz desconhecida nos dias de hoje e porque me pareceu impossível e desaconselhável desligar as diversas facetas de uma mulher que as reunia, senti a necessidade de começar por fazer uma apresentação de Manuela Porto. De facto, para estudar a sua relação com o teatro, não se pode esquecer quem ela foi, o que fez, em que grupos se moveu, com quem se deu, que posições tomou. É impossível desligar o que ela própria queria ligar: as relações pessoais, a produção artística, o empenhamento cívico.

Deste modo, o primeiro capítulo da tese pretende responder a perguntas de ordem geral que farão luz sobre as questões abordadas no segundo e terceiro capítulos: em que círculo cultural e intelectual se movia Manuela Porto, em que consistiam e por que são tão lembrados os seus recitais de poesia e que pensamento e que trabalho desenvolveu em torno da emancipação das mulheres – um dos seus maiores interesses.

É depois dessa primeira parte que mergulho nos problemas que levanta a sua relação com o teatro. Manuela Porto foi actriz durante pouco tempo e o seu afastamento do meio teatral justifica-se com uma desilusão relativamente à situação dessa arte. Porém, o interesse que tinha pelo teatro impediu-a de se afastar completamente. Distanciou-se dos palcos, mas produziu uma teoria e uma prática para pensar de forma crítica e propor uma outra forma de fazer teatro. O que é que criticava? Qual o seu pensamento sobre o que ele deveria ser? O que de facto fez por isso?

Estas questões foram obtendo respostas a partir da análise de certos objectos de naturezas diferentes: uma obra literária de Manuela Porto que relata a história de vida de uma actriz – a novela *Uma ingénua: a história de Beatriz* –; os textos sobre teatro, as críticas a espectáculos e as entrevistas a actores que publicou em periódicos; documentos sobre a actividade do grupo que dirigiu – o Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense. Embora todos eles digam muito acerca da relação de Manuela Porto com o teatro, percebemos de imediato que se situam em campos diferentes e que devem ser observados de diferentes modos.

Assim, o segundo capítulo dedica-se exclusivamente ao estudo de *Uma ingénua: a história de Beatriz*. Por contar a vida de uma actriz e por descrever os bastidores de um teatro e as relações entre quem aí se move, esta obra é de suma importância para perceber que descrição do teatro faz Manuela Porto e que críticas lhe vai apontando. Tendo em conta que se trata de uma ficção literária não se pode estudar *Uma ingénua* como se de uma biografia real se tratasse, ou mesmo de uma autobiografia. No entanto, é evidente que, de alguma forma, a autora escreve a partir da experiência que de facto teve no meio teatral. Por essa razão, iniciei o segundo capítulo com uma breve história do percurso de Manuela Porto como actriz.

No terceiro capítulo analiso a intervenção que de facto teve Manuela Porto na área do teatro. Esta última parte subdivide-se em duas: uma em que investigo o pensamento de Manuela Porto sobre a situação do teatro em Portugal na segunda metade dos anos 40, a partir dos textos sobre o assunto que publicou na *Vértice* e no *Mundo Literário*, e outra em que procuro entender o que fez no Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense.

A organização de uma cronologia e de uma teatrografia de Manuela Porto (Apêndices I e II) tornaram-se uma necessidade para dar uma noção da vida e da obra desta mulher. Longe de serem exaustivas, serão um auxílio para a leitura desta dissertação se forem lidas como complemento das reflexões que fiz, e deverão ser confrontadas com outros tempos, outras histórias e outros materiais. As imagens que recolhi (Anexo VII<sup>7</sup>) incluem fotografias, programas de espectáculos e documentos vários. Uma antologia de obras artísticas dedicadas por outros a Manuela Porto (Anexo VI) foi ainda incluída neste trabalho. Pode parecer um complemento secundário num trabalho sobre Manuela Porto e o seu teatro, mas é impossível não olhar com curiosidade para estes sinais fortes da sua presença e da sua actividade, nas artes e nas ideias dos que a conheceram de perto. E um trabalho científico não dispensa a curiosidade.

---

<sup>7</sup> Apenas parte das imagens estão impressas no presente volume, precisamente aquelas que mais directamente estão ligadas ao tema da tese e cuja consulta pode ser de extrema pertinência: fotografias e documentos reveladores de aspectos da vida de Manuela Porto, programas e fotografias dos espectáculos de teatro de que foi intérprete ou de que foi encenadora, uma ficha do Teatro Nacional que a actriz preencheu em 1931. Achei também importante incluir miniaturas de algumas imagens na Cronologia e na Teatrografia, acompanhando os factos registados. A totalidade dos documentos digitalizados (cf. Índice dos documentos digitalizados incluídos na versão da tese em CD-ROM) encontra-se na versão digital da tese, em CD-ROM.

# I

## UMA VOZ NA CIDADE

### **1. Família e amigos. Uma intelectual opositora**

Antes de mergulhar mais profundamente no tema deste estudo – Manuela Porto e o teatro – convém perceber quem é esta personalidade, que participação tem noutras áreas que não apenas a da arte dramática, em que meio se insere, com quem trabalha e se relaciona, qual a sua formação, as suas preocupações e em que combates se envolveu. Esta aproximação torna-se fundamental na medida em que, por um lado, o seu percurso e a sua obra não foram nunca analisados de uma forma global e pormenorizada, e, por outro, só na interligação das suas várias facetas e dos seus diversos campos de interesse e acção é que faz sentido levar a cabo o estudo em torno de alguém cujas várias actividades e pensamentos são impossíveis de isolar uns dos outros. De facto, a actriz não abandona as suas convicções feministas quando encena no Grupo Dramático

Lisbonense<sup>8</sup> e, quando disserta sobre um espectáculo de teatro numa crítica para a *Vértice* ou para o *Mundo Literário*, tece também considerações sobre a situação da cultura em Portugal (como veremos no capítulo III). Desta aproximação mais geral à figura da intelectual, professora, escritora, crítica, encenadora, atriz, declamadora, encenadora, opositora e feminista que estudamos, poderá nascer uma melhor compreensão dos seus pensamentos e das atitudes que toma, nomeadamente no que toca à sua relação com o teatro.

Nascida em Lisboa, cidade onde vive durante toda a vida<sup>9</sup>, Manuela Porto é filha de César Porto (1873-1944), jornalista, cuja actividade não se limita, porém, ao jornalismo: é também escritor, dramaturgo, ensaísta, tradutor e pedagogo e as obras que escreve e traduz mostram a ampla latitude dos seus interesses e dos seus conhecimentos – das artes e letras à ciência e à política<sup>10</sup>. O seu empenhamento cívico e político é manifesto, dando-se com personalidades ligadas ao republicanismo, à maçonaria e ao anarquismo, como Araújo Pereira<sup>11</sup> e Adolfo Lima<sup>12</sup>. É ele que sucede a este último na

---

<sup>8</sup> Quando perguntei a Gina Santos, atriz que passou pelo Grupo Dramático Lisbonense, se o feminismo de Manuela Porto se reflectia no seu modo de estar, ela não hesitou antes de responder que sim, exemplificando com a história de uma repreensão que a feminista teria feito a um actor do grupo quando este se dirigiu a Gina Santos de uma forma que a encenadora considerara machista (v. Anexo I - Entrevista a Gina Santos).

<sup>9</sup> Manuela Porto reside em várias casas. No seu registo de nascimento, a morada dada pelo pai é Rua Antero de Quental, 54, r/c. No seu registo de casamento (19/12/31), a morada é Avenida Almirante Reis, 60, 2º D<sup>10</sup>. Em 25 de Julho de 1937 passa a residir na Rua da Ilha do Pico, 6, 2º D<sup>10</sup>. Em Dezembro de 1939 escreve uma carta para João José Cochofel com a morada R. das Amoreiras, 102 (108?), 1º. Em Setembro de 1941, noutra carta para Cochofel indica a morada Av. Tenente Valadim, 372, 1º Esq. Em Janeiro 1946 escreve outra carta para o escritor, com novo endereço: Rua da Palmeira, 28, 3º D<sup>10</sup>. À data da sua morte, mora na Rua Nova de S. Mamede, 27, 1ºesq.

<sup>10</sup> Escreve, por exemplo, *Naufrágios: romance original* (1900), *O posser e o teatro anormal* (1901), *Ladeira acima* (1902), *A guerra não findará?: Conferência da Liga Portuguesa da Paz: a guerra e a sua extinção evolutiva* (1902), *Tragédia antiga* (1903), *O impossível regresso: episódio* (1903), *Terra virgem: romance* (1905), *O refúgio* (1912), *O Inverno* (1917), *A formiga e a cigarra: auto da reparação: opereta infantil em um acto* (1926), *A Rússia hoje e amanhã: uma excursão ao país dos soviets* (1929), *Pitágoras não vai à escola: comédia num acto* (1935), *Transformisme et hérédité: Les organismes et le milieu terrestre* (1935), *L'instinct: ses causes physiques, sa base organique, et sa psychologie* (1936), *Astrologia* (1939) e *L'astrologie: qu'y a-t-il de vrai dans l'astrologie?* (1941). Traduz a peça *A moral deles*, de Maurice Boniface / Edouard Bodin (co-traduzida com Luís da Mata, 1904), a peça *Pai Natural*, de Paul Chartron / Ernest Depré (co-traduzida com Luís da Mata, 1905), *O Padre Cláudio: romance*, de Vicente Blasco Ibáñez ([191-]), *Um famoso fidalgo*, do mesmo autor (1929) e *O imigrado*, do mesmo autor (1929).

<sup>11</sup> Araújo Pereira (1871-1945) é actor e mestre de teatro, tendo sido promotor de experiências como o Teatro Livre e o Teatro Moderno (1904-1905) e dirigindo, vinte anos mais tarde, a Escola-Teatro Araújo Pereira. Como actor e encenador colabora com diversas companhias para além das referidas: Sociedade Artística do Teatro Nacional, Companhia de Comédia do Teatro do Ginásio, Companhia Aura Abranches, Companhia Aura Abranches-Chaby Pinheiro, Companhia Alves da Cunha, Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha, Companhia Luísa Satanela-Estevão Amarante, Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, etc. É professor do Conservatório de Teatro. Com César Porto e Adolfo Lima, participa em experiências como o Grémio de Educação Racional e escreve para revistas anarquistas, como é o caso de *Ámanhã*, publicada em 1909. É casado com Emília de Araújo Pereira, atriz que participa no Teatro Juvénia e que se dedica também à tradução de autores como Kropotkine, Gorki, Marx e Ibsen.

direcção da Escola Oficina nº 1, uma escola situada no Largo da Graça, em Lisboa, onde, no início do século XX, se tenta pôr em prática uma pedagogia diferente, moderna, visando uma preparação multidisciplinar dos alunos e a formação do seu espírito crítico<sup>13</sup>. É esta a escola que Manuela Porto frequenta. César Porto colabora também com Araújo Pereira e Luciano de Castro na experiência do Teatro Livre, em 1904, que se inspira no *Théâtre Libre* de André Antoine (cf. REBELLO 2005), e, mais tarde, no Teatro Juvénia, mais precisamente a Escola-Teatro de Araújo Pereira, onde Manuela Porto inicia o seu contacto com a arte dramática.

Os ideais de César Porto e de Araújo Pereira relativamente à arte e à pedagogia<sup>14</sup> e a grande importância que dão ao seu papel na formação do ser humano – que se opõem aos caminhos escolhidos pelo Estado Novo<sup>15</sup> –, bem como sua ideologia anarco-

---

<sup>12</sup> Adolfo Lima (1874-1943) é uma figura ligada à tentativa de inovação da pedagogia portuguesa do início do século XX, realizando experiências importantes nesse domínio, nomeadamente na Escola Normal de Benfica e na Escola Oficina nº1. Formado em direito pela Universidade de Coimbra, abandona o exercício da advocacia em 1907 para ser professor nessa escola. Aí, terá um papel primordial na sua transformação em «escola nova». É professor de sociologia no curso livre de artes de representar na Associação da Classe dos Artistas Dramáticos (1908), nos serviços educativos da «Voz do Operário», na «Sociedade de Estudos Pedagógicos», na «Liga de Acção Educativa», no Liceu Pedro Nunes (1911-1923). É director e professor de metodologia da Escola Normal Primária de Lisboa. É preso em Outubro de 1927, devido a um processo movido contra a União do Professorado Primário, da qual é uma figura de referência. Publica centenas de artigos em jornais e revistas, participa em congressos sobre educação e pedagogia. É director da revista *Educação Social* (1924-1926) e é o primeiro responsável da secção portuguesa da Liga Internacional Pró-Educação Nova. Dirige e inicia a *Enciclopédia Pedagógica Progredir*. É sócio e membro da Liga Nacional de Instrução, da Sociedade de Estudos Pedagógicos, Universidade Popular e da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos. É correspondente oficial da revista francesa *L'Education*, de Paris (1921-1927).

<sup>13</sup> Segundo João Freire, a Escola Oficina nº1 é «a experiência mais emblemática, duradoura e conseguida de educação racional, mista, experimental e participativa» (FREIRE 2003). Sobre esta escola, cf. CANDEIAS 1994.

<sup>14</sup> Para além de outras experiências pedagógicas, César Porto e Araújo Pereira envolvem-se, juntamente com outros como Adolfo Lima, Emílio Costa, Monso Manaças, Simões Coelho, António Evaristo, Severino de Carvalho, Bernardo de Sá Viana, Bento Faria, Garibalda Freire, Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Lucinda Tavares, no Grémio de Educação Racional, que surge em 1909. Segundo João Freire (cf. FREIRE 2003), esse grémio nasce da necessidade de «criar em Portugal um movimento inspirado nos princípios pedagógicos de Ferrer e da (sua) Ligue Internationale pour l'Éducation Rationnelle de l'Enfance» e, ao mesmo tempo, nascem aqui e ali em Portugal, por iniciativa de grupos libertários, algumas «escolas modernas»: a Escola Racionalista das Amoreiras, a Escola de Ensino Livre do Alto do Pina, a Escola de Educação Racional «A Crecherie», à Calçada da Graça, a Escola «Novos Horizontes», nas Escadinhas de Sto. Estêvão, a Escola Racional de Gervide, nos arredores do Porto, etc.

<sup>15</sup> Esses caminhos também se opõem aos anteriormente seguidos pela República, como nota Vanda Gorjão: «O Estado Novo defendeu uma concepção da educação diametralmente oposta aos princípios iluministas e progressistas que presidiram à concepção defendida pelos adeptos da República. (...) A escolaridade mínima obrigatória, que tinha aumentado para cinco anos com o governo republicano, foi reduzida no salazarismo primeiro para quatro anos e depois para três. Da mesma maneira, os conteúdos escolares foram redefinidos e limitados e procedeu-se a uma reestruturação do sector de acordo com a ideia de que o essencial era saber «ler e escrever». Passou a ser prioritário o ensino divulgar o ideal cristão, as virtudes morais e o amor a Portugal: a introdução da religião nas escolas e a adopção do livro único foram eminentes instrumentos do monolitismo e centralismo de conteúdos da escola salazarista. A ideia republicana de igualdade no acesso à instrução – consubstanciada na noção de «escola única» –, era rejeitada em favor de um sistema escolar diferenciado, propício a um estreitamento educativo, ajustado às

libertária, que vão tendo oportunidade de expressar em diversas publicações<sup>16</sup>, fazem destes dois «pais» de Manuela Porto dois elementos fortemente críticos em relação ao que os rodeia e com a iniciativa de querer mudar o estado de coisas. Pode dizer-se, assim, que Manuela Porto também é prendada com a «herança de um património político», crítico e de oposição, noção em que tanto insiste Vanda Gorjão ao analisar os meios familiares em que se inserem as mulheres que estuda em *Mulheres em tempos sombrios: Oposição feminina ao Estado Novo*, muitas delas conhecidas de Manuela Porto (cf. GORJÃO 2002: 41). É de notar que no retrato da actriz na obra *Os actores na toponímia de Lisboa*, os autores começam por relacionar indirectamente a sua desilusão com o teatro com o desagrado manifestado já anteriormente pelo pai:

Embora tenha estreado no teatro muito nova, Manuela Porto não esteve muito tempo no teatro, talvez porque as suas exigências artísticas, culturais e éticas fossem excessivas para os tempos que lhe coube viver. Seu pai, César Porto, dramaturgo, romancista, cientista, homem de espírito curioso e aberto à inovação, cedo se incompatibilizou com o meio, criando uma polémica sobre a orientação do Teatro D. Maria II, que deu brado na altura (JACQUES/HEITOR 2001: 127).

Em 1931, Manuela Porto casa-se, pelo registo civil e com «inteira, completa e absoluta separação de bens», com o filho de Araújo Pereira, Roberto de Araújo Pereira (1908-1969), artista plástico, que, tal como ela, não havia sido baptizado pela igreja, conforme era uso dos pais com ideologias libertárias e anti-clericais<sup>17</sup>. Roberto de Araújo, que cursa Pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa e Cenografia no Conservatório Nacional de Teatro, move-se também nos meios artísticos, participando em exposições colectivas na Sociedade Nacional das Belas Artes a partir de 1930,

---

"divisões naturais" da sociedade e indutor de maior conformação social» (GORJÃO 2002: 84). Refira-se ainda que César Porto é preso em 1927 por pertencer à Associação dos Professores de Portugal e ser supostamente «comunista»: «a Associação dos Professores de Portugal (entre 1923 e 1927), [...] foi lançada pelo anarquista Canhão Júnior mas em breve se tornou palco de actuação dos "homens de Moscovo", levando ao seu encerramento e à prisão de pessoas como César Porto (que tinha ido à Rússia), Carvalhão Duarte ou Mário Sedas Nunes, com o *Diário de Notícias* (de 30.12.1927) a anunciar: "Manejos extremistas: Descoberta uma poderosa organização para a propaganda comunista nas escolas"» (FREIRE 2003).

<sup>16</sup> Como é o caso da revista *Lúmen*, que surge em 1911 e é dirigida por Severino de Carvalho, onde escrevem também Adolfo Lima, Pinto Quartín, Bernardo de Sá, Jorge Coutinho, Luís da Mata e Joaquim Madureira (cf. RODRIGUES, *An-arquia: Uma visão da história do movimento libertário em Portugal*, [www.nodo50.org/insurgentes/textos/educa/04culturalibertaria.htm](http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/educa/04culturalibertaria.htm)).

<sup>17</sup> RODRIGUES, *An-arquia: Uma visão da história do movimento libertário em Portugal*, [www.nodo50.org/insurgentes/textos/educa/04culturalibertaria.htm](http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/educa/04culturalibertaria.htm).

fazendo cenários para companhias de teatro<sup>18</sup> e decoração para filmes<sup>19</sup>, ilustrando livros e trabalhando em desenho publicitário. Em 1934, ganha o primeiro prémio de ilustração num concurso realizado pela Junta de Educação Nacional e visita (com Manuela Porto) a Espanha, a Bélgica e a Alemanha, como bolseiro. Para além de tudo isto, será professor na Escola de Artes Decorativas António Arroio<sup>20</sup>.

Aliada à «herança» de património político e cultural que Manuela Porto recebe e ao seu casamento com outro «artista», é a sua própria actividade artística e política que a fará relacionar-se ao longo da sua vida com personalidades como Avelino Cunhal, Maria Lamas, Francine Benoît<sup>21</sup>, José Gomes Ferreira, José Régio, António de Navarro, João Gaspar Simões, Alberto de Serpa, Fernando Lopes-Graça, Flausino Torres, Manuel Mendes, Adolfo Casais Monteiro, Manuel da Fonseca, Maria Keil, Maria da Graça Amado da Cunha, Mário Dionísio, João José Cochofel, Carlos de Oliveira<sup>22</sup>. Descontentes com a situação política e cultural vigente, muitas destas pessoas têm uma postura activa contra o regime, integrando organizações e movimentos de oposição, ou assinando protestos contra as medidas tomadas pela ditadura, e é muitas vezes aí que Manuela Porto se encontra com elas e com elas trabalha.

Manuela Porto pertence ao Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista (MUNAF), uma organização criada em 1943 e nunca legalizada. Pertence depois ao Movimento de Unidade Democrática (MUD), assinando as listas para a sua constituição

---

<sup>18</sup> A sua actividade de cenógrafo tem início na peça *Divórcio*, levada à cena em 1933 pela Companhia de Ilda Stichini, no Teatro de São Carlos.

<sup>19</sup> Participa como decorador nos filmes *O pai tirano*, de António Lopes Ribeiro, e *Páteo das cantigas*, de Ribeirinho.

<sup>20</sup> Roberto de Araújo é mestre de pintores tais como Guilherme Parente e Sérgio Pombo.

<sup>21</sup> Refira-se que, para além de se cruzar com Manuela Porto em diversas ocasiões, Francine Benoît trabalha também com César Porto, já que dá aulas na Escola Oficina nº1 e é autora da música de uma opereta infantil com versos do escritor, *A formiga e a cigarra* (1926).

<sup>22</sup> Embora isso não prove a existência de laços realmente estreitos entre essas pessoas e Manuela Porto, será curioso transcrever a lista de alguns dos que estão presentes no seu funeral: «Entre a numerosa assistência, tomámos nota dos seguintes nomes: dr.ª D. Branca Rumina, D. Carolina Homem Cristo, D. Maria Lamas, D. Oliva Guerra, D. Arminda Correia, D. Alice Vieira de Almeida, D. Mécia Gaspar Simões, D. Maria Franco, D. Raquel Bastos, D. Antónia de Oliveira Simões, D. Maria de Castro e D. Ana de Sousa Fialho; drs. João de Deus Ramos, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Féria Teotónio, Abranches Ferrão, Mário Dionísio, Fernando Lopes Graça, Gustavo Soromenho, e os srs.: Carlos Ribeiro, João dos Santos, Carlos Silva e Gilberto Costa. (...) o pintor Abel Manta, o arquitecto João Simões, os actores Joaquim de Oliveira e Luís de Campos, os escritores Emílio Costa, José Osório de Oliveira, Castro Soromenho e Adriano de Gusmão, os poetas António de Navarro e José Gomes Ferreira, e os nossos camaradas de Imprensa: Pinto Quartim, César dos Santos, Augusto Ricardo, Manuel Alpedrinha, Artur Alpedrinha, António Marcelino de Mesquita, Jaime Ferreira, dr. Mário Neves, Artur Fernandes e Julião Quintinha, que representava a «República». A empresa Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, do Teatro Nacional, fez-se representar pelo seu secretário sr. Fernando Augusto. Também se fez representar o Grupo Dramático Lisbonense» (*República*, 8 de Julho de 1950).

em 1945 (cf. GORJÃO 2002: 172, 188) e outros manifestos e, segundo Mário Dionísio, faz parte da Comissão de Escritores desse movimento até ao fim:

A última reunião de escritores do MUD, a que tinha pertencido toda a gente (faltavam às vezes cadeiras) e a que, por fim, já só compareciam, inutilmente renitentes, três pessoas: a Manuela Porto, o Flausino Torres, eu» (DIONÍSIO 1987: 70).

Após três anos de uma existência conturbada, com várias detenções e afastamentos dos membros do movimento pelo governo salazarista, o MUD é ilegalizado em 1948. Porém, continua a existir clandestinamente. O coro de Fernando Lopes-Graça e, portanto, também o Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense, que Manuela Porto dirige e que tem actividade entre 1948 e 1950, estão ligados ao MUD, sendo constituídos por elementos deste movimento (v. Anexo I - Entrevista a Gina Santos, CARVALHO 1989, CAMILO 1990). Mário Dionísio conta um atribulado encontro que tem com a amiga para, às escondidas, passar uma «senha de contacto», na redacção da revista *Eva*<sup>23</sup>:

E, a seguir, na redacção da *Eva*, que ela chefiava e onde a vi pela última vez. Estava assente que eu passasse por lá para lhe dar a senha de contacto com o MUNAF, organização ilegal a que resolvera aderir. Era um prodígio de vontade e de coragem aquela mulher tão frágil, delicada, toda ela poesia. Mas tinha no gabinete, inesperadamente, alguém que não me devia ver, a directora da revista. Vem lá de dentro, à pressa, sorridente. Traz nas mãos as *Cartas para um jovem poeta*. Deixa a porta entreaberta, só o bastante para que a ouçam bem. "Desculpe não poder hoje recebê-lo. Está aqui o livro. Gostei muito." Mímica apressada a explicar o porquê o livro e aquela conversa. Dois dias depois suicidava-se. (DIONÍSIO 1987a: 71).

Manuela Porto apoia e participa activamente na campanha de candidatura do General Norton de Matos à Presidência da República (1949) e faz parte ainda de várias organizações feministas: o Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (CNMP), a Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP) e o Movimento Nacional Democrático Feminino (MNDF) (cf. GORJÃO 2002).

Porém, a luta destas pessoas não se faz apenas por via destas organizações. Por um lado, a margem de manobra destas torna-se bastante reduzida no contexto do regime

---

<sup>23</sup> Na redacção da revista *Eva*, cuja directora era Carolina Homem Cristo, trabalharam várias pessoas da oposição, como Rogério de Freitas, Manuela Porto e José Cardoso Pires.

repressivo que se vive<sup>24</sup> e, por outro, interessa-lhes também toda uma série de actividades intelectuais e artísticas que passam por outros lugares. A ideia de homem como ser pensante e que deve procurar cultivar-se, a par do facto de eles próprios fazerem arte, produzirem conhecimento e serem ávidos de discussão – para além da importante questão que é serem filhos de uma pequena ou média burguesia – fá-los encontrarem-se frequentemente em palestras, exposições, espectáculos, escreverem textos para revistas e jornais, trocarem livros entre si. São também, muitas vezes, analistas críticos das produções artísticas uns dos outros.

Tal como muitos dos intelectuais com quem se dá, Manuela Porto é colaboradora de diversos jornais e revistas – uns de artes e ideias, como o *Mundo Literário*, a *Vértice*, a *Seara Nova*, outros mais generalistas e para um público mais vasto, como o *Diário de Lisboa*, outros ainda destinados a um público feminino, como a *Eva* (de cuja redacção é secretária, entre 1947 e 1950<sup>25</sup>) e o *Jornal-Magazine da Mulher* – onde faz crítica de espectáculos de teatro, ensaios sobre a situação do teatro em Portugal, crítica de cinema, entrevistas, artigos sobre nomes da literatura ou sobre obras literárias, e onde publica crónicas e contos. Para além de escrever sobre obras de contemporâneos seus, como o romance *A lã e a neve*, de Ferreira de Castro (PORTO 1948e) ou *El-rei D. Sebastião*, de José Régio (PORTO 1949m), Manuela Porto vê também as suas obras criticadas. A obra literária que edita ainda em vida – o livro de contos *Um filho mais* (1945) e a novela *Uma ingénua: a história de Beatriz* (1948)<sup>26</sup> –, para além de anunciada nas revistas e jornais em que escreve (pelo menos, na *Vértice* e no *Mundo Literário*<sup>27</sup>) é neles recenseada por outros colaboradores dessas publicações bastante próximos da escritora: *Um filho mais* é comentado por João Pedro de Andrade no *Diário de Lisboa* (ANDRADE 1946), a novela *Uma ingénua* é criticada por Joaquim

---

<sup>24</sup> Claro que as organizações «apenas» culturais também têm problemas de funcionamento, sendo muitas vezes encerradas pela polícia e proibidas de continuar a sua actividade. Tal é o caso, por exemplo, do Núcleo Cultural Ferreira de Castro, que realiza conferências no Sporting Club do Rio Seco, mantém uma biblioteca com cerca de 3000 livros e organiza a primeira exposição de livros no Rio Seco. A PVDE cria problemas à biblioteca e chega a cercar Rio Seco por ocasião da realização de conferências. Manuela Porto terá sido promotora deste núcleo, juntamente com Ferreira de Castro, Arlindo Vicente, Flausino Torres, Artur Silva, Roberto Nobre, Tomás Ribas e Altino Maia (cf. biografia de Orlando Gonçalves in <http://www.noticiasdaamadadora.com.pt/nad/texto.php?cod=og4>).

<sup>25</sup> Cf. ROGÉRIO 1950.

<sup>26</sup> Postumamente (1952) é publicado um novo livro de contos, *Doze histórias sem sentido*, já preparado à data da sua morte. Armindo Rodrigues afirma que é ele que promove a sua edição, com o empréstimo pecuniário da arquitecta Celeste Ribeiro, e é ele que escreve a página memorial de fecho, não assinada (RODRIGUES 1998). *Caderno da minha solidão*, estaria também preparado, mas nunca chega a ser publicado. Na revista *Eva*, em Março de 1950, é publicado «Sonho» com uma nota de rodapé dizendo: «Do livro a publicar: “Caderno da Minha Solidão”» (PORTO 1950d).

<sup>27</sup> Cf. *Mundo Literário* de 1/3/1947 e *Vértice* de Novembro de 1948.

Namorado na *Vértice* (NAMORADO 1948) e o conjunto da sua obra é analisado por Mário Dionísio, logo após a sua morte, também na *Vértice* (DIONÍSIO 1950).

Também as tertúlias que têm lugar em casa de uns e outros se tornam ocasiões de encontro e discussão. Nos anos 30, Manuela Porto frequenta a casa de Manuel Mendes e Berta Mendes, onde convive com Abel Salazar, Bento de Jesus Caraça, Lopes-Graça, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Keil do Amaral, Abel Manta, José Dias Coelho e outros<sup>28</sup>. Segundo José Gomes Ferreira, que nos dá uma clara visão daquilo que é a vida activa e empenhada destes intelectuais neste excerto do artigo que escreve na *Vértice* em 1950 em memória de Manuela Porto, a escritora costumava ir à Brasileira<sup>29</sup> do Chiado, fazia jantares de convívio em sua casa e ia a reuniões em casa de João José Cochofel:

«Nada, – ouviram? – nada conseguirá salvar do esquecimento a *outra* Manuela, a verdadeira Manuela do nosso convívio (quero lá saber da escritora!) que, no fim de contas, tudo valia para nós: a Manuela de todos os dias no Chiado, da *Brasileira*, às 6 da tarde, dos ensaios pacientes na Academia de Amadores de Música, das reuniões aos domingos em volta do chocolate em casa do João José Cochofel, dos jantares aconchegados na sua salinha diante do *Enterro*, de Mário Eloy; [...] a Manuela, amiga e Anjo da Fama dos poetas – de todos! de todos! – desde o Fernando Pessoa aos últimos Escorraçados do neo-realismo... (pedras de todos os cantos! insultos de todos os céus! ódios de todos os negrumes! E é por isso que estou com eles. A poesia é escândalo! A poesia é perigo!); a Manuela, ídolo insubstituível dessas trezentas pessoas heróicas que andam de um lado para o outro, em Lisboa, a fingir cultura: - a correr das dissonâncias da *Sonata* para o pescoço torcido da geral do S. Carlos; da Exposição de Artes Plásticas para o último concerto de canções do Lopes Graça; da estreia do *Auto da Índia* no teatrinho do Grupo Dramático Lisbonense para o recital poético na Associação Feminina para a Paz... A Manuela que, quando me encontrava, pedia-me sempre, em cadência de súplica: "ó Zé Gomes: escreva-me uma peça!» (FERREIRA 1950: 213-214).

Para estes intelectuais desafectos ao regime, «fingir cultura» e encontrarem-se frequentemente é, em tempos de Censura e de fechamento, de um controlo desmedido das palavras e dos pensamentos, a forma de poderem conhecer a obra e as ideias uns dos outros. Organizarem as suas próprias actividades é terem a oportunidade de expressar e

---

<sup>28</sup> Cf. Júlia Coutinho, «José Dias Coelho – Breve Cronologia pessoal e afluentes» in [http://estudossobrecomunismo.weblog.com.pt/arquivo/cat\\_biografias\\_vidas.php](http://estudossobrecomunismo.weblog.com.pt/arquivo/cat_biografias_vidas.php).

<sup>29</sup> Segundo Armindo Rodrigues, Manuela Porto frequentava também um café «pacatíssimo» no Cais do Sodré, no prédio que faz esquina com a Rua do Alecrim, onde várias vezes ele a encontrou a escrever (cf. RODRIGUES 1998).

ouvir aquilo que as instituições culturais não lhes dão. É, em última análise, a derradeira hipótese de sobreviverem como produtores de conhecimento e arte. As cartas entre estas pessoas, meio de comunicação tão frequente nesta época, enchem-se de referências a obras e autores, a títulos de livros que pedem emprestados ou que oferecem, que leram ou que gostariam de ler, ou estendem-se em discussões aprofundadas sobre composições musicais, quadros, artigos, poemas ou teorias uns dos outros<sup>30</sup>. Neste contexto, Manuela Porto terá um papel importantíssimo na divulgação dos poetas mais modernos com os seus recitais.

## **2. «Uma voz do tamanho do entusiasmo do mundo em lágrimas». A declamadora dos poetas modernos**

A declamação de poesia é, nesta época, uma «moda»<sup>31</sup> e é habitual ser feita por actores, que aprendem mesmo a fazê-lo nas aulas do Curso de Arte de Representar: a primeira parte da 14ª audição do Conservatório realizada em 12 de Junho de 1931 consiste numa conferência pelo professor Hipólito Raposo sobre «Santo António no Teatro Português» e na declamação de sonetos de Frei Agostinho da Cruz pelos alunos Manuela Porto e João Villaret<sup>32</sup>. A desilusão da actriz relativamente ao teatro fá-la

---

<sup>30</sup> Em várias cartas de Manuela Porto para Adolfo Casais Monteiro pode ler-se o seu agradecimento pela oferta de um livro. A partir dessas cartas, ficamos também a saber que a declamadora pede livros emprestados a outros para daí tirar textos para os seus recitais. São referidos *Poemas do tempo incerto*, de Casais Monteiro e por ele oferecido (Manuela Porto diz o poema «História de amor» num recital em 1936), um livro de Tasso da Silveira, emprestado por Casais Monteiro, um livro de Jorge de Lima e outro de Ribeiro Couto que Manuela Porto pede emprestados a Gaspar Simões. Pensa ainda pedir empréstimos a Osório de Oliveira – mas receia «importuná-lo» – e a Carlos Queiroz (cf. cartas de Manuela Porto *in* espólio de Adolfo Casais Monteiro – Biblioteca Nacional). Também numa carta de Fernando Lopes Graça para João José Cochofel se pode ler: «Vi ontem, em casa da Manuela Porto, o livro do Carlos de Oliveira, cujo conteúdo já conheço em parte, do Senhor da Serra» (carta de 3/3/1942). A troca de livros entre estes intelectuais é tão habitual que serve até de «álibi» quando Mário Dionísio se desloca à redacção da *Eva* para trocar uma senha de contacto secreta do MUNAF (cf. DIONÍSIO 1987a: 71).

<sup>31</sup> «As *diseuses* proliferavam, a exemplo das grandes estrangeiras como Berta Singerman e Margarida Lopes de Almeida. De Maria Germana Tânger a Mercedes Blasco, que acumulava esta valência com as actividades de actriz, de poetisa de a *Musa Histórica* e de cronista e escritora de *Memórias*. Ouvir dizer poesia era tão apreciado, que Virgínia Victorino e Fernanda de Castro, ainda jovens e sem dinheiro, eram convidadas para os chás dos mais elegantes a troco de recitarem os seus poemas. O que fazia a poetisa perguntar ironicamente para a amiga que «no fundo das chavenas havia sempre um poema». «Declamar» passou a ser moda e o próprio termo aponta para uma fusão entre a arte de dizer e a representação teatral, tanto mais que o teatro sério ou culto é apelidado também de declamado. João Villaret tornou-se o expoente máximo, ao desenvolver a sua técnica, que tarde viria a ser muito contestada. Manuel Lerenó e outros – profissionais ou amadores – seguiam-no de perto, imitando-lhe o estilo e as entoações. Carmen Dolores, Mariana Rey Monteiro, Ilda Stichini, Fernanda de Castro darão recitais.» (LELLO 2004: 20)

<sup>32</sup> A audição continua com a leitura de um excerto de um sermão do Padre António Vieira pelo aluno José Carracho, uma «silva de redondilhas populares de Santo António», a representação do *Auto de Santo António*, de Afonso Alvares, pelos alunos do curso João Villaret, Manuel Lerenó, Glória Meireles, Beatriz

dedicar-se sobretudo à declamação de poesia, depois do seu afastamento dos palcos, e é sobretudo por essa sua actividade que será lembrada pelos outros, como Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, António de Navarro, Fernando Lemos, Armindo Rodrigues, Carlos de Oliveira, José Régio, Luiz Francisco Rebello, Francisco Castro Rodrigues, Júlio Pomar, José Augusto França, Francisco Castro Rodrigues, Mário Soares ou Gina Santos<sup>33</sup>. Esta resposta de Fernando Lemos à pergunta «Lembra-se do primeiro poeta que leu?», quando entrevistado por Maria João Seixas em 2006, revela a importância que teve a actividade de declamadora de Manuela Porto na divulgação dos novos poetas e sobretudo a marca indelével que deixou na memória de muitos:

Acho que foi Cesário Verde, seguido de perto de Fernando Pessoa. Teria uns treze anos quando, um dia, li no jornal que ia acontecer, num domingo de manhã, um recital de poesia na Sociedade Nacional de Belas Artes. Não fazia a menor ideia do que era um «recital de poesia». Morava perto e resolvi ir até lá. Comecei a ver aquelas pessoas adultas a entrar com um ar muito sério, parecia um velório e, não fosse a senhora da entrada dizer-me - «Vá, menino, entra, não é preciso pagar bilhete», não sei se teria tido coragem de avançar. Entrei e ouvi a Manuela Porto ler Fernando Pessoa. Até hoje, sempre que ouço os primeiros versos da «Tabacaria» dá-me quase para chorar. Esse foi o primeiro lampejo, bem guardado dentro de mim, que me fez perceber a profunda dimensão que habita a poesia. (SEIXAS 2006: 26)

Lendo a carta que escreve a Alberto de Serpa em 9 de Janeiro de 1938, compreende-se que a declamadora se esforçou para percorrer cronologicamente a poesia portuguesa, do século XVIII até aos «Modernos»:

O próximo [recital] será no dia 22 e o programa será composto com alguns poetas dos séculos XVIII e XIX. Todo o meu desejo é chegar aos Modernos; mas, chegarei lá?

Embora tenha recitado poetas do século XVIII, Manuela Porto é sobretudo reconhecida por ser intérprete dos poetas da Presença e da geração seguinte, os poetas do *Novo*

---

Santos, Almeida Carvalho, Manuela Porto, José Carvalho, José Carracho, Capitolina Roque, Leonor Pascoal e Estela de Carvalho, encenado pelo professor Carlos Santos, e termina com «bailes populares lisboetas», da responsabilidade da professora Encarnação Fernandes (v. Anexo VII - Documentos).

<sup>33</sup> Cf. DIONÍSIO 1950, 1952a, 1952b, 1963, 1973, 1987a e 1987b; FERREIRA 1950, 1970, 1991; LOPES-GRAÇA 1952; NAVARRO 1950; OLIVEIRA 1952; PEREIRA 1983; SEIXAS 2006: 26; RÉGIO 1950; REBELLO 2004; RODRIGUES 1998; SOARES 1974; «Júlio Pomar, remador contra a maré», <http://www.spautores.pt/page.aspx?idCat=68&idMasterCat=67&contentID=36&idLayout=7&idLang=1>; <http://www.novacultura.de/0411tanger.html> (texto de José Augusto França sobre um audio-livro de Maria Germana Tânger); Anexo I – Entrevista a Gina Santos; Anexo II - Entrevista a Luiz Francisco Rebello; Anexo III - Entrevista a Francisco Castro Rodrigues).

*Cancioneiro*. Diz poemas de Ângelo de Lima, Sá Carneiro, Fernando Pessoa, José Régio, António Navarro, Adolfo Casais Monteiro, Políbio Gomes dos Santos, Joaquim Namorado, Fernando Namora, João José Cochofel, Mário Dionísio, Álvaro Feijó, Carlos de Oliveira, António dos Santos Abranches, António Ramos de Almeida, Manuel da Fonseca, António Nobre, José Gomes Ferreira, Armindo Rodrigues.

Não existem gravações editadas destes recitais e por isso não poderei falar sobre a forma de interpretação de Manuela Porto senão através dos relatos de outros que a ouviram<sup>34</sup>. Estes põem sobretudo o acento na capacidade da *diseuse* de dar um ambiente diferente a cada poema, de perceber o ritmo e o tom próprio de cada texto ou das diversas partes de cada texto. Assim, escreve um crítico anónimo do *Diário de Lisboa* sobre a declamação da *Ode Marítima* de Álvaro de Campos em 19 de Abril de 1938:

A artista deu-lhe todas as "nuances", fez fulgurar em chispas rutilantes o valor das rimas, e como que criou, dentro da sala, uma tensão de alta espiritualidade, que se traduziu, no final, em arrebatadoras ovações.

Em Março de 1950, Luiz Francisco Rebello escreve numa crítica a um recital de cerca de vinte poetas portugueses modernos que tem lugar na Academia de Amadores de Música:

Se nos perguntarem qual a faceta mais característica da arte de Manuela Porto, responderemos sem hesitações – residir ela na perfeita criação de uma ambiência própria para cada uma das composições recitadas. Do amargo, e amargamente irónico, "Dom Enguiço" de António Nobre, à ingenuidade límpida e autêntica do poema de Alberto Caeiro, da ironia subtil da poesia de Alberto de Navarro (*Na casa que o vento atravessa sem cerimónias nem vénias...*) ao protesto viril e confiante dos poemas de Álvaro Feijó, Mário Dionísio ou José Gomes Ferreira, Manuela Porto soube, sempre, colocar o público dentro do clima natural de cada poema – recriando o mundo construído por cada poeta. (REBELLO 1950b)

O crítico dá ainda valor a uma evolução que crê ter-se dado na arte declamatória de Manuela Porto por verificar uma maior sensibilidade, leia-se um melhor desempenho, dos poemas do *Novo Cancioneiro*, em comparação com outros recitais, em que Rebello preferira a interpretação dos poetas da geração da *Presença*:

---

<sup>34</sup> Carlos de Oliveira e Mário Dionísio afirmam que Manuela Porto terá gravado um disco (cf. OLIVEIRA 1952 e DIONÍSIO: 1952b), porém não se sabe se ainda existem cópias.

Em anteriores recitais, Manuela Porto deixara-nos a impressão de ser, acima de tudo, uma admirável intérprete dos poetas da geração presencista. Nesta sua audição, porém verificámos da sua parte uma muito maior e mais sensível adesão aos poetas da geração mais recente, ou aos que com estes se aparentam. (REBELLO 1950a).

José Régio, numa carta a João Villaret publicada no *Diário Popular* em 1955, faz uma interessante comparação entre a maneira de declamar de Villaret e a de Manuela Porto.

Decerto, pode conceber-se uma maneira de dizer versos inteiramente diferente da sua; até com vantagens sobre a sua. Mas entendamo-nos: com vantagens e desvantagens. Devo confessar que não tenho ouvido muitos declamadores. Mas dois declamadores portugueses ouvi que nunca mais poderei esquecer: Manuela Porto e Você. Manuela Porto – pelo menos quando a ouvi – era dizendo versos, um admirável exemplo de sensibilidade, inteligência, atenção, finura. Todos os versos, todas as palavras se ouviam, – e com a sua expressão própria; ou, pelo menos, com a que lhe atribuía a sua interpretação sempre inteligente. Vinham-nos as lágrimas aos olhos, ouvindo-a dizer certas coisas – e a gente nem dava por isso. Você Villaret, criou uma maneira diversa: muito menos sóbria, muito menos atenta aos pormenores, isto é: aos valores de cada palavra e cada verso, muito menos analítica, digamos: e, em compensação, muito mais empolgante, muito mais sintética, muito mais apta a sugerir uma atmosfera, a dar o movimento primitivo da inspiração, a sublinhar as grandes linhas ondulatórias do poema.

(...)

Sem dúvida há poemas – os mais nus, ou íntimos, ou intelectuais – aos quais melhor se ajustava a maneira de Manuela Porto. E outros há – os mais espectaculares, ou violentos, ou dramáticos, ou expressionistas – aos quais a sua se apropria melhor. (RÉGIO 1955)

Esta menor «espectacularidade» ou exaltação e esta maior importância dada a cada palavra que Régio vê na maneira de dizer da declamadora por comparação a Villaret em tudo condiz com as palavras de Francisco Castro Rodrigues – arquitecto, membro do MUD juvenil, pertencente à direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes, aquando da realização das Exposições Gerais de Artes Plásticas, de que é organizador e participante – quando diz que Manuela Porto dizia os poemas de uma maneira «não teatral», que «era mais uma leitura» (v. Anexo III - Entrevista a Francisco Castro Rodrigues). Para além de falar da diferente natureza dos poemas que se adequam mais a um tipo de declamação do que ao outro, Régio coloca também o acento nos

destinatários dos recitais, no tipo de público – mais intelectual e restrito o de Manuela Porto e mais lato o de Villaret –, quando escreve ao actor: «Das duas maneiras, a mais própria a *divulgar* poesia é a sua. Quero dizer: a fazer chegar a poesia ao grande público». Não me parece que o diferente público a que podem chegar estes dois declamadores tenha que ver apenas com a diferença no seu modo de recitar, embora acredite que esse modo fosse, de facto, completamente distinto – e isso significa alguma coisa –, mas parece-me estar mais relacionado com o diferente lugar de um e de outro na sociedade. José Gomes Ferreira tem uma posição exactamente oposta à de José Régio, quando escreve em *Imitação dos dias – fragmentos de um diário inventado*:

[E]nganam-se os que julgam que o nível da poesia tem de baixar de qualidade para se tornar acessível à arraia-miúda. A experiência de Manuela Porto – extraordinária e inesquecível intérprete de poetas – provou durante anos e anos exactamente o contrário. Nunca esta declamadora precisou de transigir com recitações empoladas de poemas de segunda água, ou com dramatismos de efeitos fáceis, para que o público a acompanhasse com entusiasmo na sua aventura de revelar a poesia mais escandalosa da época, *verbi gratia* a de Fernando Pessoa, nessa altura muito longe da aceitação quase universal de hoje. (FERREIRA 1970: 131)<sup>35</sup>

A importância que Manuela Porto dá a cada palavra e a maneira «não teatral» e sem «dramatismos de efeitos fáceis» como declama tem decerto que ver com o facto de não estarmos apenas perante uma actriz, mas também perante uma escritora e uma intelectual, alguém que dá um efectivo valor à literatura e que entende que cada palavra é escolhida pelo poeta de entre muitas outras que poderiam estar no seu lugar. No capítulo III, veremos como é grande a importância que a analista dá ao texto e à fidelidade que deve haver em relação ao autor. Mário Dionísio também lembra o modo de recitar de Manuela Porto para distinguir duas formas de declamar: «representar» e «dizer». Para o escritor, a poesia deve ser «dita». Cada verso, cada palavra, cada detalhe devem ser valorizados, estudados e descobertos.

---

<sup>35</sup> De facto, Fernando Pessoa não é ainda, nesta época, «universalmente aceite», como diz José Gomes Ferreira. A prová-lo estão as palavras do crítico (anónimo) de um dos recitais da *Ode Marítima*, que põe «no mesmo pé» Fernando Pessoa e a actualmente quase desconhecida Manuela Porto: «Na interpretação de Manuela Porto, a *Ode Marítima* adquire um tão grande poder de expressão e uma tal beleza de tonalidade que ouvi-la é não saber que mais admirar: se a arte de Fernando Pessoa, se o talento de Manuela Porto» (*O Diabo*, 13/5/1939).

Ter-se há perdido inteiramente a lição de uma Manuela Porto, que tão demoradamente estudava os poemas que dizia, verso a verso, palavra a palavra, os desmontava e recompunha inteligentemente, amorosamente, até descobrir o segredo de cada um deles e de cada uma delas e encontrar a graduação interior da chama que as liga ou as separa, as corta a meio ou as prolonga, as torna dura como pedras ou transparentes e impalpáveis como um halo que tudo envolve e, envolvendo, liberta? Não há já quem se lembre de como ela dizia certos passos da "Ode Marítima" – que preparou durante sete meses – ou dos minutos de exaltante encantamento que fez do "Quase" de Sá Carneiro? Ignora-se o que é preciso para lá chegar? (DIONÍSIO 1963)

Esta atenção, este cuidado, opõe-se ao menosprezo pela palavra e ao desprezo pelo trabalho do poeta:

Que uma imagem, uma assonância, um adjectivo, um advérbio, um espaço em branco, encontrados depois de mil tentativas, de mil buscas, de mil desistências e recomeços, sejam desprezados, malbaratados ou apenas ignorados por quem deveria fazer reviver o poeta perante um público que o ama ou quereria amá-lo; que se dê a poesias profundamente marcadas pelo mais doloroso pessimismo e pela amarga ironia sobre o próprio destino do autor uma interpretação toda risos, com recorte anedótico, ou se leiam atropeladamente tantos versos que exigiam lentidão e transparência; que se tratem as palavras de um poema ("Tu, palavra de poesia / Só tu, humana e perfeita!") como elementos de encher "versos" e como simples pretexto para trágicas sacudidelas de cabeça e gestos largos quase sempre fora de propósito – haverá maior desolação? (DIONÍSIO 1963)

O valor que Manuela Porto dá à obra e ao autor entra em colisão com a perspectiva de «tanto faz» que alguns têm relativamente à literatura, nomeadamente os «divulgadores de cultura» do regime – e, em última análise, com a Censura. Este excerto de uma carta da declamadora para Adolfo Casais Monteiro transmite muito claramente a sua indignação perante a leviandade com que pessoas com responsabilidades culturais censuram, adulteram ou «adaptam» texto de outros:

[S]abe, estou fula: convidaram-me da Emissora N[acional] para ir fazer um recital no dia 20 com poemas dos cancioneiros. Interessou-me o caso, disse que sim. Hoje vou buscar o programa, que era organizado lá. Ó espanto!... Dão-me poemas do cancionero adaptados pelo Silva Tavares!... E eu sem poder agora recusar-me por atenção ao Carlos Queiroz, que tem sido uma simpatia.

Sinto desejo de me arrepelar e ao mesmo tempo de esgadanhar o Silva Tavares mais semelhante ideia. Desculpe o desabafo. (12/9/37)

Devo sublinhar a seriedade com que Manuela Porto vê a actividade da declamação e o trabalho que a isso dedica. Sobre a *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, por muitos referida quando falam dos recitais da declamadora como um feito extraordinário (não esqueçamos, para além de todos os restantes aspectos da obra, que tem cerca de 900 versos), escreve Mário Dionísio que ela terá gasto sete meses a prepará-la (DIONÍSIO 1950: 198) e António de Navarro afirma que terá dedicado ao seu estudo cinco horas por dia durante seis meses (NAVARRO 1950)<sup>36</sup>. Numa carta para Alberto de Serpa, confessa: «Ando a preparar um grande recital com a “Ode Marítima” de Álvaro de Campos e isso tem-me absorvido muito» (9/1/1938).

Uma série de cartas de Manuela Porto para Adolfo Casais Monteiro revelam também o seu empenho na preparação de uma récita. A ideia, que parece ter sido dada por Manuela Porto, é fazer uma «Conferência-Recital» sobre a poesia brasileira moderna, sendo a conferência da responsabilidade de Casais Monteiro. Admitindo a sua ignorância relativamente à literatura do Brasil, a declamadora insiste na sua necessidade de conhecê-la para que possa recitar os poemas:

[C]onheço bastante bem o Jorge de Lima, o Ribeiro Couto, versos soltos da Cecília Meireles e pouco mais. O primeiro passo para mim, é pois, conhecer. Não digo só pela escolha que estaria muito bem entregue só ao Casais Monteiro, e que até certo ponto deverá sempre estar porque é quem vai fazer a conferência, mas porque sem conhecer a obra, ao menos um pouco, nada poderei fazer de aproveitável, não lhe parece? (12/8/1937)

Manuela Porto dá então início a várias *démarches* para conseguir ter acesso aos livros de Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, o que se revela muito difícil, visto que não existem à venda em Portugal e não os consegue encomendar do Brasil; tenta, então, pedi-los emprestados a amigos.

As cartas que a declamadora escreve a João José Cochofel aquando da preparação de um recital idêntico em Coimbra em Novembro de 1941, mostram que se preocupa também com a ordem dos poemas, com a estrutura do recital. Embora peça conselho sobre esse aspecto aos que a rodeiam, é ela que acaba por ter a palavra final:

---

<sup>36</sup> Não foi Germana Tânger «a primeira pessoa que disse de cor e ao vivo os quase mil versos da *Ode Marítima*», como é dito no artigo «Germana Tânger: uma vida a dizer poemas», de Alexandra Lucas Coelho, publicado na revista *Pública*, nº 457, de 27 de Fevereiro de 2005. De facto, segundo o artigo, o primeiro recital público de Germana Tânger ocorre em 1948 e já em 1938 Manuela Porto declama esse poema.

Primeiro, o poema do Políbio parece-me talvez melhor para abrir do que para fechar. Não se trata propriamente, neste primeiro caso, de razões (embora possa haver uma razão de cronologia mas que não me parece importar neste caso) mas antes dum sentimento talvez excessivamente pessoal para que deva ser levado em conta.

Segundo, trata-se do poema do Manuel da Fonseca que pelo seu aspecto um nadinha teatral, e sem desprimor para o autor me recorda sempre uma rapsódia de Lizst e fica sempre no meu espírito – até pelo agrado que em geral encontro em quem o ouve – um pouco à margem de muita outra poesia e me leva sempre a colocá-lo no fim como um apêndice curioso e que vale a pena ouvir, mas difícil de intercalar. (23/9/41)

Para além do conhecimento dos autores a que irá dar voz e da organização do recital, Manuela Porto preocupa-se ainda com o próprio «dizer». Esta atenção que tem em relação aos sons e às palavras dá azo a uma curiosíssima reflexão, que manifesta já numa outra carta, que se prende com a diferença entre a língua portuguesa e a «língua brasileira». Não querendo declamar com sotaque brasileiro, a *disease* considera impossível incluir no recital certos poemas que, segundo se depreende, jogam demasiado com os próprios sons da poesia brasileira.

Só há uma coisa que quero dizer-lhe. Outro dia falando com o Osório isto fez-lhe grande confusão, mas queria a sua opinião sincera, Casais Monteiro. É o seguinte: não me proponho, de forma alguma, fazer um recital em brasileiro, mas sim um recital de poetas do Brasil.

Evidentemente que certos poemas muito bons ficarão forçosamente de parte (e era isto que penalizava o Osório), o que é desagradável, mas não me parece que possa ser doutro modo.

Francamente, está tão fora das minhas tendências, e porque não dizê-lo, dos meus pontos de vista, o fazer um estudo nesse sentido!...

Enfim, peço-lhe que me diga o que pensa disto com a maior franqueza. Seria óptimo se pudéssemos conversar! Escrevo tão mal, e digo por escrito tão pouco do que quero!... (13/9/1937)

Se a preparação de um recital, por um lado, exige um trabalho individual, por outro lado, Manuela Porto parece necessitar sempre de discuti-la com outros. A declamação é assim, para ela, uma actividade que está em relação com outras e que pode ou deve ser produzida colectivamente. Frequentemente pede conselho a outros acerca da escolha dos poemas. Tal acontece em cartas para João José Cochofel ou

Adolfo Casais Monteiro. No caso do recital de poesia brasileira que organiza com este último, muito embora a declamadora vá informando o escritor acerca dos poemas que prefere à medida que os vai conhecendo, é ela que, na carta já citada de 12 de Agosto de 1937, refere que quem deve fazer a escolha dos textos é ele, visto ser o conferencista. E insiste:

Quando tiver tempo e paciência vá apontando os poemas que lhe parecem mais significativos e mais apropriados ao caso. O meu papel deve ser adaptar-me.

Numa carta anterior, de 5 de Fevereiro do mesmo ano, Manuela Porto conta que haverá uma conferência de João Gaspar Simões que ela deverá «ilustrar» – ela própria sublinha a palavra. Com efeito, a maior parte dos recitais em que declama são integrados em serões culturais que contam também com música, ou palestras introdutórias sobre o que será ouvido. Os recitais da *Ode Marítima*, em Abril de 1938 na Casa das Beiras e em 7 de Maio do ano seguinte no Instituto Britânico de Lisboa, por exemplo, são precedidos de uma conferência de João Gaspar Simões sobre a obra de Fernando Pessoa, a génese dos seus heterónimos e a importância da *Ode Marítima* para a poesia moderna (cf. *Diário de Lisboa* 19/4/1938, *O Diabo* 13/5/1939). Segundo Mário Dionísio, é João Gaspar Simões que primeiro divulga e analisa a obra de Fernando Pessoa, então praticamente desconhecido, e é ele que faz Manuela Porto interessar-se pelo poeta (cf. DIONÍSIO 1987b). Também o recital de 29 de Janeiro de 1942, no salão de *O Século*, em que Manuela Porto diz poemas de Políbio Gomes dos Santos, Joaquim Namorado, Fernando Namora, Mário Dionísio, Álvaro Feijó, Carlos de Oliveira, António dos Santos Abranches, António Ramos de Almeida e Manuel da Fonseca começa com uma palestra de Armando Bacelar sobre esta poesia<sup>37</sup>. Estes serões constituídos por palestras e recitais reforçam o papel de divulgadora que tantos vêm em Manuela Porto.

A declamação de Manuela Porto não acontece sempre, portanto, em recitais isolados. Estes inserem-se frequentemente em programas culturais mais completos, organizados por estes grupos de intelectuais, empenhados em abrir espaço para divulgarem, entre si e para outros, as suas criações. Mais uma vez, tal como se observa

---

<sup>37</sup> Os poemas lidos são: «Canção do lago secando», de Políbio Gomes dos Santos, «Romance de Frederico» (I e II), de Joaquim Namorado, «Terra», de Fernando Namora, 5 poemas do *Sol de Agosto*, de João José Cochofel, «Perdida» e «Uno», de Mário Dionísio, «Nossa Senhora da Apresentação», de Álvaro Feijó, dois poemas de *Amazónia*, de Carlos de Oliveira, «Noruega», de António dos Santos Abranches, «Ganga azul», de António Ramos de Almeida, «Mataram a tuna!», de Manuel da Fonseca.

nas revistas que entre eles circulam e em que eles próprios colaboram (*Vértice*, *Seara Nova*, *Mundo Literário*...), também estes serões culturais são por eles organizados e acabam por chamar um público intelectual, esclarecido e oposicionista, como eles. O «serão de arte» promovido pela secção musical da Sociedade Nacional de Belas Artes em 11 de Maio de 1950 é composto por uma primeira parte em que Lília de Carvalho (violino) e Maria Malafaia (piano) interpretam uma *Sonata* de Francine Benoît, Maria Alice Vieira de Almeida (canto) e Fernando Lopes-Graça (piano) tocam as composições *Ciclo Maeterlinkiano* e *Sonho Oriental* de Luís de Freitas Branco, e Maria da Graça Amado da Cunha (piano) interpreta a *Sonata n.º2* de Fernando Lopes-Graça; e uma segunda parte em que Manuela Porto recita poesia de Álvaro Feijó, Armindo Rodrigues, António de Navarro, João José Cochofel, Manuel da Fonseca e José Gomes Ferreira, a que se segue uma série de canções populares portuguesas harmonizadas por Fernando Lopes-Graça e cantadas pelo Coro do Grupo Dramático Lisbonense.

As obras e os autores interpretados e o público que enche as salas destes serões, na sua maioria opositores do regime, e também os próprios locais em que se realizam, não deixam de atrair as atenções da polícia política. No processo da PIDE de José Gomes Ferreira, encontramos uma transcrição do programa das comemorações do décimo quinto aniversário da Associação Feminina Portuguesa para a Paz<sup>38</sup>, que terá lugar nos dias 25 e 29 de Maio e 1 de Junho de 1950 na sede da associação no Clube Fenianos Portuenses (cf. ALMEIDA 1982: 21) e que consistirá no seguinte: no dia 25, programa-se uma conferência realizada por Maria Lamas intitulada «O dilema da paz e da guerra»; no dia 29, um sarau de poesia e música, pela declamadora Manuela Porto e pelo pianista-compositor Eurico Tomás de Lima, em que serão lidos «Quási» de Mário de Sá Carneiro, um poema de Alberto de Campos, um poema de Álvaro de Campos e outro de Álvaro Feijó, «Chorai Árvores» de Armindo Rodrigues, um poema de António de Navarro, um poema de João José Cochofel e outro de José Gomes Ferreira e, por fim, «Mataram a tuna» de Manuel da Fonseca, e em que serão interpretadas composições musicais do próprio Eurico Tomás de Lima – dois estudos, *Pantomina rústica*, *Buchenwald* e *Marcha* –, de Frutuoso Viana – *Dança Negra* – e de Villa Lobos – *A lenda do caboclo* e *Polichinelo*; no dia 1, uma conferência «pró-paz» por Teixeira de Pascoaes. Este conjunto de nomes e o que os faz reunir – é uma iniciativa anti-guerra – interessa demasiado à PIDE e aos detentores do poder. Com efeito, encontramos no

---

<sup>38</sup> Torre do Tombo, Arquivo da PIDE/DGS, José Gomes Ferreira: Série SR; N.º Processo 3381/45; U. I. 2483, fl. 57.

processo da PIDE de Maria Elvira Cortesão o relato de um informador que presencia a sessão de dia 29:

Excelentíssimo Senhor

Porto, 30 de Maio de 1950

Para os devidos efeitos informo V. Ex.<sup>a</sup> de que ontem, pelas 21,30 horas, se realizou no clube «Os Fenianos» desta cidade um recital de piano e poesia em que entraram como pianista Eurico Tomaz de Lima e como declamadora a poetiza Manuela Porto. [...] A assistência àquele recital era composta pela fina flor do partido comunista desta cidade, da qual enuncio alguns nomes dos indivíduos que lá vi e conheço: [...].<sup>39</sup>

Mário Soares revela que foi levado a ouvir Manuela Porto por Álvaro Cunhal e que a iniciação política contra o regime passava pela leitura de certas obras literárias – neste caso, as dos chamados neo-realistas:

Lembro-me de que o meu primeiro contacto com o neo-realismo se deu no salão do *Século* numa conferência proferida por Armando Bacelar, em que participou também a malograda Manuela Porto, a *voz da Presença*, a declamadora que pela primeira vez ousou divulgar Fernando Pessoa. Fui lá levado, precisamente, por Álvaro Cunhal que, embora discretamente, não perdia a oportunidade de fazer novos prosélitos e sabia que o veículo da literatura de combate constituía uma boa introdução à militância política. Geralmente começava-se pela leitura do Redol ou do Soeiro ou, ainda melhor, do Jorge Amado (o Jorge Amado dos *Capitães da Areia* e do *Jubiabá*) e terminava-se nas juventudes comunistas e nas longas aprendizagens (insubstituíveis!) das prisões do Aljube e de Caxias... (SOARES 1974: 26)

Manuela Porto tem um papel muito importante ao ser a declamadora «de serviço» (papel que tem também em certa altura Maria Barroso) dos poetas modernos mais temidos e perseguidos pelo regime. É ela que lhes dará essa voz e esse som que, como diz José Gomes Ferreira, se deve devolver às palavras de um poema para que faça sentido o papel do poeta:

Não cuidem, porém, que defendo o contacto dos poetas com a multidão por intuítos pedagógicos, culturais e educativos – problemas que, aliás, muito me importam como cidadão. Como poeta movem-me outras razões de ofício, sobretudo esta que sempre me

---

<sup>39</sup> Torre do Tombo, Arquivo PIDE/DGS, processo Maria Elvira Cortesão: SC BOL 153493, fl. 25, *apud* GORJÃO 2002: 315.

comove e enleva quando ouço um bom recital de poesia: *a de assistir ao regresso das palavras à fonte inicial das bocas humanas*. («Sou o Pranto do Povo e volto ao Povo!» – como cantou Gomes Leal.)

Na verdade, de tanto só as lermos nos livros, quase nos esquecemos de que as palavras não são meros sinais gráficos, para comunicações enigmáticas entre os poetas e coisa nenhuma, *mas sons também*, criados pelos homens, durante séculos de Terror, e à custa de muita morte, muito espanto e muita costumácia de existir, para lançarem pontes reais entre si. Pontes que, por aberrações passageiras provenientes de determinadas circunstâncias de crise (pois não acredito em caprichos), certos artistas pretendem agora destruir. Talvez – quem sabe? – para viverem antecipadamente (*como verdadeiros vanguardistas*) a solidão total do Globo sem palavras, provocada pela catástrofe atômica que se aproxima.

Consola portanto, embora momentaneamente, ver voltar as palavras ao velho sabor sagrado da saliva, das maldições e do sangue. (FERREIRA 1970: 131-132)

Também para Carlos de Oliveira, o exemplo de Manuela Porto é «precioso», na medida em que «nos lembra, insistentemente, que o afiar esmerado da palavra dos poetas não é supérfluo» (OLIVEIRA 1952: 342).

Para além de divulgar a poesia dos que têm menos voz em época de ditadura, está também a encorajar os próprios escritores, que, ainda não completamente consagrados (alguns nem o chegarão a ser), ouvem, deslumbrados, ao lado do resto do público, o som e o ritmo das palavras que escreveram. Ao serem declamados, os poemas ganham uma nova dimensão. Manuela Porto torna-se extremamente marcante para quem a ouviu, sendo descrita quase como um mito – maravilhoso, inatingível, imortal. José Gomes Ferreira fala da «Manuela labareda nos estrados de versos, com a voz do tamanho do entusiasmo do mundo em lágrimas» (FERREIRA 1950). Mário Dionísio refere-a quando, numa passagem de *A paleta e o mundo*, tece considerações acerca de arte e emoção:

Já vimos que é próprio da arte provocar alegrias, espantos, renúncias e revoltas, sem as fazer passar pelo cadinho, para o caso empobrecedor, da análise, dos raciocínios, das deduções. Que ela não é um recanto da natureza passivelmente contemplável, dissecável, menos que tudo explicável. Um pensamento traduzido. Que ela é uma lava provocada por dadas circunstâncias, extremamente complexas, que se oferece recriada, na sua própria condição de lava. A voz de Manuela Porto arrastou uma noite, irresistivelmente, quantos a ouviram para a exaltação transfiguradora da *Ode Marítima*. A frescura expectante dos cais, a fúria surda das ressacas, o cheiro salgado dos mares desconhecidos, ecos de longínqua selvajaria oceânica e presença moderna de grandes transatlânticos, tudo isso se pôs a pairar

na sala e ficou connosco pelos anos fora, como se a mesma voz, vencendo o tempo e a morte, continuasse a bradar nervosamente: *Darby M'Graw, Darby M'Graw, Schooner, ahó-ó-yyy!*... de encontro a uma muito íntima sede de aventura e de triunfo, em todos nós latente, e aos negros desesperos da limitação da própria vida. (DIONÍSIO 1973: 137)

Se Manuela Porto se afasta do teatro por não conseguir lidar com a concepção de cultura e arte que têm as companhias teatrais instituídas, questão que desenvolverei no capítulo III, ela encontra-se aqui, como declamadora nestes saraus, muito mais perto das suas ideias, desenvolvendo actividade com as pessoas mais próximas do seu pensamento intelectual e político. Ao olhar para os programas destas iniciativas culturais compreendemos estar perante uma concepção do homem como ser que se deve «cultivar» em várias áreas do conhecimento, incluindo aí as várias formas artísticas. Este tipo de pensamento aproxima-se das ideias dos «pais» de Manuela Porto a que me referi no início deste capítulo, defensores da noção de «educação pela arte». Para além de muitos dos intelectuais com que Manuela Porto contacta exercerem diversas actividades, de diferentes campos – são escritores e também pintores, são críticos e também tradutores, são compositores e também poetas –, estes intelectuais pensam ser importante marcar a relação entre as diversas artes, pô-las em confronto, fazê-las dialogar, perceber o que têm em comum e em que ponto ecoam umas nas outras.

Adriano de Gusmão, na sua crítica a dois recitais de poesia e música, organizados por um grupo de estudantes da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Ciências de Lisboa, transmite bem essa vontade de ligação entre as artes, elogiando a iniciativa e propondo que se aprofunde essa ligação. Os recitais, que têm lugar nos dias 1 e 15 de Junho de 1946 na Academia de Amadores de Música, consistem no seguinte: uma «introdução literária às duas fases da poesia moderna portuguesa – a do movimento de *Orfeu e Presença* e a do *Novo Cancioneiro*», por Joel Serrão; declamação de poesias desses dois movimentos artísticos por Manuela Porto e Maria de Jesus Barroso<sup>40</sup>; uma palestra de Francine Benoît explicando as peças musicais de Luís de Freitas Branco, Stravinski, Ravel, Szymanovski, Bela Bartók, Prokofiev, Lopes-Graça, André Jolivet e Jean Hubeau; a interpretação das obras desses compositores por Maria Fernanda Pinto Lopes, Fernando Lopes-Graça, Maria da Graça Amado da Cunha e Regina Cascais e, no

---

<sup>40</sup> Manuela Porto declama os poemas do primeiro movimento, dos autores Ângelo de Lima, Sá Carneiro, Fernando Pessoa, José Régio, António Navarro e Casais Monteiro; Maria de Jesus Barroso interpreta os poemas do segundo movimento: Sidónio Muralha, Manuel da Fonseca, Francisco J. Tenreiro, Álvaro Feijó, Carlos de Oliveira, Armindo Rodrigues, Joaquim Namorado e Mário Dionísio.

canto, Raquel Bastos e Maria Adelaide Robert. Perante este programa veja-se o comentário de Adriano de Gusmão, que virá a ser um dos poucos críticos de arte em Portugal:

Pela qualidade do programa e categoria dos intérpretes se vê a seriedade de tal empreendimento, não sem importância no nosso meio, e significativo para a história do nosso movimento moderno. Porque amanhã, quando aqui se fizer a história da arte moderna, estes dois recitais não poderão ficar esquecidos, sobretudo porque neles houve uma orientação orgânica, em que se estabeleceu como que uma unidade entre duas expressões de arte – a Poesia e a Música, que reflectem a grande revolução de conteúdo e forma verificada na criação espiritual do nosso tempo. As revoluções duma encontram paralelismo noutra, e se se tivesse podido completar este panorama da arte do século XX com uma exposição sistematizada de pintura e escultura dos nossos dias – o que poderá vir a fazer-se mais tarde... –, a lição sobre essa profunda e altamente expressiva revolução total que foi e ainda é a Arte Moderna – variada de aspectos, cruzada por diversos movimentos, palpitante de vida renovada – teria sido muito mais fecunda, porque tudo se interpenetra e mutuamente se explica. (A. de G. 1946)

Adriano de Gusmão julga importante achar os «paralelismos» das diferentes formas artísticas, até para melhor definir a «arte moderna», que aqui caracteriza de forma tão ampla, variada e rica.

Mas, indo mais além do que a ligação entre as artes, este grupo de intelectuais de que Manuela Porto faz parte está também empenhado em mostrar a relação entre a arte e a vida. Importam-lhe as desigualdades da distribuição da riqueza ou do poder, a segunda guerra mundial, a ditadura em que vivem, sendo duramente controlados pela Censura e pela PIDE, sendo presos, perseguidos, até mortos. Por isso se organizam em grupos políticos como o MUNAF e o MUD, ou como o Partido Comunista. Por isso querem que a sua arte mostre a vida e as suas preocupações relativamente a ela. Por isso querem ter uma vida em que possam livremente fazer arte.

### **3. A aguda consciência de ser escrava. A feminista**

Entre os problemas sociais que a preocupam e as lutas que trava ao longo da vida, uma há em que Manuela Porto mais se empenha: a questão e a luta das mulheres. Consciente das desigualdades que derivam da diferença de género e indignada com o papel que o fascismo concede à mulher (a mulher deveria ser «o anjo do lar», deveria

ter filhos, educá-los, tratar do seu mundo doméstico e apenas isso), a sua actividade será grande neste campo.

Assim, vemos a mulher como tema central de grande parte da produção intelectual de Manuela Porto. Muitas das suas traduções são de escritoras estrangeiras e muitos dos artigos que publica sobre figuras da literatura são sobre mulheres escritoras, várias desconhecidas em Portugal até então, cujo exemplo admira: traduz Louisa May Alcott, Anne Brontë, Elizabeth Gaskell, Hazel Goodwin, Katherine Mansfield e Virginia Woolf e faz retratos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Dorothy Parker, Judith Navarro e Maria Amália Vaz de Carvalho, comentando a sua obra. Também no que ela própria escreve, nomeadamente em contos que revelam as suas preocupações sociais e um grande desespero relativamente ao mundo e à solidão por ele criada, se assiste permanentemente ao seu interesse – um interesse amargo – pela condição da mulher. Personagens principais em quase todos os textos, as mulheres de Manuela Porto são o expoente máximo do ser humano em sofrimento: são espancadas pelo pai, enganadas e abandonadas pelo marido, assistem à morte do filho, não podem seguir a carreira que desejaram, trabalham arduamente para não conseguirem mais que uma carcaça dura, ou ao contrário, sobrecarregadas de peles e pérolas, são esmagadora e profundamente tristes<sup>41</sup>.

Nesta produção literária em que a condição da mulher é uma preocupação recorrente, Manuela Porto não está sozinha, como bem o mostra a antologia *A urgência de contar: contos de mulheres dos anos 40*, que reúne textos de mulheres de diferentes grupos e ideologias, como Irene Lisboa, Lília da Fonseca, Natércia Freire, Raquel Bastos, Patrícia Joyce, Matilde Rosa Araújo, Maria Archer, Heloísa Cid e Manuela Porto<sup>42</sup>. Ana Paula Ferreira, organizadora da edição, defende que devemos ter em conta o contexto histórico desta década para poder pensar sobre a personagem feminina tal como aparece nesses contos – a discriminação da mulher durante o Estado Novo não passa apenas pelas atitudes que os seres humanos tomam na vida em sociedade, ou pelas mentalidades de uns e outros, ela passa mesmo pela lei. Eis o que se lê no Artigo 5º da Constituição de 1933:

---

<sup>41</sup> Sobre a obra literária de Manuela Porto, cf. ANDRADE 1946; FERREIRA 2002; DIONÍSIO 1950; LIMA 1947; NAMORADO 1948.

<sup>42</sup> Devemos notar, porém, que Manuela Porto não recita nunca poemas de mulheres, nem nenhuma mulher lhe dedica nenhuma obra, ao contrário do que acontece com vários escritores homens.

A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo ou condição social, salvas, quanto à mulher as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas.<sup>43</sup>

Para além da lei, a ideia de que a mulher deve ficar em casa e manter-se na sombra, trabalhando «naquilo que não se vê» para que o homem possa ter sucesso, ideia que assenta na noção de que é a família o núcleo-base de organização das pessoas na sociedade, é por diversas vias e permanentemente propagandeada pelo Estado Novo (cf. GORJÃO 2002). Assim, sendo estas histórias escritas por mulheres, as autoras expressam o que «sentem na pele», constituindo a sua obra um grito de indignação relativamente a um papel feminino que lhes impõem e que elas não querem ter. Ana Paula Ferreira escreve num texto sobre o assunto:

Não admira que tantas obras de ficção de autoria feminina surjam justamente a abordar o velho mas, afinal, sempre novo tópico da chamada "condição feminina". Que não se trata apenas de uma moda literária, mas sim de uma realidade histórica concreta intimamente relacionada com o estatuto das mulheres no Estado nacionalista-colonialista parece inegável, considerando a insistência com que os textos em questão expõem os condicionamentos bem como as consequências mais vastas da limitação das mulheres à identidade de esposas e mães ou, no pólo oposto, amantes/'mulheres perdidas'. Escrever a partir da plataforma da diferença feminina não terá, por conseguinte, nada de ingénua nem, muito menos, de vitimizante ou 'natural': trata-se, efectivamente, de utilizar um dispositivo discursivo em aparência inócuo ('literatura feminina') para confrontar a pretendida exclusão das mulheres do espaço da cidadania, do fórum público. A necessidade bem como a viabilidade de serem ouvidas, e ouvidas como mulheres, sobre as estruturas sociais, económicas, legais, morais e psicológicas que colonizam diversamente mulheres de várias procedências de classe, meio geocultural e, nalguns casos, raça, explica porquê, a par do romance, grande parte das escritoras enveredam pelo género do conto e da novela.<sup>44</sup>

Para além de serem géneros literários mais «aceitáveis» para corresponder à autoria de uma mulher, é o interesse pela vida, pela vida real, vivida, pelos problemas concretos do

---

<sup>43</sup> *Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial*, Lisboa, Livraria Moraes, 1936, 2ª ed., pp. 4-5, *apud* FERREIRA 2002: 37.

<sup>44</sup> Cf. FERREIRA, Ana Paula «A urgência de contar: Casos de mulheres, anos 40», *in* [http://www.geocities.com/ail\\_br/urgenciadecontar.htm](http://www.geocities.com/ail_br/urgenciadecontar.htm).

dia-a-dia, que, na exposição de Ana Paula Ferreira, explica o facto de estas escritoras optarem pelo conto e pela novela.<sup>45</sup>

As famílias destroçadas dos contos de Manuela Porto estão longe de corresponder ao ideal salazarista de família. O tema da maternidade infeliz, tão recorrente nas suas histórias, é uma afronta à função social que o Estado Novo reservava à mulher<sup>46</sup>, como nota Ana Paula Ferreira a propósito de contos de Maria Archer, Heloísa Cid e Manuela Porto:

Longe da «nobre missão» que o Estado nacionalista queria impor às mulheres portuguesas, a maternidade revela-se nestes contos como fardo, sacrifício, sina biológica que acaba por anular as mulheres (especialmente das classes humildes) não só enquanto indivíduos mas, pior que isso, enquanto seres humanos. (FERREIRA 2002: 49)

Ana Paula Ferreira recorre mesmo a um conto de Manuela Porto, «Maria», para mostrar o carácter excepcional e a ousadia que era, na época, uma mulher fazer no campo literário uma denúncia da opressão das mulheres:

«Maria» (...) dramatiza o impasse de muitas Marias anónimas, meros úteros reprodutores da família-nação. Como a protagonista, que nunca chega a realizar os seus sonhos de produção cultural por não conseguir sobrepor-se às peias da dependência na instituição do casamento, a maior parte das mulheres portuguesas ver-se-ia limitada à única forma de «criação» ou auto-realização possível, a maternidade. Por este motivo, não deixa de ser «extraordinária» a situação de qualquer mulher que ouse assumir voz pública como escritora de ficção comprometida com a sorte da mulher no Estado nacionalista-autoritário-paternalista: no horizonte do conto «Um Dito» [de Irene Lisboa] (...) encontram-se os desejos frustrados de (muita) «Maria». (FERREIRA 2002: 50)

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> No seu discurso «Às mulheres de Portugal», proferido numa sessão da campanha da candidatura do General Norton de Matos à Presidência, Manuela Porto afirma: «Alguma mulher existiria, tão extraordinariamente destituída de critério, que, comparando aquela que sabemos ser a situação feminina nos países democráticos e progressivos àquela outra que, por experiência, sabe ser a sua, aqui em Portugal, tivesse sombra de hesitação? Alguma mulher poderia existir a quem a tremenda lição do fascismo italiano, onde à mulher foi negada a mais elementar dignidade de ser pensante, se tivesse varrido da memória? Alguma mulher teria esquecido a crudelíssima lição do nazismo alemão onde à mulher foi exigido, como dever máximo e único, desentranhar-se em filhos e isso não porque a Pátria necessitasse de seres conscientes, capazes de, voluntariamente, sacrificar-se por ideias justas e superiores princípios, morrendo por eles, se tanto necessário, mas porque ao odioso regime fazia falta carne para canhão em abundância?» (PORTO 1949a).

Não deixa de ser curioso que a Censura, além de exigir diversos cortes em toda a obra, se tenha referido a um dos contos de *Um filho mais e outras histórias* como «impróprio de ser escrito por uma senhora»<sup>47</sup>.

Como vimos anteriormente, Manuela Porto, tal como outras da sua esfera de relações, interessa-se pelos problemas sociais e políticos do seu país e do mundo e não desliga a luta das mulheres das outras lutas que julga necessárias. Vanda Gorjão esclarece que, na história do feminismo em Portugal, essa ligação já é feita pela geração anterior a estas mulheres, consistindo um dos aspectos da sua revolta no facto de a actividade política ser reservada aos homens. É mantendo-se a par das questões sociais e políticas e discutindo-as, ainda que na sombra, que as mulheres vão ganhando voz e poder:

Na esteira do feminismo internacional, a reivindicação da participação política constitui uma das pedras basilares do programa feminista em Portugal. Desde as primeiras décadas do século, as feministas portuguesas tinham desenvolvido um trabalho de reflexão que não se limitara a «assuntos femininos», incidindo também sobre a situação política e social do país e a condução do governo republicano, com ecos no espaço público. Ou seja, se o voto das mulheres não foi reconhecido nas diversas legislações eleitorais dos governos republicanos, isso não impediu que certas mulheres – algumas das que compuseram a primeira geração de intelectuais – participassem politicamente. Mantinham-se informadas acerca do processo governativo, dos partidos e das eleições, que discutiam publicamente. A sua actividade política e as respectivas repercussões não estiveram, nesse sentido, dependentes do reconhecimento legal da participação política feminina. Muito pelo contrário, actuando nas margens do sistema político formal, essas mulheres não só se anteciparam a esse reconhecimento como, de alguma maneira, também o forçaram. (GORJÃO 2002: 32)

Acérrima defensora da educação e do conhecimento para todos e da igualdade económica entre todos, Manuela Porto importa-se, mais especificamente, com a questão da instrução das mulheres ou do seu poder económico, por saber que é através dessas conquistas que elas poderão ultrapassar o seu lugar inferior na sociedade. Assim como defende o fim da opressão e da pobreza das classes sociais mais baixas, Manuela Porto defende a emancipação das mulheres. De facto, ela vê as mulheres como um grupo oprimido, comparando-as a escravos. Numa sessão da campanha de candidatura do General Norton de Matos, realizada na Voz do Operário em 28 de Janeiro de 1949, tal como Maria Lamas, Rodrigues Lapa, Irene Bártole Russel, Lídia França Pereira e Maria

---

<sup>47</sup> Torre do Tombo, Secretariado Nacional de Informação, Censura, ex. 629, relatório 2784.

Helena Novais<sup>48</sup>, Manuela Porto tem oportunidade de proferir um discurso (depois publicado numa colectânea de discursos da campanha) com o título «Às mulheres de Portugal». Aí, é clara essa aproximação que a feminista estabelece entre as mulheres e as classes mais pobres:

Alguma mulher haveria que não soubesse encontrar-se a situação feminina, dentro das sociedades, desde a mais remota antiguidade, intimamente ligada e absolutamente paralela à das mais deserdadas camadas sociais, devendo exclusivamente – tal como os escravos – àquelas correntes progressivas que, pelos séculos fora, vêm lutando pela liberdade, pedra de toque da dignidade humana, o direito que há menos de um século possui de manifestar-se como ser pensante, sem que para isso se torne indispensável ser um ente genial, em absoluto fora do comum? (PORTO 1949a: 38)

A consciência da relação entre os problemas das mulheres e os problemas do mundo explica que muitas das filiadas no Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (CNMP) e/ou na Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP) sejam assinantes das listas para a formação do MUD (e algumas chegam mesmo a estar em comissões do movimento), como é o exemplo de Elina Guimarães, Maria Lamas, Maria Letícia Clemente da Silva, Maria Keil do Amaral, Maria das Dores Cabrita, Alda Nogueira, Josefina Simões, Maria Palmira Tito Morais, Maria Helena Correia Guedes, Maria da Graça Amado da Cunha, Cândida Ribeiro Gaspar, Maria Barroso, Maria Isabel Aboim Inglez, Maria Branca Lemos, Maria Elvira Cortesão, Irene Cortesão, Ilse Losa, Maria Amélia Cal Brandão, Natércia Babo, Irene Lisboa, Virgínia Moura, Maria Luísa Costa Dias, Francine Benoît (cf. GORJÃO 2002). Entre estes nomes inclui-se o de Manuela Porto, que pertence, aliás, às duas organizações de mulheres.

Em 1946, Manuela Porto é vice-presidente da última direcção do CNMP, cuja presidente é Maria Lamas, de quem, aliás, é muito amiga<sup>49</sup>. O Conselho organiza cursos diversos (enfermagem, cozinha, costura, literatura, etc.) para as sócias e Manuela Porto terá dado aí aulas de teatro (cf. ALMEIDA 2003 e entrevista a Gina Santos). Esta organização, fundada em 1914, e que, depois de uma certa paralisação durante a

---

<sup>48</sup> É ainda lida uma mensagem de Maria Isabel Aboim Inglez por Ema Quintas Alves.

<sup>49</sup> Os outros nomes da direcção são os seguintes: Maria M. Campos (secretária geral), Maria Cesarina G. de Castro (tesoureira), Cristina Cunha, Fernanda T. de Figueiredo e Maria Teresa Arriaga (vogais), Isabel Cohen Von Bonhorst (presidente da assembleia geral), Elina Guimarães (vice-presidente da assembleia geral), Maria Amália Neves (directora da comissão do boletim), Maria das Dores Cabrita (secretária de redacção do boletim) e Hortense de Almeida (redactora) (cf. *A mulher*, boletim do CNMP, de Dezembro de 1946).

Segunda Guerra Mundial, é reanimada com a eleição de Isabel Cohen Von Bonhorst em 1944, é encerrada pela PIDE em 1947 (cf. GORJÃO 2002: 146-152 e CASTRO e ESTEVES 2005: 243-244). A AFPP, a que Manuela Porto também pertence, surge em 1936 e, para além de enviar alimentos ou vestuário para zonas em guerra ou para prisioneiros de campos de concentração, promove várias iniciativas, sobretudo sessões de leitura, saraus culturais, debates e conferências sobre literatura, arte, a condição da mulher, etc.<sup>50</sup> Também esta associação é dissolvida pelo regime salazarista, em 1952. O encerramento destas duas organizações e a quantidade de documentos a elas referentes que podemos encontrar nos arquivos da PIDE mostram bem como se tornam, pelos membros que a constituem e pelo seu crescimento, perigosas para o regime. Para além de questionarem o papel que a ditadura vigente reserva para a mulher ou tomarem posição relativamente a guerras contra as quais é «inconveniente» lutar (aos olhos do Estado português), as actividades que promovem atraem grande número de opositoristas<sup>51</sup>.

Para além de militar no CNMP e na AFPP, Manuela Porto chega ainda a pertencer ao Movimento Nacional Democrático Feminino (MNDF), que se forma a partir do Movimento Nacional Democrático (MND). Este nasce em 1949 após a desistência da candidatura do General Norton de Matos às eleições e tem uma forte influência do Partido Comunista. Visto fazerem parte da sua Comissão Central duas feministas, Virgínia Moura e Maria Lamas<sup>52</sup>, logo se cria paralelamente o MNDF, cuja Comissão Central é composta por Maria Isabel Aboim Inglez, Virgínia Moura, Cesina Bermudes, Manuela Porto, Ema Quintas Alves, Ermelinda Cortesão, Eugénia Fernandes, Vitalina Machado, Antónia Farracha e Maria das Dores Cabrita. Manuela Porto não terá oportunidade de participar muito tempo neste movimento político, visto que morre em 1950, mas ainda assiste à prisão de todos os elementos da Comissão

---

<sup>50</sup> Em 1942 realizam-se conferências como «A literatura de hoje», por Rui Feijó, «A música moderna»; por Francine Benoît; «A mulher e o direito», por Elina Guimarães; «A paleta e o mundo», por Mário Dionísio; «O livro em Portugal, objecto de inquérito», por Irene Lisboa (cf. GORJÃO 2002: 155).

<sup>51</sup> Vanda Gorjão arrisca fazer uma lista de alguns «sócios ou simpatizantes, familiares e amigos das associadas» da AFPP, na maioria pertencentes ao meio social e intelectual opositorista: Lima de Freitas, Júlio Pomar, João Pedro Freitas Branco, Tomás de Lima, Costa Sabo, João Villaret, Jorge Delgado, Orlando Juncal, Alexandre Babo, Armando de Castro, Carlos Cal Brandão, Armando Bacelar, Hernâni Silva, António Cortesão, José Borrego, Ruy Luís Gomes, Rui Feijó, Abel Salazar, Dórdio Gomes, Guilherme Camarinha, António Sampaio, António Figueiredo, Mário Dionísio, Teixeira de Pascoaes, Vitorino Nemésio e Fernando Lopes Graça. (Cf. GORJÃO 2002: 171)

<sup>52</sup> Os outros membros da Comissão Central são Ruy Luís Gomes (que tenta em vão candidatar-se às eleições presidenciais em 1951), Pinto Gonçalves, Areosa Feio, Albertino Macedo, José Alberto Rodrigues e José Morgado (cf. GORJÃO 2002: 204).

Central, logo em 1949, acompanhados também por Cesina Bermudes, Maria das Dores Cabrita e Antónia Farracha, as mais activas do MNDF (cf. GORJÃO 2002).

É curioso notar quanto, em pleno fascismo, os intelectuais da oposição (sempre ao lado de outros «menos intelectuais») se batem pelas causas que defendem. Antes de mais, lutam por um espaço na esfera pública, que deixaram de ter, pela liberdade de expressão e por um pouco que seja de margem de manobra. Também Manuela Porto luta por esse espaço, consciente da sua condição de mulher. Ela sabe que não é apenas uma mulher – o que só por si já acarretaria diversas limitações de acção –, mas que é uma mulher diferente das outras. Sabe que não cabe dentro das molduras pintadas pelo regime fascista para encaixilhar a mulher. Ao escrever para jornais, ao publicar livros, ao falar em conferências, ao dirigir o seu grupo de teatro amador, ao declamar os poetas modernos, ao militar em organizações políticas, é ela própria que está a pintar as molduras – mas são molduras de janelas. Se aos olhos das feministas mais avançadas da época isso é um procedimento normal e desejável, não o é certamente para Salazar e talvez não o seja para a maioria da população. De facto, ainda não se assistiu a uma revolução de mentalidades no sentido da necessidade de uma absoluta igualdade entre homens e mulheres. O próprio facto de a mulher ter uma actividade profissional é nessa altura mal visto: quando tem possibilidades económicas, ela deve ficar em casa, sendo sustentada pelo marido<sup>53</sup>.

Manuela Porto desfrutava de algumas notoriedades, nomeadamente a de ser a primeira a incluir nos seus recitais de poesia o então quase inadmissível e inacreditável Fernando Pessoa, e logrou estabelecer uma certa interdisciplinaridade nas relações das diversas actividades artísticas (música, artes plásticas, teatro), aproveitando lugares disponíveis como a Academia de Amadores de Música, algumas associações culturais e recreativas e outros locais frequentados por pessoas para quem o *status quo* era prejudicial e até repugnante. (WALLENSTEIN 1982: 12)

---

<sup>53</sup> Vale a pena citar aqui um excerto da obra de Vanda Gorjão quando reflecte sobre o assunto: «São, a este respeito, paradigmáticas as respostas do director da Penitenciária de Lisboa e antigo ministro da Justiça, Dr. Almeida Eusébio, e da presidente do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, Isabel Cohen Von Bonhorst, ao inquérito da revista *Eva* (...), sobre se a mulher casada devia ou não trabalhar. À pergunta «se o marido, numa nova organização social, ganhar o suficiente para as despesas do lar, deve ainda, nesse caso, a mulher ter uma profissão e exercê-la?», o primeiro respondia: «Sim! A mulher já não voltará ao lar. Emancipou-se, dignificou-se pelo trabalho. E só uma mulher emancipada e digna poderá verdadeiramente ser feliz!». À frente de um grupo feminista, a segunda, apesar de considerar que «a mulher que trabalha, excluindo aqui as operárias, é geralmente mais inteligente, mais culta e mais corajosa», acabava por afirmar que «a mulher casada em situação económica desafogada», «se tem a questão económica resolvida, deve dedicar-se à casa. Excepto quando tem um valor extraordinário». (GORJÃO 2002: 100) Este inquérito está publicado na *Eva* n.º 869, de Junho de 1944.

Se a sua enorme actividade, em tantos campos diversos, e, por vezes, junto de pessoas tão diferentes de si, algumas «de *status quo* repugnante», é pelos outros notada com um misto de espanto e de fascínio, é porque o caso de Manuela Porto não é normal. Se há homens que nesta altura são detentores de uma cultura integral, diversificada, esse não é o caso das mulheres. A mulher versada em vários domínios artísticos e com grande conhecimento é vista como uma excepção, como sublinha José Régio:

Se outras mulheres portuguesas conseguiram vincar mais impressivamente, por mais especializadamente, a sua personalidade neste ou aquele ramo de actividade artística, intelectual, social, talvez nenhuma houvesse conseguido, até hoje, revelar tal variedade de interesses e faculdades. Quem a ouviu dizer versos, sabe que a moderna poesia portuguesa tinha nela a mais inteligente e sensível intérprete. Quem leu os seus contos e novelas, sabe como, não tendo, embora, atingido ainda o superior apuro desses dons, ela manifestou dons de superior qualidade na criação literária, e soube exprimir a sua profunda vibração perante diversas formas do sofrimento humano. Quem assistiu à sua actuação crítica ou experimental no teatro, sabe como o verdadeiro teatro – o que é em todos os tempos uma das mais nobres manifestações da actividade artística – contava nela um autêntico valor que não será facilmente substituído. Quem, enfim, viveu um pouco no seu convívio, sabe como nela se verificava o que raro se verifica até em mulheres notáveis, – a coexistência duma sensibilidade vibrante e duma inteligência aguda e crítica. Talvez a própria variedade dos seus dons e grandeza das suas generosas aspirações, mercê dum desfavorável concurso de circunstâncias, haja contribuído para a brevidade da sua vida infeliz e preciosa. (RÉGIO 1950)

É a sua própria situação e a clara consciência que tem dela que levam Manuela Porto a interessar-se pela questão da relação entre a mulher e o trabalho intelectual. Quando o CNMP organiza, de 4 a 12 de Janeiro de 1947, na Sociedade Nacional de Belas Artes, a *Exposição de Livros Escritos por Mulheres*, que reúne mais de 3000 obras (literárias, científicas, etc.) de 1500 autoras de 28 países, e em que se realizam várias palestras (todas proferidas por mulheres), Manuela Porto, então vice-presidente do CNMP, disserta, perante uma sala cheia de um público que a ouve encantado, sobre o tema «Virginia Woolf: o problema da mulher nas letras»<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Esta exposição, que tem como objectivo mostrar «a contribuição da mulher nos vários ramos do conhecimento humano», é ilustrada pelos retratos das autoras das obras expostas, realizados por Maria Clementina Carneiro de Moura, Regina Santos, Maria Gago da Silva e Maria de Lourdes Santos Pinto. O cartaz, que se afixa em toda a cidade, é da autoria de Maria Keil. É na sequência deste acontecimento que

Virginia Woolf é para Manuela Porto uma referência fundamental. O seu interesse pela escritora é revelado nesta carta não datada para João José Cochofel, em que se compreende que é ela própria que quer traduzir a autora inglesa e que, a custo, tenta encontrar quem queira editar as suas obras em Portugal:

Há tempos que tenho o desejo de traduzir qualquer obra, ou obras, de Virginia Woolf. Cheguei mesmo a estar em contacto com determinada casa editora para esse fim. Infelizmente, à última hora a editora teve medo de arriscar. Lembrei-me agora, vendo a colecção de contistas, publicada pela Atlântida, de perguntar. Não lhes interessaria uma pequena colecção de contos de Virginia Woolf, escolhidos exactamente entre os mais acessíveis que coincide serem os mais humanos?

---

Salazar manda encerrar o CNMP. Para um melhor conhecimento sobre as palestras, veja-se o relato do boletim do CNMP:

«À noite [de dia 4] a presidente do "Conselho", a escritora Maria Lamas, profere "Algumas palavras sobre o C. N. M. P.", palavras que a assistência sublinha com palmas entusiásticas. (...)

No dia 5 começa por falar Fernanda Tasso de Figueiredo acerca da D. Adelaide Cabete, a fundadora do "Conselho" e a primeira médica portuguesa (...). Referiu-se a seguir a Dra. Amália Neves, a Danielle Casanova, uma das principais mulheres da resistência francesa da última guerra. Por fim, Maria Palmira Tito de Morais apresenta a figura de Florence Nightingale. (...)

No dia 7 as Dras. Alda Nogueira e Alice Maia Magalhães dissertam sobre "A mulher e a ciência", referindo-se a primeira à ciência de uma maneira geral e detendo-se a segunda a analisar algumas figuras de mulher que no campo científico se têm evidenciado. Para fecho do programa desta noite dedicada à ciência é passado na tela o filme "Madame Curie", baseado na vida da célebre cientista.

A 8 a locutora da Emissora Nacional, Joana Campina Miguel, esboça os perfis das autoras dos trechos que são lidos pela escritora e locutora Etelvina Lopes de Almeida e pela actriz Carmen Dolores. (...) Como complemento do serão cultural é exibido o filme "A vida das irmãs Brontë", as conhecidas escritoras.

Na noite de 9, com a sala literalmente cheia, com gente, em pé, pelas coxias, fala a escritora Manuela Porto sobre a figura de Virginia Woolf. Senhora absoluta da arte de dizer, Manuela Porto, encanta durante cerca de uma hora a assistência que a ouve com justificadíssimo agrado. (...)

A "matinée" [de dia 11] destina-se às crianças e Etelvina Lopes de Almeida lê contos especialmente escritos para a infância. (...) À noite fala, em primeiro lugar, Maria Valentina Trigo de Sousa acerca de Clara Barton, a mulher que tem o seu nome profundamente ligado à Cruz Vermelha dos Estados Unidos. Segue-se Maria da Luz Espírito Santo que disserta sobre Sally Salminen, a autora do conhecido romance "Katrina". "Elen Keller e a sua professora Anne Sullivan Macy" é o trabalho biográfico apresentado pela Dra. Maria Teresa Amado Neves (...).

[No dia 12] fala primeiramente a Dra. Maria Helena Lucas sobre a vida de Amélia Earhart, a aviadora que fez duas vezes a travessia do Atlântico uma delas viajando sozinha, e que em 1937 perdeu a vida em pleno Pacífico. A Dra. Benvinda Caires refere-se seguidamente à autora de "A cabana do pai Tomás", a célebre Harriet Stone (...). E para fechar com chave de ouro levanta-se Maria Lamas para explicar e comentar o programa do "Conselho"» (*A mulher*, nº 2, ano 2, Maio de 1947).

Maria Lamas escreve numa carta para Eugénio Ferreira, em 6 de Março de 1947: «A Exposição de Livros escritos por Mulheres alcançou um êxito estrondoso. Creio que a única pessoa que não ficou satisfeita fui eu porque tenho a consciência das falhas e insuficiências várias que houve. O que é certo é que a imprensa católica ficou abalada com aquela «surpreendente organização» (sic) e viu no Conselho um perigo de morte para a Mulher e a Moral. Daí uma campanha ignóbil». De facto, a exposição é, numa primeira fase, largamente elogiada na imprensa, mas, devido a esse êxito e ao perigo que representa, em finais de Janeiro o CNMP começa a ser atacado ferozmente pelo regime, como explica Vanda Gorjão: «alguns jornais afectos ao regime desencadearam uma violenta campanha contra o Conselho, insistindo na relação entre a organização feminista e a oposição partidária e associando o feminismo ao comunismo» (GORJÃO 2002: 166). Salazar manda fechar o CNMP em 28 de Junho de 1947.

«Arriscar» pode ser lido não apenas como uma referência a um risco comercial, mas ao risco político de editar a obra de uma mulher socialista e feminista.

Aquela palestra, *Virginia Woolf: o problema da mulher nas letras*, realizada em 1947 e editada logo nesse ano pelos Cadernos da Seara Nova, consiste numa paráfrase «muito pessoal» do texto de Virginia Woolf *Um quarto que seja seu*, em que a escritora inglesa discorre precisamente sobre a relação da mulher com a escrita – não da «feminilidade» da escrita da mulher, entenda-se, mas sim dos próprios entraves, muito concretos, com que ao longo da história as mulheres se depararam quando quiseram ser escritoras, actividade que não estava para elas destinada pelas sociedades que a inferiorizam. Desde o guardião da biblioteca, que barra a entrada às senhoras, ao pai que não deixa a filha estudar, passando pelo sentimento de injustiça sentido por uma irmã de Shakespeare que vê o irmão poder fazer o que ela sempre desejou mas que nunca poderá fazer, é toda uma teia complexa que se enreda e cujos fios Virginia Woolf nos faz ver. O pensamento da inglesa em muito condiz com o de Manuela Porto (e certamente muito Woolf a influencia), quando aquela torna as questões de género e as condições sociais e económicas completamente inseparáveis, e quando as torna, por sua vez, inseparáveis da produção artística:

Interroguei-me sobre as condições em que as mulheres viviam; porque a ficção, na sua qualidade imaginativa, não cai como uma pedra no chão, à semelhança da ciência; a ficção parece-se com uma teia de aranha, ligada, ainda que por delgados fios, à vida. Por vezes, essa ligação torna-se imperceptível; as obras de Shakespeare, por exemplo, dão a ideia de estarem suspensas. Contudo, sempre que se puxa a teia, presa numa das pontas, e por rota que esteja no meio, vem à memória que estas teias não são tecidas no ar, por criaturas incorpóreas, mas resultam do trabalho de seres humanos sofredores, e estão interligadas a coisas extremamente materiais, como a saúde, o dinheiro e as casas onde vivemos. (WOOLF 1978: 57-58)

Bastante mais sintética, abolindo, curiosamente, a referência directa ao dinheiro, a escritora portuguesa transforma esta passagem do texto de Virginia Woolf no seguinte:

É evidente que a imaginação não é uma pedra que se encontre ao acaso no meio de um caminho qualquer, a imaginação será antes uma imponderável teia de aranha, muito delicada, presa à vida pelos quatro cantos. Desgraçadamente, o artista é uma criatura humana como as mais, ligada a toda a espécie de coisas materiais, a quem importa ter um

mínimo de saúde, dispor de um pouco de bem-estar e respirar uma atmosfera aceitável.  
(PORTO 1947a: 29)

Manuela Porto e Virginia Woolf são cúmplices nesta necessidade de um espaço mais largo para viver, um ar mais respirável. Não apenas enquanto mulheres mas também como seres humanos. Sentem uma necessidade aguda de romper com as barreiras que lhes impõem.

Todas aquelas linhas traçadas a que nos habituamos desde a infância, até ao ponto de confundi-las com a própria realidade, não eram aceitáveis para Mrs. Woolf. (PORTO 1947a: 13)

Manuela Porto, como Virginia Woolf, quis transpor essas linhas traçadas.

## II

### ***UMA INGÉNUA***

### **A VIDA NAS TEIAS DO TEATRO**

#### **1. A atriz escreve sobre uma atriz**

Em 1948 a Seara Nova publica *Uma ingénuo: A história de Beatriz*, uma novela de Manuela Porto que faz o retrato de uma atriz, desenhando o seu percurso. Para fazer a leitura dessa vida ficcionada, importa conhecer a experiência vivida de Manuela Porto como atriz, porque essa experiência ressoa inevitavelmente e de uma forma particular na ficção, como veremos. A autora fala com conhecimento de causa. Ela passou pelos camarins, pelos corredores e pelos palcos de vários teatros. Ela viveu por dentro os tempos e os lugares do teatro - moveu-se nas teias que a ficção denuncia. As figuras de teatro que cria na novela são, no corpo do texto, imagens de corpos e gestos de pessoas que realmente conheceu.

Manuela Porto inicia a sua actividade teatral na Escola-Teatro de Araújo Pereira, estreando-se em Novembro de 1924 em *As irmãs*, de Gaston Dévore, uma peça só com papéis femininos, em que também entra como atriz a sua futura sogra, Emília Araújo

Pereira. Guiada pelo princípio da «educação pela arte», esta Escola-Teatro, criada sem apoio oficial e dirigida às classes mais afastadas da actividade cultural, contraria a maneira habitual de fazer teatro nas companhias profissionais, por meio de verdadeiras «inovações» propostas pelo mestre Araújo Pereira. A sua extinção em 1926 é explicada por Luiz Francisco Rebello como sendo o resultado da incompatibilidade da sua «tendência socializante» com a ditadura fascista<sup>55</sup>. Esta experiência é extremamente importante para Manuela Porto, influenciando o seu modo de pensar o teatro. No capítulo III, mostrarei como o grupo de teatro de amadores que dirige vinte anos depois, o Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense, mantém fortes pontos de contacto com o grupo orientado por Araújo Pereira.

Manuela Porto estreia-se «em teatro público»<sup>56</sup> em 20 de Novembro de 1926, integrada na Companhia Rey Colaço Robles Monteiro, no papel de Freira, na peça *A petiza do gato*, de Carlos Arniches. Só depois disso decide ingressar no Conservatório de Teatro, onde é aluna de Araújo Pereira, António Pinheiro e Carlos Santos, e colega de Beatriz Santos, Manuel Lerenó e João Villaret, entre outros. A sua classificação final é de vinte valores e prémio<sup>57</sup>.

Entusiasmada pelo teatro e pela profissão de actriz, entra, entre a segunda metade dos anos vinte e o princípio dos anos trinta, em peças levadas à cena pela Escola-Teatro Araújo Pereira, pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro, pela companhia de Gil Ferreira e pela Grande Companhia Dramática Portuguesa, contracenando com actores como Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro, Gil Ferreira, Ilda Stichini, Alexandre de Azevedo, Alves da Cunha, Maria Matos, Joaquim de Oliveira, Assis Pacheco, Vasco Santana, Berta de Bivar ou Constança Navarro. Pisa os palcos de vários teatros de Lisboa, como o Teatro Nacional, o Teatro do Ginásio e o Politeama, e representa ainda no Porto, em Coimbra e em Setúbal (v. Apêndice II – Teatrografia).

Nas críticas aos espectáculos que incluo na Teatrografia (Apêndice II) há poucas referências ao desempenho de Manuela Porto. De facto, em nenhum deles a actriz representa papéis de primeiro plano. Mas numa ficha do Teatro Nacional que preenche

---

<sup>55</sup> «A tendência socializante do grupo não lhe permitiu sobreviver à implantação da ditadura fascista consequente ao golpe militar de 28 de Maio de 1926» (REBELLO [1978]: 408).

<sup>56</sup> A expressão é escrita por Manuela Porto na ficha que preenche do Teatro Nacional (v. Anexo VII - Documentos)

<sup>57</sup> Numa crítica anónima à 14ª audição do Conservatório, realizada em 12 de Junho de 1931, pode ler-se que no desempenho do *Auto de Santo António* «sobressaíram Manuela Porto, Estela de Carvalho e Villaret» (*Diário de Lisboa*, 13/6/1931).

em 1931, a actriz enumera as peças em que desempenhou papéis de maior relevância: «*Primerose* (no papel de Donata); *Morgadinha* (no papel de Mariquinhas); *Casa da boneca* (no papel de Nora); *Meia Noite* (no papel de Romana); *Soror Mariana* (no papel de Mariana Alcoforado)». Por outra mão, provavelmente a de um secretário do Teatro Nacional D. Maria II, são mais tarde aditados nessa ficha os espectáculos *Condessa Maria* e *Perigo Amarelo* (v. Anexo VII - Documentos)<sup>58</sup>.

Manuela Porto, porém, não abandonando o seu grande interesse pelo teatro, decide abandonar a profissão de actriz. Como desenvolverei adiante, esse afastamento é provocado por uma desilusão em relação ao meio teatral – desde as relações dentro de bastidores à interpretação das peças no palco. À pergunta «Porque decidiu abandonar o teatro?» Manuela Porto poderia ter dado uma resposta igual à do actor Joaquim d’Oliveira, por ela entrevistado para a revista *Vértice*:

Porque tinha carácter. Porque nunca tive feitio capaz de pactuar com a feia coisa em que o teatro se tornou, graças a empresários pouco escrupulosos e a artistas ignaros. Desde o baixo nível artístico em que o teatro vegeta e, ano após ano, se acentua, até às trapalhices de dinheiro, referentes a combinações não cumpridas, ensaios não pagos, etc., tudo, tudo me desagrada da jiga-joga teatral que, erradamente, se criou. Hoje, sob o aspecto económico, alguma coisa o “Sindicato de Artistas Teatrais” conseguiu, ainda que sejam mais aparentes que reais os benefícios, pois, como os artistas dependem em absoluto dos mesmos empresários, sabendo que, se têm a infelicidade de cair-lhes no desagrado não mais obterão colocação por mais talento que possuam, muito e muito recibo não saldado leva assinatura e muito contrato não respeitado passa por ter sido cumprido. (PORTO 1949e: 158)

Luiz Francisco Rebello afirmará que foi o amor que a actriz tinha pelo teatro que não a deixou «pactuar» com a situação degradante em que ele se encontrava:

Aluna premiada e distinta do Conservatório, Manuela Porto cedo toma contacto com a vida dos palcos – e o que vê à sua volta é como que a caricatura grotesca das suas mais altas

---

<sup>58</sup> A identificação exacta dos espectáculos que figuram na ficha do Teatro Nacional oferece dificuldades. A peça *Condessa Maria*, de Luca de Tena, é representada pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro, no Teatro do Ginásio, datando a sua estreia de 15 de Fevereiro de 1927 (cf. PALHINHA 1987: 51). A peça *Primerose*, de Gaston Caillavet, é levada à cena por essa mesma companhia em 1928, no Teatro Sá da Bandeira, no Porto (cf. PALHINHA 1987: 52). Tudo levaria a crer que são estes os espectáculos a que se refere a ficha. Porém, sabendo que se estreou em 1926, confundimo-nos com as palavras da actriz quando diz acerca da Companhia Rey Colaço Robles Monteiro: «trabalhei aí uma época» (v. ficha do Teatro Nacional, Anexo VII - Documentos). Como Manuela Porto afirma ter trabalhado também com a Companhia de Ilda Stichini e Alexandre de Azevedo, é possível que os referidos espectáculos tenham sido realizados por essa companhia. A actriz pode ainda querer referir-se a papéis que desempenhou em audições escolares, durante o seu curso de Arte de Representar.

aspirações. Mas o seu amor pelo Teatro era demasiado puro para que ela pudesse transigir com essa caricatura. O seu respeito por essa arte que amava acima de todas não lhe permitia que ela pactuasse com aqueles que, dizendo servi-la, na realidade apenas se serviam dela para satisfazer inconfessáveis apetites. (REBELLO 1951)

Quando, em 1941, Manuela Porto entra pela última vez num espectáculo, *Sonho de uma noite de Verão*, desempenhando o papel de Hérnia, já há cerca de uma década que não o fazia. É provável que tenha sido convidada por Amélia Rey Colaço e tenha aceite o convite para entrar nessa «grande produção», excepcional, que foi o espectáculo de Shakespeare, representado ao ar livre no Parque de Palhavã<sup>59</sup>. Desde essa data até à sua morte, Manuela Porto manter-se-á ligada à arte dramática, não como actriz, mas pela sua actividade de crítica e pela direcção do Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense. Para além disso, é também como escritora que mantém a sua relação com o teatro, ao publicar *Uma ingénua: a história de Beatriz*.

## 2. Novela autobiográfica?

E subitamente, a sala de concertos, e o público, e os aplausos que acalentavam o seu sonho, afastaram-se para distâncias infinitas e, no lugar deles, ficou um buraco muito negro e muito fundo, que nada, na vida, conseguiria preencher. (PORTO 1945: 56 e 57)

«Uma lição», o segundo conto de *Um filho mais e outras histórias*, descreve o momento em que Manelinha, uma jovem estudante de piano, pensa, pela primeira vez, que talvez o mundo da música não seja apenas um mar de rosas, nem somente beleza, liberdade e êxito. A sua professora, que tão bem toca e que pacientemente a ensina a extrair daquele instrumento as belas e complexas melodias dos mais geniais compositores, tem afinal um ar magoado e fatigado e passa afinal todos os dias fechada em casa dando lições umas atrás das outras a todo o tipo de criaturas, das mais empenhadas às mais desinteressadas.

O sentimento de desilusão, presente na quase totalidade dos escritos de Manuela Porto, e que aparece ligado frequentemente à passagem da infância à idade adulta, ou da

---

<sup>59</sup> O espectáculo, que tem apenas quatro apresentações, é amplamente divulgado e criticado na imprensa. Segundo a crítica de N. L., Manuela Porto, no papel de Hérnia, é «muito discreta e persuasiva» (N. L. 1941)

Primavera ao Outono<sup>60</sup>, estende-se à esfera da arte. No meio de um mundo e de uma vida desoladores ou, pelo menos, insossos, a arte começa por ser – para quem a faz, entenda-se – a descoberta da razão de viver, o encontro com uma sensação de prazer inigualável e, note-se bem, legítima. Porém, quem toma a decisão de lhe dedicar a vida vê atravessarem-se no seu caminho duras barreiras, caras contrapartidas, que conseguem, aos poucos, enegrecer todos os sonhos. Este é um dos grandes temas de Manuela Porto. João Pedro de Andrade, na sua crítica a *Um filho mais e outras histórias*, a primeira obra editada da autora, distingue as três «qualidades de emoções que percorrem as narrativas», relacionadas com a falta de dinheiro, a falta de amor e o esfacelamento de um sonho de arte:

As vicissitudes de ordem económica pesam cruelmente sobre algumas das heroínas deste livro humano. A outras, faltou-lhes o amor que os seus sentidos e a sua alma desejavam. Finalmente, outras viveram um sonho de arte que a vida brutalmente cortou. (ANDRADE 1946)

Da obra literária de Manuela Porto, é *Uma ingénua* que mais interessa para o presente estudo, visto que conta a aproximação de uma jovem actriz ao mundo cruel e miserável do teatro e a consequente degradação da sua vida: impossibilidade de brilhar como actriz e de prosseguir representando devido a uma velha empresária invejosa do seu êxito, casamento com um actor reputado que a deixa com um filho que acabará por morrer, relação de quase prostituição com um empresário rico que a leva para o seu teatro de revista, fim da curta vida em miséria absoluta, na solidão do seu quarto alugado.

---

<sup>60</sup> Esta preocupação – da passagem da infância à idade adulta, da Primavera ao Outono, da vida à morte - é constante em Manuela Porto, que - não esqueçamos - tenta várias vezes suicidar-se antes de o conseguir, por fim, com 42 anos (cf. SENA 2004: 39). Em Dezembro de 1948, a revista *Eva*, de cuja direcção a escritora faz parte nessa altura, publica um conjunto de pequenos votos dos elementos da redacção para o ano de 1949. Manuela Porto escreve: «Faço votos, leitoras e leitores amigos, porque saibam dignamente envelhecer, isto é, que saibam, sucessivamente, ter a idade que têm, vivendo intensamente os prazeres compatíveis - e não outros - com o momento da existência que atravessam. Envelhecer, entendamo-nos, não é apenas entrar no ocaso da vida, não. A criança, ao passar a adolescente, envelheceu, o jovem que se torna adulto envelheceu, a criatura que tendo atingido aquele ponto da estrada que o poeta classificou de «el mezzo del camin» entrou na vertente que fica para além, envelheceu.

«Portanto, quando lhes desejo, muito amigavelmente que saibam envelhecer, não pretendo apenas dizer que considero felicidade grande a aceitação resignada das rugas e dos cabelos brancos, mas pretenderei, antes, significar que considero bem supremo - e por isso vo-lo estou a desejar - a capacidade de atravessar as diversas etapas da existência, sabendo retirar de cada uma delas aquele subtil perfume, profundamente vital, que permite ao nosso espírito evoluir e crescer, deixando para trás, sem lancinante saudade, aquilo que já nos não pertence, certos de que o futuro possuirá inúmeros tesouros, diversos embora para depositar em nossas mãos, desde que lhas saibamos estender» (PORTO 1948m).

*Uma ingénua* começa por ser um dos contos – o último – reunidos em *Um filho mais e outras histórias*. Mas entre 1946 e 1948, esta história é desenvolvida pela autora, dando origem a uma novela, publicada pela Seara Nova em 1948: *Uma ingénua: A história de Beatriz*.<sup>61</sup>

É fácil sentirmo-nos tentados a atribuir um carácter autobiográfico a esta novela. Manuela Porto quer seguir a profissão de atriz, mas desilude-se<sup>62</sup>. Tal como a protagonista da história, que encerra no seu nome a sua legítima vocação – *Be-atriz*<sup>63</sup> –, frequenta a Escola da Arte de Representar. Na ficha do Teatro Nacional, à frente de «Profissões que tem exercido no teatro», Manuela Porto escreve «Ingénuas principalmente» e é esse o «género» que escolhe para Beatriz e que dá o nome à novela (expressão cuidadosamente pensada, já que pode ter duas leituras, ambas oportunas)<sup>64</sup>. Para além disso, tudo se passa em Lisboa, junto ao rio, e é impossível não pensar de

---

<sup>61</sup> Tal como não esgotarei de modo algum, neste capítulo, a análise (sobretudo a literária) de *Uma ingénua*, não me debruçarei também aqui sobre as diferenças existentes entre o conto e a novela, trabalho passível de ser levado a cabo e decerto provido de interesse. Limito-me apenas a registar nesta nota, como contributo para essa futura dissertação, a diferença que é talvez mais óbvia entre as duas versões – o suicídio de Beatriz, sugerido no conto e que não acontece na novela – segue, não sei se propositadamente ou não, um conselho de João Pedro de Andrade na sua crítica a *Um filho mais e outras histórias*: «A imaginação da autora deve ter tido intervenção discreta neste montão de reminiscências, de "histórias que lhe contaram" e a que ela deu apenas a precisão de sentido que as suas protagonistas não sonharam talvez. O suicídio da pequena atriz de "Uma Ingénua", apenas sugerido, foi um mau conselho dessa imaginação. No resto, tudo nesse conto está certo, e Manuela Porto, que não teve de inventar nada, não precisou também que lhe contassem essa história.» (ANDRADE 1946)

<sup>62</sup> «A passagem de Manuela Porto pelas tábuas dos nossos palcos foi rápida. Não que o seu amor pelo teatro houvesse arrefecido. Menos ainda que reconhecesse haver errado o seu caminho. Nada disso. Do que se tratou foi de coisa muito diferente; de algo semelhante ao esfacelamento de um sonho, belo e puro, de encontro a uma realidade feia e agreste». (REBELLO 1950c)

<sup>63</sup> Creio não estar a especular em demasia se afirmar ainda que a primeira partícula deste nome – «Be» – pode ser lida (sobretudo pensando na sua realização fonética) com o sentido do prefixo «bi», levando-nos assim à ideia de uma atriz em dois sentidos: representando no palco e representando na vida. Outra leitura possível – esta talvez mais «forçada» – aproximaria «Be» não do prefixo latino mas sim do verbo inglês *to be*, conduzindo à ideia de «ser», «ser atriz».

<sup>64</sup> Sousa Bastos, no seu *Dicionário do Teatro Português*, publicado em 1908, define os «géneros» existentes no teatro: «Géneros no teatro – Chama-se *género* à aptidão especial de um artista para estes ou para aqueles papéis, aptidão que se manifesta pela figura, pela voz, pelo sentimento, pelo jogo de cena, finalmente pelas qualidades exigidas para o *género* em que o mesmo artista tem de ser classificado. Da mesma forma que um actor velho não pode fazer um *galã*, e que uma atriz muito nova não pode satisfazer n'uma *mãe nobre*, assim também alguns artistas, nascidos para o género cómico, se vêem na impossibilidade de satisfazer n'um papel sério e *vice-versa*. Foi pois necessário, para estabelecer, tão precisamente quanto possível em tal assunto, a parte que a cada um compete, formar convencionalmente o que se chama *géneros*. Segundo, pois, as qualidades d'alma, os dotes físicos e as idades, podem classificar-se por muitas formas convencionais os artistas. Diremos então: *galãs, criados, pais nobres, centros dramáticos, utilidades, reis, lacaios, aldeões, capa e espada, ingénuas, lacaias, mães nobres, centrais, rainhas, aldeãs*, etc.». A entrada «Ingénua» diz o seguinte: «Ao *galã* corresponde nas damas a *ingénua*. Precisa ser nova, formosa e vestir com elegância. Além do talento indispensável para desempenhar papéis importantes como são os de primeira *ingénua*. Como nos *galãs*, os papéis de *ingénua* podem ser de primeira, segunda ou terceira categoria. Há também *ingénuas* dramáticas e *ingénuas* de comédia. Os primeiros são muito mais difíceis de representar» (Sousa Bastos, *Dicionário do Teatro Português*. Coimbra: Minerva, 1994, pp. 70 e 78).

imediate na Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro durante toda a parte da obra em que Beatriz está empregada «[n]aquela pocilga [que] era o teatro mais decente da capital! O único onde se representava uma ou outra peça séria e onde mantinham no reportório meia dúzia de obras consideradas clássicas» (p. 67)<sup>65</sup>.

No entanto, será um erro, infrutuoso e desnecessário, ver permanentemente em Beatriz uma projecção de Manuela Porto. Importa ter consciência de que estamos a lidar com uma ficção. Note-se nas próprias palavras da autora no prefácio a *Doze histórias sem sentido*, uma obra editada postumamente:

No entanto – julgo lembrar-me – durante anos, muitos anos até, esse pequeno círculo onde se movem quase todas as figuras dos meus contos foi o meu, existindo neles muito e muito do sangue vivo do meu sangue – por mais diversas que sejam as suas aventuras daquelas que, realmente, eu vivi. (PORTO 1952, p. 7)

Embora assumo que escreve sobre aquilo de que está mais próxima e que de alguma forma viveu, a escritora salienta que o caminho entre si e a sua obra não é directo. No caso de *Uma ingénua*, ela própria se esforça por fazer desvanecer esse tipo de leitura – que talvez adivinhasse obviamente imediata por parte dos leitores –, escrevendo umas páginas antes do início da novela:

Todos os factos e personagens desta novela são pura fantasia.  
Qualquer semelhança com pessoas ou factos da vida real é mera coincidência.

Esta pequena nota introdutória, embora talvez tenha o efeito contrário, reforçando a tendência de quem a lê para encontrar os correspondentes na realidade, merece por parte de Joaquim Namorado este comentário certo:

---

<sup>65</sup> Numa época em que muitos se queixam da fraca qualidade das peças levadas à cena em Portugal pelas várias companhias, o Teatro Nacional é muitas vezes referido como o único que, apesar de tudo, é «mais decente», já que oferece, embora nem sempre, peças do reportório sério e clássico, sendo quase o único que representa grandes dramaturgos, portugueses e estrangeiros. Leia-se o que António Pedro escreve sobre o Teatro Nacional, num artigo publicado em 15 de Julho de 1949, em que defende que este deve ser subsidiado pelo Estado e não viver à mercê da bilheteira: «O seu critério de orientação é o que pode ser na desorientação actual, e, se é possível levar-lhe a mal que faça muito mais gosto em que seja verdadeira a seda dos vestidos que a força psicológica das interpretações, não é menos verdade que, sem a sua actuação contínua, teria esquecido por completo que a arte de representar não é exactamente o mesmo que tentar fazer rir por qualquer processo miserável. Honra lhe seja feita e glória lhe seja dada, mau grado o manancial de asneiras que por vezes de lá brota» (PEDRO 1949c).

Se a novela de Manuela Porto nos dá uma clara sensação de realidade, de coisa vivida, temos que ater-nos não a que ela seja a fotocópia de quaisquer factos passados, mas que, sendo fantasia, a autora soube enquadrar a acção numa realidade existente, dar-nos uma personagem compatível com essa realidade e fixar-se em problemas concretos determinados por uma e outra. Deste modo a coincidência com factos da vida real, a dar-se, não se faria através de uma simples transposição, mas numa justa definição da sociedade e do carácter das personagens da novela. (NAMORADO 1948)

Assim, quando a actriz Gina Santos arrisca afirmar que Beatriz é um nome ficcional para a actriz Leonor d'Eça<sup>66</sup> e que a empresária da novela é Amélia Rey Colaço (v. Anexo I - Entrevista a Gina Santos), ou quando encontramos um exemplar de *Uma ingénua* no espólio de Joaquim de Oliveira com os nomes dos actores que julga serem cada personagem escritos a lápis nas margens<sup>67</sup>, devemos encarar essas pistas com alguma cautela. Se é certo que há pontos de contacto com figuras reais, *Uma ingénua* deve ser lida de uma forma mais aberta. Deve ser possível, acima de tudo, encontrar em Beatriz todas as Leonores d'Eça que são as protagonistas de uma das maiores preocupações de Manuela Porto: as jovens que, ingénua mas legitimamente, querem ser actrizes e que, mergulhando nesse mundo viciado e envelhecido que é, aos seus olhos, o meio teatral da sua época, inevitavelmente se perdem, vendo destruídas todas as suas capacidades artísticas bem como todos os seus mais belos sonhos de juventude.

Esta preocupação de Manuela Porto é frequentemente repetida nas críticas a espectáculos que publica no *Mundo Literário* e *Vértice* e aplica-se quase sempre a

---

<sup>66</sup> Leonor d'Eça (n. 1905) estreia-se na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro em 1926, na mesma altura que Manuela Porto, contracenando com ela em *A petiza do gato* e *Os milhões de Monty*. Trabalha também noutras companhias de teatro declamado e faz teatro de revista, a partir de 1934. Entra nos filmes *As pupilas do Sr. Reitor*, de Leitão de Barros (1935) e *Pão Nosso*, de Armando de Miranda (1940). Morre prematuramente em 1940.

<sup>67</sup> Curiosamente, também Joaquim de Oliveira relaciona a figura da Empresária com Amélia Rey Colaço. A antiga ingénua que Beatriz vem substituir na primeira companhia em que trabalha é Constança Navarro. O actor com que casa, Luís Leitão. O amante rico que mais tarde lhe oferece jóias e lhe arranja trabalho, António Pedro. O cabotino «que invejava as colegas como se ele próprio fosse uma mulher», Villaret. A colega da Escola da Arte de Representar a que a narradora se refere já no fim, de nome Estrela, é Estela de Carvalho (que foi efectivamente colega de Manuela Porto no Conservatório e a quem este livro é provavelmente dedicado, já que antes do começo da novela se pode ler: «À E. de C.»). A peça que Beatriz representa no capítulo III, «acordando em plena floresta», é o *Sonho de uma noite de Verão*, ao que o actor acrescenta, entre parênteses «nas Laranjeiras». Só quanto à protagonista, Joaquim de Oliveira hesita: na passagem em que Beatriz vai trabalhar para o teatro de revista, escreve: «Leonor»; na passagem em que se conta a mentira espalhada pela Empresária de que Beatriz tem um problema num braço, escreve: «Aqui refere-se à Manuela». Também Isabel, outra das colegas da Escola de Arte de Representar referida no final da obra, pode ser Manuela, segundo Joaquim de Oliveira: «Isabel é a menina gordinha e risonha que todos conhecemos, sobraçando montões de livros e pretendendo que, através dela, o teatro decadente há-de um dia ressurgir» (p. 94).

mulheres. Acerca de Isabel de Castro, que vê actuar no 4º *espectáculo essencialista* do Teatro-Estúdio do Salitre, escreve:

Voz, figura, sensibilidade e calor, tudo parece possuir, e oxalá que o nosso meio teatral, impossível como hoje ainda é, não venha desfolhar essa delicada flor ainda em botão. (PORTO 1947k, p. 311)

A análise do desempenho de Gina Santos (recém-saída do Grupo Dramático Lisbonense) em *A senhora das brancas mãos*, a sua estreia na Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, dá azo aos seguintes comentários:

Ficamos portanto fazendo votos sinceros, pois acreditamos confiadamente nela, que lhe não falem oportunidades de trabalhar, de modo a crescer e desenvolver-se como merece não indo o seu nome juntar-se ao daquelas outras que, desde há anos, o teatro tem vindo repudiando, em virtude da incorrecta engrenagem que se criou, e tanta falta lhe estão fazendo agora.

Sim, pudessem elas ter crescido e não teríamos caído na lamentável penúria de valores entre os vinte e os cinquenta anos, que aflige o teatro português.

Sim; sim, quantos e quantos ficaram pelo caminho, esmagados pelas más condições de trabalho ou pela completa impossibilidade de actuar, sendo isso bem mais grave para o próprio Teatro do que para eles foi a morte ou a renúncia àquilo que, para si, era viver. De Leonor de Eça, cujo nome se vai perdendo em brumas de esquecimento, apenas recordado com saudade e revolta por quantos de mais perto tiveram a felicidade de a conhecer, até Maria Barroso, ainda possível de recuperar para o mundo da arte teatral, quantos e quantos se ficaram, perdidos pelo caminho, por responsabilidade de muitos que, até pela sua própria defesa, se inteligentemente compreendida, teriam o dever de os auxiliar.

Mas para que insistir num facto tão lamentável ainda que isto venha a propósito dos jovens de hoje e para desejar-lhes melhor sorte do que tiveram os seus antecessores?... (PORTO 1950e)

Se a revolta de Manuela Porto com a desilusão que o teatro traz a estas jovens fosse apenas um lamento inconsequente da sua própria «má sorte» ou da das companheiras com quem se identifica, bastaria que olhássemos para *Uma ingénua* como para um desabafo íntimo. Porém, o que mais interessa é a relação que a autora faz dessa realidade com a situação do teatro português – releia-se a frase: «quantos e quantos ficaram pelo caminho (...) sendo isso bem mais grave para o próprio Teatro do que para

eles foi a morte ou a renúncia àquilo que, para si, era viver»<sup>68</sup>. É aliás por fazer essa relação que a referência a esta questão é feita não só na sua obra literária, mas também nas críticas a espectáculos, quando fala dos problemas reais do teatro da sua época.

O tema é também abordado na crítica ao espectáculo *A águia de duas cabeças*, igualmente levado à cena pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, e aí Manuela Porto associa-o de forma mais marcada e inequívoca à causa de muitos dos problemas do teatro em Portugal, como seja a falta de actores suficientes numa companhia para permitir uma distribuição capaz dos papéis de uma peça, chave crucial para o seu bom desempenho:

Sim, a verdade é uma defeituosa organização teatral e um ambiente, dentro de bastidores, completamente adverso terem dificultado, desanimado, desorientado e forçado, na maioria dos casos, a desistir quantos nos últimos vinte anos pretenderam fazer teatro por se sentirem atraídos por essa arte entre todas bela e plena de repercussão.

Sim, dessas sucessivas gerações, onde houve segura e indiscutivelmente gente talentosa, vingaram apenas Maria Lalande e João Villaret. (...)

Dos outros, pois outros houve, desde há muito se deixou de ouvir falar, ou porque tenham encontrado na morte, como Leonor d'Eça, a libertação de uma vida desgraçada e de um destino que lhes não permitiram cumprir, ou porque se encontrem para aí perdidos pelos desvãos da vida, malbaratando o talento que lhes coube como quinhão e renegando o amor que a Arte Teatral algum dia lhes inspirou.

Por isso o teatro hoje se encontra reduzido a alguns bons actores que ultrapassaram já os 50 anos e a novíssimos e prometedores elementos que, oxalá, as mesmas defeituosas condições não venham, breve, forçar a desistir ou a falhar. Estamos porém a afastar-nos do assunto que hoje nos propusemos tratar, ainda que, neste campo, os problemas se encadeiam e entrelaçam, e as responsabilidades também, pois, impreterivelmente, com um pouco de apoio e mais compreensivo acolhimento feito aos novos valores que chegavam, as companhias teatrais não se encontrariam tão tremendamente desfalcadas, podendo distribuir convenientemente, conforme a idade e aptidões, as peças que lhes interessasse representar. (PORTO 1948g)

Em *Uma ingénua*, Beatriz é uma terceira pessoa, quase sem voz própria, cuja história é contada por um narrador onisciente a quem é dada forma sobretudo em dois momentos: antes e depois da narração da vida da ingénua actriz. Nestes dois passos,

---

<sup>68</sup> António Pedro também se mostra preocupado com esta questão, consciente de que o afastamento dos novos elementos é um mal para o próprio teatro: «Na defesa dos canastrões, recusa-se aos novos o direito de aparecer. Quem perde não são só eles. Quem perde é o teatro» (PEDRO 1949g).

uma «introdução» e uma «conclusão» bem destacadas do resto do texto pelo uso do itálico, o narrador revela ser uma mulher, amiga de Beatriz, sua colega na Escola da Arte de Representar e em muito sua semelhante, nomeadamente no que toca ao sonho destruído de ser atriz.

Beatriz, como contar a tua história? Onde encontrar forças para falar dos teus sonhos que, em grande parte, foram também os meus? (...)

Falar de ti, no período em que nos conhecemos, é como falar de mim, de tal modo a nossa mocidade e os nossos desejos andaram confundidos, durante esses anos da Escola que não mais voltarão. Tudo quanto desejamos ardentemente apertar ao peito teve de ser abandonado em farrapos pelo caminho. (p. 14)

Mais uma vez, inevitavelmente, pensamos em Manuela Porto. Mais do que na personagem de Beatriz, vemo-la nesta narradora que, apesar dos mesmos desejos de juventude, não traçou exactamente o mesmo percurso:

Todavia, enquanto eu tive a sorte de poder voltar costas, encolher ombros e partir, embora com rios de lágrimas inundando todo o meu ser, tu encontraste-te perdida num mundo torpe que te não entendia e que tu não soubeste nunca entender. (p. 14)

E na «conclusão» refere novamente o que as distancia e o que as aproxima:

Uma coisa sei apenas, muitas de entre nós tinham talento e todas falhámos. Sim, porque eu própria, levando embora uma existência aparentemente próspera e feliz, escrevendo livros, tendo êxito, ganhando dinheiro, se descer bem fundo, dentro de mim, terei de confessar que sou uma falhada também. (p. 91)

Se há alguma voz que mais se identifique com Manuela Porto, é esta. Não a da ingénua protagonista da história narrada, mas a da observadora indignada com tudo o que sabe e que por isso, e com explícita revolta, quer contar. Durante toda a obra, o que ouvimos é uma voz preocupada não apenas com o caso particular de uma colega de escola, mas com a situação da arte teatral. Enquanto conta as desventuras de Beatriz, a autora está a falar do estado do teatro que existe à sua volta, um teatro moribundo cuja única esperança de salvação seriam esses jovens rebentos, cheios de um amor ardente à arte, que acabam por se «perder».

Mas como se perdem estes jovens? O que os faz desistir ou renunciar a fazer o teatro com que sonharam – seja ganhando os vícios dos velhos actores das companhias, seja vendo-se obrigados a receber papéis secundários ou a trabalhar, sem que tenha sido esse o seu desejo, no teatro de revista? Manuela Porto responde: «uma defeituosa organização teatral e um ambiente dentro de bastidores, completamente adverso». (PORTO 1948g) Vejamos, então, como são descritos esses bastidores em *Uma ingénua*.

### 3. Uma denúncia dos bastidores do teatro

Se os fantasmas não fossem produtos de imaginações doentes mas qualquer coisa com existência real, estou convencida de que aquele velho teatro, lóbrego e carunchoso, apesar dos doirados gritantes, dos veludos suaves e dos cetins cor de salmão, se encontraria repleto deles. (p. 11)

O primeiro teatro em que Beatriz trabalha (e que será também o último) é insistentemente descrito como velho, poeirento, escuro e frio, «apesar dos doirados gritantes, dos veludos suaves e dos cetins cor de salmão» que o mascaram. É um edifício que agoniza e onde, de divisão em divisão, pairam fantasmas. Dir-se-ia uma casa assombrada. Só um camarim é «embonecado, novinho em folha, atafalhado de espelhos, de sedas vistosas, e almofadas fofas» (p. 11): o camarim da Empresária.

A Empresária será a primeira inimiga de Beatriz, uma inimiga com poder para edificar as primeiras barreiras que se atravessarão no seu percurso. É uma velha, de «rosto balofo», mas não admite que alguém tenha êxito senão ela e são grandes os ciúmes que sente das jovens da sua companhia. À sua volta, giram como satélites outros actores, numa evidente e mútua relação de interesses e protecções:

Rodeada pelos dois Galãs da companhia, adulada pelo Cabotino, lisonjeada pelo resto da *troupe*, a Empresária mostrava-se convencida de ser inigualável, vivendo contudo num terror absurdo e permanente de que alguém viesse a suplantá-la. Nem a ideia de que o teatro era seu, bem como o dinheiro e muito poderosas influências que podia manejar, pareciam acalmá-la.

Talvez por isso, como reforço, reunira em torno a si um batalhão de mulheres vistosas, gozando de boas protecções, sempre prontas a virem em seu auxílio, em caso de necessidade. (p. 17)

A questão parece ser simples: ou se está com a Empresária ou se é visto como uma ameaça. Mas o que significa afinal estar com ela, para além da obrigação de a elogiar permanentemente?

Um dia, já rodeada de admiradores que vai pela sua graça natural conquistando, Beatriz consegue finalmente que lhe dêem um papel de maior importância. No dia anterior à estreia é chamada ao camarim da Empresária e é vítima de um inesperado assédio sexual. Beatriz foge, repugnada. A cena, que se pode considerar bastante «arrojada» para a época tendo em conta que não se resume a uma ténue alusão, é descrita de forma a provocar um incontornável sentimento de sufoco, horror e asco:

A Empresária, em frente do enorme espelho que tomava quase toda a parede do fundo, acabava de envergar um vistosíssimo roupão. Na sua expressão existia uma *nuance* que, imediatamente, intimidou Beatriz. Pela primeira vez reparava que a outra tinha uma boca cruel. Nunca, até àquela noite, semelhante coisa lhe chamara a atenção. Contudo avançou, dizendo:

«Vinha mostrar-me mas receio importunar...»

A Empresária, quase sem lhe dar tempo de terminar a frase, avançou para a jovem tirando-lhe o casaco que trazia pelos ombros, quase de repelão, replicou:

«Não, não; de modo algum...»

Nos seus gestos, sempre tão medidos, tão seguros, adivinhava-se qualquer coisa de precipitado e os olhos redondos e pequeninos tinham um brilho inusual. Teve um instante de hesitação e, depois, aproximando-se mais, acrescentou:

«Deixe-me ver como essa túnica lhe assenta no peito...»

E uma mão viscosa, papuda, de unhas pintadas a vermelho, roçou no seio de Beatriz, enquanto um rosto balofo, inexpressivo como uma máscara se curvava sobre o seu, estendendo os lábios como se pretendesse beijar.

A rapariga recuou, sem muito bem entender; depois, de rompante, fugiu. (p. 23)

No dia seguinte, Beatriz brilha no espectáculo. Encanta os espectadores. No final da sua cena, os aplausos fazem-se ouvir, fortes. O pano desce, pois é o fim do acto e haverá intervalo. Mas antes, como é hábito nesta época, é suposto Beatriz ir agradecer as ovações do público. Porém, este êxito da actriz enfureceu a Empresária ciumenta, a quem a rapariga negara o beijo no dia anterior. Não está com meias medidas. Não deixa Beatriz agradecer e nunca mais deixará. Para isso, basta mudar um pouco o decorrer do espectáculo: fazer com que não haja esse momento em que o público possa aplaudir, impossibilitando que a actriz brilhe. Assim se tomam as decisões dentro do teatro.

Subitamente porém, ouve-se grande balbúrdia ao fundo do palco. Portas abrem-se e fecham-se com fragor, depois, correrias, confusão. Por fim, a voz da Empresária grita, irada: «A orquestra que ataque imediatamente o prelúdio do acto seguinte. Não há intervalo. Decidi que não houvesse intervalo. Previnam a orquestra imediatamente... Depressa, depressa. Então já não serei ninguém?...» (...)

O contra-regra dá ordens desvairado, a Empresária, de momento a momento mais colérica, grita de modo que se ouve na sala, os actores espalhados pelo palco riem à socapa. O Galã conseguiu impelir Beatriz para dentro de cena. O pano, depois de haver baixado, levantou. O público continua a aplaudir, antes contudo que a jovem actriz tenha conseguido alcançar o proscénio, a orquestra atacou atabalhoadamente a música que deveria, dentro de dez minutos, iniciar o acto seguinte.

Beatriz, interdita, não sabe se deva prosseguir se voltar costas e desaparecer. Abafados pela música os aplausos terminaram.

A partir dessa noite, nunca mais Beatriz acabou a sua cena. Antes da sua figura franzina haver desaparecido entre as árvores de cartão que só ela em todo o espectáculo tinha o condão de animar, muito antes que o seu grito se pudesse fazer ouvir e tivesse tempo de ecoar, a orquestra atacava em fortíssimo o suave prelúdio do acto seguinte e o espectáculo, com grande surpresa dos espectadores, prosseguia sem descontinuar. (pp. 27 e 28)

A partir daqui, por todos os meios, a Empresária tentará transformar a vida de Beatriz num inferno. Conta mentiras sobre a actriz para dissuadir os dramaturgos que querem que seja ela a representar certas personagens dos seus textos. Lamenta a toda a hora, mas sempre «com lindos sorrisos» (p. 33), e «fingindo-se contristada» (p. 28), que Beatriz não tenha capacidades para realizar melhores papéis nem para acompanhar a companhia na *tournee* prevista, invocando que é nova e não tem prática. Inventa que a jovem tem um problema num braço e gesticula, por isso, pessimamente (cf. p. 29), ou ainda que não decora os papéis e se veste mal (cf. p. 44).

Mas estas mentiras só podem ter espaço e surtir efeito porque todo o ambiente de bastidores o permite.

Os colegas, especialmente as mulheres, depressa seguem a Empresária na sua antipatia, repetindo-lhe os comentários, envolvendo Beatriz num halo de frieza, de hostilidade. É vantajoso estar do lado dos poderosos e causa sempre prazer sentir que se está esfacelando uma existência apenas a desabrochar. (p. 29)

Os actores, ao longo de toda a novela, são apresentados como seres que se reúnem pelos cantos em pequenos grupos, rindo e cochichando sobre a vida dos que não estão no seu círculo. Num mundo de reis e súbditos é preciso escolher de que lado estar para conseguir subir e ter fama. Quando, mais tarde, Beatriz ingressa num teatro de revista, encontra exactamente o mesmo ambiente mesquinho e intriguista. Porque «naquele meio por toda a parte é igual» (p. 68).

No teatro onde se encontrava nada tinham para lhe dar a fazer e o empresário tornava-se dia a dia mais servil, envolvendo-a numa espécie de cobiça que a enojava. Também as colegas, mostrando-se lisonjeiras e amigáveis a não poupavam a intrigas. A má língua e a calúnia floriam por todo o teatro como uma doença de pele repelente, recoberta embora por uma camada macia de pó de arroz. (p. 63)

É com isto que Beatriz se depara ao conhecer o meio teatral: com aquilo que para ela é uma inversão de valores. Ser actriz não é ter amor à arte e ver progredir as capacidades próprias no sentido de vir a ser um melhor intérprete, como decerto aprendera na Escola da Arte de Representar. A realidade é bem diferente. Os actores riem-se de Beatriz por ela se esforçar «demais» a estudar o seu papel.

Beatriz teve certo dia uma surpresa alegre. Foi-lhe distribuído um bom papel; um papel que, de verdade, lhe convinha.

Ao seu rosto pálido subiu um leve rubor e foi com juvenil entusiasmo que iniciou o trabalho, conversando longamente com os colegas sobre aquilo que estimaria fazer, pedindo conselhos e opiniões.

Esquecendo tudo quanto não fosse o seu trabalho nem reparava que lhe respondiam com uma vaga troça. Naquele meio não parecia bem demonstrar interesse pelo que se estava a fazer e ainda menos pedir conselhos e opiniões.

Era bonito fingir que não se ligava importância, que tudo era imensamente fácil e a maioria dos actores, na verdade, considerava assim sinceramente o problema.

Os ensaios eram agora um tormento. Ninguém entendia, nem procurava entender, a arte viva, emotiva de Beatriz e esta, inexperiente como era, não sabia defender-se, fingindo que acertara, quando começava apenas a tactear. (p. 21)

Ser ensaiador também não implica estudar a peça:

A Empresária dava vagos conselhos mais ou menos inúteis, quanto ao porte e gesticulação. Assomava-lhe agora aos olhos uma expressão divertida ao notar os esforços e

as dúvidas de Beatriz. Ela trazia sempre, para o primeiro ensaio, prontinho, feito de uma peça só e sempre igual, aquilo que faria na noite da estreia. Tinha vinte anos de prática, nunca sentira dúvidas ou hesitações e considerava-se indiscutivelmente uma grande actriz. (p. 22)

Existe um desamor pelo trabalho e pela aprendizagem, valores de máxima importância para Manuela Porto (como bem se pode observar nos escritos da autora)<sup>69</sup>. Representar é repetir os mesmos gestos e dizer o texto da mesma maneira em cada peça. O ponto «esfalfa-se» (p. 38). Uma empresária receosa de que a ofusquem vê legitimada por isso a transformação da encenação de um espectáculo e a música da orquestra é usada não como um elemento com sentido artístico no conjunto da obra, mas como um abafador, um silenciador do momento que, finalmente, seria verdadeira arte. Os figurinos são, esses sim, o que de facto importa mostrar ao público:

A ensaiadora imponente, explica, dirigindo-se às três:

«Sobretudo, minhas filhas, não se esqueçam de que são milionárias, dentro da peça, tendo por isso de apresentar *toilettes* que o público goste de ver. É isso o essencial dos vossos respectivos papéis.» (p. 69)

O próprio palco, esse local que deveria ser sagrado para quem ama o teatro, não é um local respeitado:

O empresário, fumando um enorme charuto, atravessa o palco acompanhado por um secretário. Para encurtar caminho passa mesmo pelo meio do espaço cénico, arredando as cadeiras que marcam os móveis de cena, se alguma lhe fica pelo caminho. Já ninguém repara, é o costume. O contra-regra precipita-se a recompor os estragos e o ensaio prossegue como até ali. (p. 40)

Em vez do ambiente de camaradagem que faria sentido que existisse num grupo de artistas implicado num trabalho de conjunto, reina nas companhias a rivalidade, pratica-se a dissimulação, respira-se falsidade, domina o valor das aparências. Se se quer projecção, fama, dinheiro – e é isso que se deve querer – deve representar-se

---

<sup>69</sup> Nas críticas a espectáculos, Manuela Porto aconselha várias vezes os actores que não estiveram bem no seu desempenho a estudar o seu papel, a repetir frases, a explorar a personagem, ou insinua que uma má interpretação de uma peça se pode dever à falta de ensaios ou à má direcção destes. Utiliza frequentemente as expressões «esforço», «rigor», «estudo», «trabalho», «empenho» e critica severamente os actores que nos fazem ouvir o ponto (v. Capítulo III).

dentro e fora do palco. O ingénuo perde, por não perceber que deve desejar ser mais do que os outros, roubar-lhe o lugar, subir a todo o custo. Perde por não saber usar os seus artificios, por não saber ser artificial. Beatriz não entendeu logo o conselho da sua primeira empresária – «uma rapariga que pretende fazer carreira precisa tornar-se simpática e obter boas protecções» (p. 20) – e não traçará, assim, o percurso de êxito que poderia ter traçado:

Quanto a esse outro, a esse Galã, hoje tão importante, que, nos tempos da Escola, parecia interessado na tua franzina pessoa deve ter instantaneamente compreendido, ao transpor o limiar de um teatro, que, para vencer na carreira, mais do que o trabalho, do que o talento ou o sincero desejo de acertar, importava ter as mãos livres para a criatura se poder agarrar indiferentemente a isto ou àquilo, desde que a ajude a subir. (p. 15)

As relações de Beatriz com homens – sempre pertencentes ao meio teatral – também nunca são de amor, mas sempre de interesse. Casará primeiro com o Aranhão Velho, um actor da primeira companhia de que faz parte, por essa se tornar «a melhor, a única solução» (p. 31) para poder acompanhar os outros na *tournee* e ser mais bem tratada pela terrível Empresária. Terá dele um filho, mas ainda a meio da gravidez já o relacionamento com o ciumento marido se havia desmoronado. É invocando a separação do casal que a Empresária despede Beatriz: «não tinha desculpa por haver deixado um homem tão bom» (p. 43).

A segunda relação também assenta num pagamento da actriz: ele é um homem rico e importante que lhe arranja emprego num teatro de revista e lhe dá dinheiro, jóias, casacos de peles, «inverosímeis chapéus» (p. 60). Beatriz passa a viver num hotel de luxo. O homem rico casar-se-á com alguém da sua classe, Beatriz é sua amante.

Sempre a tratara bem, dando-lhe dinheiro, ajudando-a a procurar emprego nas companhias que considerava mais vantajosas. Quase lhe demonstrara afeição. Entretanto nunca, entre eles, chispou uma centelha de qualquer coisa que Beatriz quisesse classificar de amor. Amor, se é que ele era capaz de senti-lo por alguém, devia encontrar-se guardado em qualquer compartimento absolutamente estanque, reservado àqueles que considerava da sua iguala. Beatriz era apenas uma mulher a quem pagava como já pagara a tantas, que gostava de ver bem tratada como todos os objectos que lhe pertenciam. (pp. 75 e 76)

Não há amor. Apenas dinheiro e aparências. E, pelo menos para Beatriz, o dinheiro não traz felicidade. Há um choque entre a sua aparência de mulher elegante, que vive bem, e a sua tristeza absoluta:

Dantes fora uma rapariga franzina, pálida, de cabelos anelados, ao vento, quem seguira por aquele mesmo passeio, envergando um grosso casacão azul. Levava dentro do peito uma completa certeza de que a vida a iria acolher e de que lhe seria permitido que a chama que a queimava pudesse crepitar e aquecer.

Agora, pelo mesmo passeio, calcando as mesmas pedras, seguia uma mulher magra e pintada, muitíssimo mais elegante, com certeza do que era a rapariga de outrora, envolta num rico casaco de peles. Daquilo que lhe ia no coração é que é melhor não falar. (p. 65)

Para além destas duas relações mais prolongadas, há os encontros momentâneos nos camarins, entre Beatriz e os empresários (sejam eles homens ou mulheres). Beatriz, enojada, acaba sempre por fugir quando lhe oferecem o primeiro beijo, mas percebe-se que é esta a conduta normal entre empresários e atrizes<sup>70</sup>. A ideia de prostituição aparece bastante vincada em *Uma ingénua*. A atriz é uma prostituta. Se quer conseguir um bom papel, se quer fazer carreira, se quer ser bem paga, tem de ceder aos caprichos sexuais dos empresários ou ser amante de um homem com dinheiro e influência no meio teatral. Tem de «lamber as botas» àqueles que têm tudo nas suas mãos, tem de descer ao mais baixo nível<sup>71</sup>.

O teatro de revista é, para Manuela Porto, «baixo nível». Nas críticas a espectáculos, louva os grandes textos, os grandes autores, e não poupa comentários de

---

<sup>70</sup> Já no início do século XX, a atriz Adelina Abranches se surpreende com este tipo de relações amorosas por interesse, aparentemente tão comuns no meio teatral. Nas suas memórias, conta a sua descoberta disso, quando entra para o Teatro Nacional D. Maria II: «a societária A., guindada a tal altura só pelos seus méritos de favorita de certo ministro, enganava-o muito à socapa com o sócio X. A societária B., para conseguir bons papéis, não hesitava em trair “son amant de coeur” com o gerente da sociedade que, diga-se de passagem, tinha galgado à muito a flor da idade e era feio p’ra burro... O ensaiador, por sua vez, provava a sua decrepitude, em paixões mais ou menos violentas pelas jovens laureadas do conservatório» (ABRANCHES 1947: 209-210).

<sup>71</sup> Um recorte de jornal, existente no espólio de Joaquim de Oliveira, mostra como vingia esta ideia de que, para uma atriz ser estrela e subir na vida, deve ser bonita, deve ter um amante rico, deve passar pelo teatro de revista, deve «descer». Trata-se de um irónico soneto intitulado *Conselho aos ingénuos e sonhadores – O teatro por dentro*: «Maria – A pobrezinha camponesa – / Era na aldeia a coisa mais singela, / Pastorava o gado; e a Natureza / Parecia sorrir aos olhos d’ela... // Um dia deixa a aldeia essa beleza, / A cidade tentava-a, por mais bela... / Chegou cá. Foi sopeira. Que tristeza!... / Não era a vida que sonhava, aquela... // Depois desceu. Deram-lhe um livro. Então, / Abandalhada e gasta, foi corista / Porque, enfim, era linda; um gosto vê-la... // Depois, teve um amante, um figurão / Que era amigo da empresa. Fez-se artista. / E d’ali a três meses era estrela!» O soneto é assinado por «Um ex-empresário».

desprezo à revista ou ao teatro ligeiro<sup>72</sup>. Refere frequentemente os casos de actores que se «perderam» por irem trabalhar nesse género de teatro<sup>73</sup>. Talvez a autora nem chegue a considerar que isso seja teatro. Também em *Uma ingénua* o «teatro ligeiro» tem esse valor de baixeza, de coisa reles; aparece como mais uma desqualificação de Beatriz, mais uma descida. Ainda num teatro mais ou menos «decente», Beatriz ensaia «uma dessas comédias feitas em série, repleta de trocadilhos e da autoria de três ou quatro senhores» e a sua atenção «não pode manter-se presa muito tempo à série de baboseiras que ouve declamar» (p. 39). Quando vai depois para o teatro de revista, é ainda de *ingénua* que faz, mas aqui riem-se dela, é essa a graça: «o ar ingénuo com que diz meia dúzia de frases ambíguas caiu bem. Houve risos e aplausos e até o próprio empresário riu e gostou» (p. 45).

A visão negativa que Manuela Porto tem do teatro que considera «inferior» é clara na descrição que faz, quando Beatriz visita uma antiga colega no seu local de trabalho. Nota-se perfeitamente o julgamento depreciativo da narradora relativamente a este local em que, acima de tudo, se dá valor ao corpo e ao (pouco e exuberante) vestuário das actrizes. Embora descreva apenas os bastidores, adivinha-se que aquilo que é apresentado no palco está longe do que seria uma obra artística que faça o público reflectir. Não há sequer texto, no sentido em que Manuela Porto o concebe – o texto bem escrito de um autor conceituado, com princípio, meio e fim, com alguma «mensagem», com «conteúdo», com personagens complexas. São espectáculos de entretenimento, para provocar o riso, para distrair e não para pensar. O essencial são as canções e as danças das raparigas seminuas, que se seguem umas às outras «sem ligação». A música é de ensurdecer.

---

<sup>72</sup> «Enquanto as coisas se mantiverem no pé em que estão, temos de sentir-nos mas é muito agradecidos por aparecer de tempos a tempos, pelos cartazes, algum nome de peça que não seja «O Vinho Verde», «O Pão de Ló», «A Água Pé», ou «A Maria Cachucha» (PORTO 1947g: 165).

<sup>73</sup> No artigo de Junho de 1947, a autora, criticando os actores Assis Pacheco, João Villaret e Francisco Ribeiro por se irem dedicar nesse Verão ao teatro de revista, refere-se a esse tipo de teatro como o mais desinteressante que se pode fazer e como sendo incompatível a sua prática com a possibilidade de fazer bom teatro: «Ora, como pedir a pessoas que se vêem forçados a ganhar o pão - com manteiga talvez - passando férias, necessárias ao seu trabalho, exercitando-se num género onde tudo é simplista, grosseiro e primário que, nos meses restantes, se encontrem preparadas a ocupar-se de uma arte complexa, intelectual e requintada, uma arte à qual é indispensável dar o melhor de nós próprios - como todas as artes, afinal - e ainda sem que isso baste, muita vez?» (PORTO 1947d: 165). Mas a autora conhece também casos – como o seu – de actores menos «ingénuos» que se afastam para não se «perderem». Nas entrevistas que lhe faz para a *Vértice* e para a *Eva*, Lucília Simões afirma ir-se embora para o Brasil por não lhe oferecerem em Portugal outra hipótese senão fazer teatro de revista, o que seria «uma terrível hipótese que, nem de longe, [lhe] agradaria ter de encarar» (PORTO 1949f).

Era um camarim de teatro reles aquele. Por cima ouvia-se o sapatear das *girls* e, pelas físgas do tecto, caía pó quando o movimento se tornava maior. O riso alvar da plateia também chegava até ali de mistura com músicas e graçolas.

Durante os actos reinava no palco enorme confusão, as actrizes vestiam-se e despiam-se pelos cantos, quando os números se encadeavam de tal forma que não tinham tempo de descer aos camarins. O contra-regra ou o primeiro colega disponível ajudavam a enfiar a *trousse* ou a apertar o *soutien*. A orquestra entretanto tocava canções gritantes que se seguiam ininterruptamente e sem qualquer ligação. Os carpinteiros de cena mudavam os cenários praguejando e o ponto, do seu buraco, esfalfava-se repetindo a letra de todas as canções. Dos camarins chegavam discussões e risos e, sobre um caixote junto da cabine do electricista, uma figurante tirando para fora o peito dava de mamar a uma criança enquanto a não chamavam para entrar. (pp. 78 e 79)

A figurante que dá de mamar ao filho antes de entrar em cena leva-nos a pensar que ganha pouco dinheiro, que tem uma vida difícil, que faz aquilo por necessidade de sobrevivência. Dançar num palco para um público que quer ver «pernas ao léu» é, posto assim, prostituição.

Mas, como vimos, não é só no teatro «inferior» que há prostituição. Em todos os teatros a actriz que quer vingar deve dar um pouco de si, ou, mais exactamente, tudo o que lhe é mais íntimo. Deve entregar-se sem reservas aos empresários e aos mais poderosos, sendo esta entrega, na maior parte das vezes, sexual. Mas Manuela Porto vai mais longe. Não é só no mundo do teatro que há prostituição. A vida é prostituição. É o que sente Beatriz quando foge de um camarim do teatro acima descrito, onde o empresário a assediou. Depois de sair desvairada do teatro, ao caminhar pela rua à noite, enlouquecida, cruza-se com esse mundo em que seres humanos se compram e vendem a troco de sexo e dinheiro. É assim por toda a parte.

Beatriz, em cabelo, leva o casaco desabotoado e segue em frente a caminho nem ela mesma sabe de quê.

Parando um segundo a meio da praça, enfia depois por uma rua escusa que leva ao rio. A escuridão de momento a momento é mais compacta e, ao longe, ouvem-se sereias silvar.

Um vulto de homem ergue-se-lhe na frente, como se ele próprio fosse composto de negridão. Profere algumas palavras que Beatriz não precisa de ouvir. Como louca, abala; desata mesmo a correr.

Nota agora que, no meio da treva, vultos suspeitos se destacam. Homens e mulheres que se buscam um instante, sem conhecer-se, a meio da escuridão.

A vida é aquilo, é aquilo.

Quando Manuela Porto faz a actriz da novela sair para a rua, está a estender a toda a cidade a ideia de que as relações entre os seres humanos são mercantis, alargando a crise e a pobreza que se vive no interior do teatro à crise e à pobreza da sociedade em que se vive. Não é só na esfera do mundo do teatro que há «prostituição». Essa forma de relação entre os seres humanos pratica-se por todo o lado, não apenas entre empresários e actores. Não podemos portanto reduzir *Uma ingénua: a história de Beatriz* a um «ajuste de contas» da autora com o meio teatral. O problema do teatro tem de ser pensado no mundo. Manuela Porto faz uma denúncia social – da necessidade material, da degradação moral, da posição da mulher. De facto, como afirma Manuel Campos Lima, *Um filho mais e outras histórias*, obra em que Manuela Porto inclui o conto «Uma ingénua», é «uma acusação ao tempo em que vivemos» (LIMA 1947:367).

#### 4. O insecto preso na teia

Pelos corredores gélidos, pelas varandas escuras do urdimento, pelos sótãos sombrios e pelos negros desvãos, certamente um fantasma deambulava vezes sem conto, gemendo, soluçando, acusando, quem sabe lá... (p. 11)

*Uma ingénua* conta-nos como os sonhos de uma jovem actriz foram destruídos, como Beatriz se viu impedida de seguir o caminho que escolhera, ao ponto de lhe ser mesmo difícil ganhar a vida. Da sua passagem pelo teatro, só resta um fantasma «acusando». Mas acusando quem? A quem atribui a narradora as culpas? À Empresária velha e balofa do primeiro teatro em que a jovem trabalhou?

É nas últimas páginas da novela, na espécie de «conclusão» a itálico, que a autora esclarecerá as suas ideias a esse respeito:

Sim, foi esse o drama de Beatriz, o meu e o de todas nós.

Negaram-nos aquilo que para nós era viver.

Negaram-nos?... Quem?

Pessoa alguma foi responsável afinal.

Se os empresários eram ignaros e safados, o público desatento e alvar, indo ao teatro em busca de emoções que nada têm que ver com ele, tudo isso fazia parte de um todo, perfeitamente engrenado, que a pessoa alguma parecia descontentar. (p. 92)

Para a narradora, a culpa é de um todo, de uma engrenagem, de uma coisa muito mais complexa do que apenas a acção pontual de uma pessoa maléfica sobre outra. Esta ideia, de que a culpa é de um sistema organizado, permite-nos ver a história concreta de Beatriz como um caso entre muitos. O velho teatro encontra-se «repleto de fantasmas» (p. 11).

Ao longo da novela encontramos várias vezes a ideia de «teia».

Uma teia de subtis mentiras, de ténues impedimentos vai sendo enredada habilmente em torno da rapariga. (p. 28)

A teia é uma prisão de fios subtis, transparentes, quase invisíveis, que a manhosa aranha urde para apanhar a sua presa e para lhe impossibilitar qualquer movimento. Frequentemente se vê na Empresária essa aranha, que sabe esperar, que sabe espiar, que sabe enganar, que sabe delicadamente atacar, mas também noutras personagens – lembremos que o actor com que Beatriz se casa tem na obra o nome de Aranhão Velho, a partir do momento em que a autora estabelece essa comparação:

Há bons trinta anos que essa criatura rolava pelos palcos, conhecendo da vida tudo quanto Beatriz nem parecia suspeitar que existisse. Entre as infinitas coisas que a existência lhe ensinara, aprendera a esperar e, por isso, esperou, paciente, longamente, certo de que o seu momento não tardaria em chegar e, tal um aranhão velho, lentamente, foi ajudando a tecer, malha a malha, a rede imponderável onde a sua jovem companheira breve se viria a enredar. (p. 20)

A teia é, portanto tecida por várias mãos e é a armadilha de diversas aranhas. E é por isso muito mais eficaz, já que assim é composta por muito mais fios.

A teia é também a imagem de uma forma muito mais cruel de apanhar uma presa. O pequeno insecto não é vítima de uma morte súbita mas sim de uma morte lenta, o que acarreta necessariamente muito mais sofrimento e pode durar o tempo de toda uma vida. Pior do que o momento da morte, é uma tortura em vida.

Beatriz apanhou, numa noite nevoenta de inverno, uma doença mortal, dessas que o frio traz, e recolheu ao seu quarto ermo para só sair dele entre as tábuas de um caixão. Todavia, uma pergunta me atrevo a formular, não fora já a Beatriz, que outrora conheci, barbaramente assassinada uns quantos tempos atrás?

Não; não é apenas com um revólver, com um punhal ou com um veneno que é possível assassinar e talvez que o crime maior de todos não seja retirar a vida a alguém. Não será infinitamente mais desumano destruir, um a um, todos os legítimos sonhos, arrancar, uma após outra, delicadas ilusões, cortar cerce esperanças vitais e depois, habilmente, construir, em volta do ser, desamparado e nu, uma teia de pequeninos impedimentos, de mentirosas razões, de subtis subterfúgios que irremediavelmente o paralisem, fechando, calafetando a mais exígua porta por onde lhes fosse dado sair? (pp. 12 e 13)

Nas últimas páginas, a narradora dá-nos a mesma ideia, mas desta vez com a imagem de alguém que é enterrado vivo:

Ver a tua vida esfacelada seria sempre e irremediavelmente, como sentir-me, eu própria, fechada dentro de um caixão, respirando ainda, palpitando ainda, desejando ainda ardentemente viver. (p. 92)

A ideia da rede invisível armadilhada por uns e em que outros caem, mas em que todos se vêem implicados mal entram no meio teatral, torna o destino de Beatriz provavelmente semelhante ao de todos os jovens que queiram ser actores, e que, ainda por cima, como receia Manuela Porto ao escrever esta *Ingénua*, não vão preparados para encontrar tal cenário e não podem saber logo «como se joga»:

Deve ter levado meses a entender – se é que alguma vez conseguiu – os cordelinhos que ajudavam a aguentar laboriosamente aquela bem armada jiga-joga. (p. 18)

Para além disso, o facto de estar uma engrenagem já completamente construída e em pleno funcionamento implica que o problema seja difícil de resolver. A desilusão de Manuela Porto em relação ao teatro da sua época decorre da sua análise desse estado de coisas aparentemente irresolúvel. Numa crítica ao espectáculo *Beijos perdidos*, de André Birbeau, levado à cena pela Companhia do Teatro Avenida de Lisboa em 1949, a autora volta a utilizar as expressões «engrenagem», «cordelinhos» e «jiga-joga»:

Não; acreditem, o teatro é como é apenas porque uma complicada e errada engrenagem de bastidores se criou, não permitindo a elementos novos entrar, progredir e crescer, insuflando vigor à depauperada Arte Cénica e forçando os mais idosos a renovar-se.

O teatro é como é porque uma indesculpável incultura e um injustificável desamor existem, sendo como que adrede cultivados, entre aqueles cujas mãos seguram e apertam

sem deixá-los fugir, os cordelinhos da jiga-joga, que armaram e da qual começam a ser as primeiras vítimas. (PORTO 1949c: 55)

Mas Manuela Porto, em *Uma ingénua*, não se fecha nos bastidores de um teatro. A autora não esquece, como nunca esquece em tudo o que escreve, essa teia maior, que é o mundo, a vida concreta que os seres levam, as relações de uns com outros, as condições em que habitam, a instrução que têm ou não, etc. A personagem de Beatriz não está apenas envolvida nessa teia existente no meio teatral, ela vê-se também enredada numa teia maior, enfrentando os problemas que atingem qualquer ser humano e que vão complicar tudo mais um pouco.

O facto de Beatriz ser uma mulher tem incontornável importância em tudo. No modo como Beatriz é tratada pelo sexo oposto, por exemplo<sup>74</sup>, mas também por Empresárias do género feminino que lhe são superiores. A mulher é, perante todos os poderosos, um ser mais maltratado e submisso.

Manuela Porto, que dedica a maior parte da sua obra literária ao género feminino, contando histórias de mulheres, narrando o que sofrem por serem traídas ou abandonadas pelos maridos, por terem de alimentar os filhos, por serem pobres e não poderem trabalhar ou não poderem ser bem pagas pelo seu trabalho, é fortemente influenciada pela obra de Virginia Woolf<sup>75</sup> e não será de todo arriscado afirmar, como muito bem fez Maria de Deus Duarte, que, ao escrever *Uma ingénua*, a autora portuguesa estava a levar mais longe um exercício iniciado por Woolf<sup>76</sup>. Trata-se da história de Judith Shakespeare, uma irmã do dramaturgo imaginada pela autora de *A room of one's own*:

---

<sup>74</sup> Sobre o lugar do homem na obra de Manuela Porto, escreve Mário Dionísio: «Nesta frustração da vida da mulher (é o caso da mulher espezinhada que não suporta a afronta, que é o tema central da contista), aquele tipo de homem que se aproveita da situação privilegiada que a sociedade lhe deu para a tratar indignamente, ocupa um lugar de relevo. O marido que se serve da mulher enquanto esta lhe agrada, usando-a como uma luva, na sugestiva imagem da escritora, e deitando-a fora quando considera gasta ou continuando a usá-la por mero hábito, é uma figura que se repete constantemente. O Galã de "Uma ingénua" deixa Beatriz sem uma palavra; o marido de "Um filho mais" abandona criminosamente a mulher no momento mais difícil da gravidez; o pai da personagem-narradora de "Como se não tivéssemos nunca, nunca de nos separar" belisca as criadas mesmo nas costas da mulher e da filha; o herói de "Um homem feliz", que se recorda da mulher como de um fardo incómodo, é um caçador alvoroçado de aventuras passageiras e pensa que "decididamente um homem não devia casar-se, se não fossem as roupas".» (DIONÍSIO 1950: 200 e 201)

<sup>75</sup> Para além de uma palestra sobre Virginia Woolf, Manuela Porto escreveu um artigo sobre a autora e traduziu vários contos seus, organizando, prefaciando e anotando uma antologia. (Cf. PORTO 1946e, 1947a; WOOLF 1951)

<sup>76</sup> Maria de Deus Alves Duarte afirmou-o no colóquio «Formas e espaços de sociabilidade: Contributos para uma história da cultura em Portugal», organizado pela Universidade Aberta, que teve lugar no Instituto Camões, em Lisboa nos dias 24, 25 e 26 de Maio de 2006.

Numa noite de Verão, reuniu o que lhe pertencia, desceu por uma corda, e tomou o caminho de Londres. Ainda não tinha dezassete anos. A sua musicalidade não era inferior à do canto das aves na sebe. Tinha uma extrema sensibilidade à toada das palavras, como o irmão. E, como ele, também o teatro a fascinava. Apresentou-se no teatro e disse que queria representar. Os homens riram-se-lhe na cara. O empresário – um homem gordo, de lábios grossos – soltou uma gargalhada. Fez qualquer comparação entre a dança dos cães e a representação das mulheres – e declarou que nenhuma mulher poderia na vida ser atriz. Insinuou... podem perfeitamente imaginar o quê. Não lhe era possível seguir o caminho escolhido. Deixá-la-iam sequer jantar numa taberna, ou andar pelas ruas à meia-noite? E, no entanto, o seu génio pendia para a ficção, e ansiava por se alimentar abundantemente das vidas dos homens e mulheres, e do estudo de como agiam. Por fim – pois ela era muito jovem, e tinha os mesmos olhos cinzentos e sobrancelhas arqueadas do poeta Shakespeare –, o empresário e actor Nick Greene teve pena dela; viu-se com um filho dele e – quem será capaz de medir o calor e ímpeto do coração do poeta quando apanhado e preso no corpo de uma mulher? - matou-se numa noite de Inverno e está enterrada em qualquer estrada, onde agora os autocarros param, nos arredores de Elephant e Castle. (WOOLF 1978, p. 64)

É claro que os tempos são outros. No tempo de Manuela Porto não é impossível uma mulher ser atriz. A existência de mulheres é normal e necessária, e nos teatros em que, seminuas, as raparigas cantam e dançam, aí é absolutamente fundamental. Os pais de Beatriz não a impedem de seguir a carreira que escolheu – «acolheram a ideia perfeitamente» (p. 36). Mas a posição inferior da mulher não muda tão radicalmente assim. Vimos que a jovem encontra duras barreiras a transpor, que há quem dela se ria, que é violentamente usada e maltratada por não ter qualquer poder, por ser fraca e facilmente submissa.

Também as dificuldades económicas são frequentemente implicadas em todas as acções que Beatriz leva a cabo e fazem parte dessa teia que a enreda. Ser atriz, por muito que haja actores de renome que ganhem bem, pode ser uma profissão mal paga<sup>77</sup>. Para além disso, existe a dificuldade de arranjar trabalho quando não se é recomendado

---

<sup>77</sup> Lucília Simões, na entrevista que Manuela Porto lhe faz para a *Vértice*, lamenta-se das dificuldades económicas por que passam algumas das suas colegas, justificando também por isso a sua partida para o Brasil: «A vida está difícil. Algumas artistas conheço dignas de consideração que se encontram em circunstâncias a que desejo furtar-me enquanto puder. Sem citar nomes, para não vexar ninguém, sei de colegas que se encontram na precária situação de terem de andar comendo gratuitamente pelos restaurantes de que foram outrora boas clientes; de outras sei que vivem em pequenos desvãos por não terem a possibilidade de pagar melhor alojamento e ainda outras existem a quem não foi atribuída a módica pensão de 750\$00, a que deveriam ter direito, com o pretexto de que possuíam alguns móveis...» (PORTO 1949f: 120)

por alguém influente. É por necessidades monetárias que Beatriz tem de ceder inúmeras vezes e fazer o que não quer. Se aceitou representar «comédias equívocas e *vaudevilles* pornográficos» foi porque «precisava de comer e o seu modesto pecúlio desaparecia vertiginosamente» (pp. 40 e 41). Tem de ganhar para si e para a sua mãe, antes de esta morrer, e depois para si e para o seu filho, antes de este morrer. O dinheiro é uma preocupação constante.

A ideia do filho entregue parte do dia e da noite a mãos mercenárias e mal pagas, atormenta-a. Outro pensamento porém mais ainda a perturba, por quanto tempo conseguirá manter aquela situação? Por quanto tempo poderá aguentar a sua casinha?

Foi arranjada com tanta esperança, com tanto amor, enquanto pensava no menino que ia chegar! Gastara o menos possível para conservar um pouco de dinheiro que lhe permitisse viver enquanto não pudesse trabalhar. Depois da criança nascer tudo se tornaria mais fácil, pensava... E afinal... (p. 39)

É também por precisar de comer, de se vestir e de alugar um quarto que mantém uma relação mais ou menos escondida com um homem rico, como já vimos. Quando decide romper com essa relação, sai do hotel de luxo em que estava a viver, vende as jóias e as peles, instala-se numa pensão barata e «arremess[a-se] de um fôlego a aprender dactilografia, inglês comercial, taquigrafia, apressadamente, atabalhoadamente, como quem se agarra a uma derradeira tábua de salvação» (pp. 71 e 72). Mas não encontra aí nenhuma hipótese que a salve e o facto de ter sido actriz não é visto com bons olhos:

Desatou a estudar coisas para as quais não tinha jeito e quando pretendeu arranjar um emprego apareceram-lhe ofertas de colocações onde se propunham pagar-lhe duzentos escudos por mês.

Se declarava nunca haver trabalhado naquele ofício o ordenado baixava instantaneamente de cinquenta escudos e se dizia ter sido actriz olhavam-na como é costume olhar para as coristas e figurantes nos palcos dos teatros de feira. (p. 76 e 77)

Mas também esta questão se prende com o facto de Beatriz ser mulher. A feminista Manuela Porto – sobretudo depois de conhecer *A room of one's own*, como confessa na palestra que realiza a 6 de Janeiro de 1947 intitulada *Virginia Woolf – o*

*problema da mulher nas letras*<sup>78</sup> – compreende o facto de que as mulheres na sua época, quando desejam ser economicamente autónomas, enfrentam os mais variados obstáculos, senão mesmo a impossibilidade absoluta de escolher viver com rendimentos próprios. Também numa palestra que realiza durante a candidatura do General Norton de Matos à Presidência da República em 28 de Janeiro de 1949<sup>79</sup> Manuela Porto relaciona as mulheres com as classes mais baixas:

Alguma mulher haveria que não soubesse encontrar-se a situação feminina, dentro das sociedades, desde a mais remota antiguidade, intimamente ligada e absolutamente paralela à das mais deserdadas camadas sociais (...)? (PORTO 1949a, pp. 37 e 38)

Se a protagonista de *Uma ingénua* tem de alimentar o seu filho sozinha, é por ser mulher. Separou-se do marido e ele nunca mais perguntou pelo filho (cf. p. 40); é ela, obviamente, que tem de se ocupar dele.

Vimos como tanto se fala de prostituição nesta novela e como Beatriz se apercebe de que é essa a forma de relação entre os seres humanos. Ora, Manuela Porto tem também consciência de que, justamente devido a essa dificuldade em ganhar dinheiro próprio que baste para uma vida decente e para alimentar os filhos que de si dependem e que a seu cargo ficam quando abandonados pelos pais, é a mulher que está mais exposta à prática da prostituição, questão que tanto aflige a autora. Nessa mesma palestra de 1949, Manuela Porto chama-lhe, horrorizadamente, «vergonha social»:

Alguma mulher existiria, em Portugal, tão inapta a ver a realidade, que não compreendesse qual a sua verdadeira situação aqui, (...) falsamente protegida por leis e princípios que nada mais têm alcançado ou poderão alguma vez alcançar que não seja, desvalorizando-lhe o trabalho e evitando que tenha profissão especial, aumentar essa vergonha social – ainda que excelente receita para certos organismos oficiais – a prostituição?... (PORTO 1949a, p. 39)

---

<sup>78</sup> Esta palestra foi realizada no âmbito da «Exposição de livros escritos por mulheres», organizada pelo Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas, de que Manuela Porto fazia parte, e que teve lugar na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. A palestra foi editada pela *Seara Nova* logo em 1947 e reeditada numa edição fac-similada em 2001, pelo Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, no âmbito do projecto «Mulheres do Século XX: 101 Livros».

<sup>79</sup> Esta palestra foi promovida pela Comissão Feminina de Apoio à Candidatura do General Norton de Matos e teve lugar na Voz do Operário. Foi publicada em 1949, juntamente com outros discursos, pelos Serviços Centrais da Candidatura do General Norton de Matos.

Não quereria decerto Beatriz prostituir-se de forma alguma. Mas primeiro vê-o como a única forma de fazer o que tanto deseja – representar – e depois como a única forma de sobreviver, literalmente falando. Esta grande teia em que a actriz é envolvida, prende-lhe os movimentos que gostaria de realizar ou que consideraria certos. Só pode, sempre, seguir por um único caminho; não há possibilidade de escolha. As ideias que Beatriz faria da vida e, mais concretamente, do que seria a profissão de actriz não correspondem às ideias que regem a organização do mundo. Encontra-se, assim, em total solidão<sup>80</sup>.

Logo quando, na primeira companhia em que trabalha, a actriz se esforça por ensaiar perante a troça dos outros actores, ela está num mundo à parte, desintegrada. As mentiras que a Empresária conta aos outros a seu respeito isolam-na ainda mais. Quando a sua mãe morre, a lembrança de que traz um filho no ventre anima-a, por pensar que, ao menos, estará para o resto da vida acompanhada (cf. p. 37) – mas o filho morrerá. Durante toda a novela, Beatriz sente-se completamente só:

É tomada de uma sensação quase física de arrastar-se a dentro de um universo com o qual nada tem de comum. Desejaria começar, de repente, a gritar que se sente desesperada, a pedir auxílio, embora sabendo que nada, que pessoa alguma no mundo, a poderá jamais auxiliar. (p. 56)

Os últimos dias da jovem, mergulhada na loucura<sup>81</sup>, são descritos como «essas longas horas de abandono completo e total solidão, num quarto horrendo de pensão barata» (p.14).

---

<sup>80</sup> Mário Dionísio considera a solidão a personagem principal de toda a obra literária de Manuela Porto: «São muitas as personagens de Manuela Porto, muitas as páginas que publicou e as que deixou inéditas. Mas a sua personagem principal é manifestamente a *solidão*, o terrível isolamento da pessoa que se julga só e o experimenta, no grau mais agudo, «num mundo enorme e vazio», cujo peso todas as personagens directa ou indirectamente sentem até ao desespero. Quase sem excepção, todos os seus contos são a história ou um pedaço da história de alguém que caminha «por uma rua parda, num dia outono e chuvoso, não me sendo permitido mudar de caminho e não sabendo exactamente aonde os meus passos me iriam levar», como diz a heroína de «Uma história igual a muitas». (...) Cada personagem central é um ser indefeso, cuja inteira dádiva foi paga com a traição e cuja única esperança, tarde ou cedo, se localizará na morte. A vida frustrada enche de angústia todas estas páginas. A escritora debruça-se com uma solidariedade total sobre aqueles cuja personalidade poderia ter sido inteiramente diferente se a série de factores hostis do mundo exterior os não tivesse desviado irremediavelmente do caminho normal e claro» (DIONÍSIO 1950: 199 e 200).

<sup>81</sup> Também Virginia Woolf fala da loucura a propósito da sua personagem Judith Shakespeare. A loucura é facilmente explicada no ser humano que, tratado como inferior sem encontrar para isso explicação, se vê constantemente privado de fazer o que quer: Tudo isto pode ser verdade ou mentira – quem será capaz de o dizer? -, mas o que existe de verdade, pelo menos assim me pareceu, ao rever a história da irmã de Shakespeare como a imaginara, é que qualquer mulher dotada maravilhosamente e nascida no século dezasseis teria pela certa enlouquecido, ou acabado os seus dias numa qualquer cabana isolada, fora da

O que Manuela Porto tenta dizer é claro. Aquele que tenha uma ideia diferente do que deva ser o teatro, não se consegue integrar na grande máquina já instituída que continuamente trabalha – «tu encontraste-te perdida num mundo torpe que te não entendia e que tu não soubeste nunca entender» (p. 14). Porque, tal como diz Shakespeare pela voz de Hamlet, «Pelo caminho que o mundo leva, ser honesto é ser um homem solitário e único, isolado entre dez mil»<sup>82</sup>. Também Manuela Porto o sentiu e por isso abandonou a profissão de atriz.

## 5. Um sonho legítimo: outro teatro

A constatação de que o mundo do teatro – e a vida – é terrível não seria tão violenta se não se opusesse, com marcado contraste, ao prazer que a atriz da novela experimenta quando representa e aos belos sonhos que criou em torno disso. A afirmação «A vida é aquilo» (p. 82) aplicada à ideia de prostituição torna-se ainda mais amarga se a pusermos ao lado de uma outra semelhante, «é aquilo viver!», aplicada ao momento em que Beatriz está no palco, actuando. É nesse momento, belo como um sonho, que se sente verdadeiramente viver. Tudo é branco, puro, cândido. Cenários e figurinos tornam-se reais.

Estende os braços dormentes à procura do amado. Sente-se leve e livre como num sonho.

Aquelas árvores não são de papel pintado, nem de cartão. São árvores frondosas, belas, reais.

Não está deitada sobre o chão duro de um palco, mas em cima de um montículo fofo, atapetado de musgo verde, na espessura de um bosque.

(...)

Sim, é aquilo a vida; é aquilo viver!... Tudo quanto a atormentava no mundo que os outros consideram real, não tem mais, para ela, sentido, nesse instante, nada lhe importa, afinal.

(...)

---

aldeia, semi-bruxa, semi-humana, temida e troçada por todos. Pois poucas capacidades de psicóloga são precisas, para se ter a certeza de que uma jovem altamente dotada, que tivesse tentado usar os seus dons na poesia, encontraria as barreiras de todos os outros, seria torturada e desfeita por todos os instintos contrários, acabando por perder a saúde e a sanidade mental. (WOOLF 1978: 65)

<sup>82</sup> SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Lello & Irmão, Porto, 1987. (Tradução de Sophia de Mello Breyner Andersen)

Enfim, Beatriz vive; Beatriz existe; Beatriz sente que é uma criatura real. (pp. 24 e 25)

A vida real, cheia de tormentos, é que não faz sentido, naquele momento: «tudo o mais é ilusão, pesadelo em que não vale a pena pensar» (p. 26). Mas a narradora faz notar que este sentir-se viva, este sentir-se real, não consiste apenas em «encarnar» a personagem. A actriz desdobra-se – representa e sente ao mesmo tempo que está a assistir ao espectáculo:

Naquela noite assiste ao espectáculo, ao mesmo tempo que toma parte nele. Os seus movimentos depreendem-se uns dos outros, serenos, expressivos e justos e vê-se toda inteira, nitidamente, como se estivesse na sala a assistir, ao mesmo tempo que se move pelo palco. Finalmente o seu corpo é habitado pelo espírito que lhe pertence. (p. 25)

Ao longo de toda a novela se repete esta ideia de que, para Beatriz, representar é como respirar e é o único momento em que tem prazer. A representação é mesmo comparada a esse outro sentimento que Beatriz nunca saberá experimentar, naquele mundo de relações interesseiras e cruas – o amor:

Talvez que, para ela, tal coisa nunca chegue a existir. Talvez que ela, tal sensação de plenitude, de abandono, de calor, só consiga senti-la sobre as tábuas duras de um palco, depois de haver abandonado a sua própria existência algures, ao sentir crescer no peito essa outra criatura que dentro de si habita, e da qual por instantes conseguiu já adivinhar o rosto... (p. 50)

Contudo, com a crescente desgraça da sua vida, com a impossibilidade de representar os papéis com que sonha, com a morte da mãe e as preocupações económicas, perde até o prazer de subir ao palco:

Durante os últimos meses os seus tormentos tinham sido tamanhos que o próprio palco, mesmo na hora da representação, deixara de ser, para ela, um refúgio. (p. 32)

Mas não é que tenha perdido por completo o amor ao teatro. Quando decide deixar a profissão de actriz, não é fácil: «E agora que abandonara esse trabalho definitivamente era como se lhe tivesse morrido um outro filho» (p. 76).

A que se deve a tamanha desilusão de Beatriz? À sua ingenuidade? De facto, a vida da actriz começa a complicar-se logo no início, por não saber mover-se num

mundo de maquiavélicas aranhas que, com perfeita noção do que fazem, facilmente apanham nas suas teias um inadvertido, pequeno e solitário insecto. Nesta primeira fase, a ingenuidade de Beatriz lembra realmente os olhos arregalados d' *O Ingénuo* de Voltaire perante as práticas dos sacerdotes em nada correspondentes ao que aprendera no livro sagrado.

Mas importa perceber que Beatriz não é, durante toda a sua vida, uma ingénua. Neste percurso de desilusão e de perda de confiança, a actriz percebe como agem os outros, o que afinal os move e o que deve ela própria fazer para sobreviver. Se não o consegue é porque, mesmo já sabendo tudo, não é possível, para ela, agir desse modo. No último teatro que visita em busca de trabalho, é chamada ao camarim do empresário e diz-se que «já sabe ao que vai». Conscientemente, toma a decisão de fazer o que é suposto que faça, da maneira como todas fazem para ter o seu lugar:

A vida era aquilo e só aquilo. Para qualquer lado que se voltasse só encontraria um charco semelhante. Nem charco seria. Os outros pareciam considerar tudo aquilo um lago bonançoso. Muito bem, ela aprenderia com eles. Aquele reles empresário oferecia-lhe trabalho a troco sabe Deus de quê. Aceitará. Hoje ele, amanhã outro qualquer. Aprenderá a pavonear-se como as outras, afirmando que dança e abrirá a boca como se pretendesse cantar. Vestida ou despida tanto faz. De pernas ao léu e cauda de plumas dizendo palavras brejeiras ou obscenas, perfeitamente. É tão capaz disso como outra qualquer...

Quando o homem novamente apareceu e a convidou a descer a um camarim onde estariam mais à vontade para conversar, Beatriz não ignorava ao que ia. (p. 80)

Porém, instintivamente, não consegue seguir a sua razão:

Deixa-se abraçar imensamente calma, consente em que os lábios dele poísem nos seus depois, impensadamente, num impulso que ela própria não sabe explicar, desata a esbofeteá-lo sem saber muito bem porquê. (p. 81)

Este, sim, é o problema central. Beatriz não consegue, por mais que o queira, fechar os olhos aos seus sonhos e à sua ideia de teatro. Morrerá louca, só e na miséria.

Em *Uma ingénua*, Manuela Porto mostra o crime que pode significar a manutenção desta infernal engrenagem existente no meio teatral do seu tempo. Há uma resistência total à renovação dos valores nos bastidores do teatro. A nova Ingénua sucederá à anterior e sofrerá, um por um, os mesmos tormentos por que a primeira passou. Os empresários continuarão a ser os mesmos durante anos e anos e torturarão os

jovens actores que chegarem e de cuja juventude e vivacidade têm inveja. Os papéis serão interpretados exactamente da mesma forma, ontem e hoje, sejam eles de um autor ou de outro.

Trata-se então de um círculo vicioso? Sim. Manuela Porto fala dele noutros textos, como por exemplo no ensaio que publica na *Vértice* intitulado «Considerações inúteis acerca de teatro». O título não transmite muita esperança, mas Manuela Porto indica várias saídas para esse aparente beco sem saída:

A verdade é que um círculo vicioso se criou, muito, muito difícil de quebrar donde só se tornará possível sair, ao fim de longo tempo, com a criação de boas Escolas de Arte Dramática, com subsídios importantes aos teatros que tenham programa de trabalhos cuidadosamente elaborado e também auxiliando pequenos grupos de amadores, dispostos a iniciar teatrinhos experimentais» (PORTO, 1947g, p. 165)

E foi exactamente um «teatrinho experimental», de amadores, que Manuela Porto criou no ano seguinte – o corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense. Porque, apesar de desiludida com o contacto que teve com o mundo teatral, não deixou de sonhar com a mudança do que existia e de fazer esforços nesse sentido. Publicou também críticas a espectáculos e ensaios sobre a situação do teatro em Portugal. Talvez esperasse, embora sempre com poucas certezas, ser ouvida. Apesar de tudo, pensou decerto por vezes que não estava só, como a narradora de *Uma ingénua* a dada altura:

Entretanto, breve compreendi que não íamos sós, e que, connosco seguiam todas as nossas companheiras de Escola, vivas ou mortas, todas quantas, como nós, desejaram e não obtiveram, acreditaram e foram traídas, esperaram confiantes, sendo despojadas e escarnecidas. Ia a Isabel, a Maria, a Estrela, a Luísa, outras ainda caminhavam connosco de quem já esqueci o nome, acompanhadas por dois ou três rapazes de quem não consigo sequer recordar as feições... (p. 90)

Publicar *Uma ingénua: A história de Beatriz* também é enfrentar o meio bolorento que se quer fazer renascer. A autora talvez tivesse a esperança de que, ao mostrar os bastidores do teatro, repletos de teias de aranha, àqueles que só conhecem a sua máscara, algo pudesse mudar. Porque, acima de tudo, Manuela Porto sabe, como Beatriz só soube nos derradeiros momentos de loucura, que o seu pensamento e a sua luta são legítimos.

Não; o teatro não pode ser aquilo que teimam em fazer dele, uma espécie de mercado humano, uma feira de vaidades sem justificação. O teatro é, e deve ser, outra coisa. Uma arte nobre e humana como outra qualquer.

(...)

Um dia – que importa que falem séculos, que falem milénios? Quase não importaria que não chegasse nunca a acontecer, pois mesmo assim ela é que tinha razão, sabe-o agora – quando uma rapariga sentir palpitar dentro de si essa espécie de asas que a transportam a regiões diferentes e lhe permitem que transmita a outros um pouco da vida que a anima, da chama que a fez arder, pode seguir sem receio porque encontrará ouvidos dispostos a escutá-la e nenhuma empresária safada, fingindo amar a arte e amando unicamente a própria vaidade, nenhum velho torpe habituado a buscar amantes pelos palcos, nenhum ricoço dispondo de valiosas influências, poderão entrar-lhe o caminho até fazê-la perder o norte e descreer por completo de si própria e, o que é infinitamente pior, de tudo quanto ardente e desinteressadamente amou. (pp. 84 e 85)

### III

## DESILUSÃO E ESPERANÇA

### 1. A palavra em acção

É já um lugar-comum empregar as expressões “crise” e “decadência”, quando se fala do nosso teatro. A tentativa de Manuela Porto foi uma reacção, inteligente e corajosa, contra esse lugar-comum. Ela sabia bem que a realidade se encontra em permanente movimento e transformação, e que nada existe, no Mundo, de imutável. Por isso, analisou, com agudeza e penetração, as condições que haviam permitido um tal estado de coisas – para determinar como, transformando-as, poderia modificar esse estado de coisas. (REBELLO 1951)

#### 1. 1. Pensar o teatro

Manuela Porto foi actriz durante pouco tempo. O seu afastamento dos palcos está ligado a uma desilusão em relação ao teatro:

[A] desistência, sem luta de maior, ao compreender que, no teatro português não havia encruzilhada sequer, mas apenas um caminho existia, pouco interessante, repleto de águas estagnadas e cardos sem beleza, por onde não me interessava realmente seguir. (PORTO 1947g).

Mas a desilusão de Manuela Porto com o teatro e o seu abandono da profissão de atriz não é equivalente a outros casos de pessoas que «desistiram», abandonando os palcos. Apesar das suas palavras, no seu caso não se pode falar de desistência. Se se afastou das companhias profissionais e dos meios instituídos foi porque o teatro não era «aquilo». Em coerência com o que pensava, viu-se obrigada a romper com o caminho único, «pouco interessante», que dominava o teatro. É em nome do que considera ser verdadeiramente o teatro que continuará até à morte a escrever sobre ele – entre a indignação e a tentativa de descobrir soluções, entre a desilusão e a esperança. É também por continuar a travar essa luta que, a partir de 1948, decide orientar um grupo de teatro de amadores, onde pode finalmente fazer surgir, ainda que modestamente e dentro de um círculo mais ou menos restrito, esboços do que pensa que o teatro poderia ser.

Entre 1946 e 1950, já bastante tempo depois de ter deixado de ser atriz, Manuela Porto publica críticas a espectáculos no *Mundo Literário* e na *Vértice*<sup>83</sup>. Realiza duas entrevistas a dois actores que, tal como ela, se afastaram do teatro português: Joaquim de Oliveira e Lucília Simões. Escreve também uma reportagem sobre esta última, «Vivemos com Lucília as suas últimas horas antes da partida», publicada na revista *Eva*. Por entre esses artigos, aparecem ainda quatro reflexões sobre a situação do teatro: «Comentários à margem do teatro» (Junho de 1946), «Considerações inúteis acerca de teatro» (Junho de 1947), «Algumas reflexões a propósito da crise de teatro» (Junho de 1949) e «Ainda e sempre a propósito de teatro» (Outubro de 1949).

Nos anos em que estes quatro artigos são publicados bastantes são as vozes que se manifestam indignadas com a situação do teatro em Portugal. Fala-se em «crise do teatro». Convém, porém, perceber que essa expressão e esse sentimento não surgiram nessa altura, conforme nota Manuela Porto no artigo de Junho de 1949: «O teatro está

---

<sup>83</sup> Repare-se que inicia a crítica já depois do agitado ano de 1945, marcado por um renascer de esperança e entusiasmo graças ao fim da guerra, ano em que se forma o MUD e há uma intervenção mais organizada por parte dos opositores ao regime, mas que também é marcado pelo fracasso dessa esperança, numa progressiva tomada de consciência de que afinal a ditadura não ia acabar como se julgara possível.

em crise, o teatro está em crise! ouvimos clamar desde que, na adolescência, a arte cénica teve interesse para nós» (PORTO 1949h: 341).

Mas porquê tantas vozes falando em «crise»? Talvez devido à clara desertificação das salas de teatro – muitos atribuíram as culpas ao cinema – e ao contraste com um tempo anterior em que o teatro teria uma maior importância na vida das pessoas, pelo menos de alguns grupos sociais. Para os mais intelectuais ou mais amantes dessa arte, tinham também «baixado de nível» os textos levados à cena, as interpretações dos actores, o interesse ou a inteligência do próprio público ou até a comodidade dos assentos das poucas salas. Outros, mais conhecedores dos bastidores, referiram-se aos maus salários pagos aos artistas ou à falta de dinheiro das companhias. Consoante os observadores e os tempos, a «crise» foi apreciada a partir de pontos de vista diferentes; também a sua origem, as suas consequências, as soluções para ela e a própria ideia de «crise do teatro» diferem de uns analistas para outros.

No artigo de Junho de 1949, Manuela Porto defende que a crise teatral ainda não chegou ao seu ponto culminante, ainda vai aumentar, e que se passa no teatro o contrário do que aconteceu nos «períodos áureos» da sua história. Que períodos áureos? A resposta a essa questão prende-se com a outra, mais importante: o que pensa Manuela Porto que é ou deve ser o teatro? Nesse artigo, ela explica-o:

[S]empre foi característica e missão do teatro ser *expressão-síntese* do sentimento íntimo e ideias, numa palavra, da *fé* dos povos<sup>84</sup>, só conseguindo atingir verdadeiro brilho e cumprir cabalmente a sua missão quando, transformada a palavra em acção, transborda o edifício teatral, alcança a rua, arrasta consigo a multidão, exprimindo, através dos meios à arte cénica peculiares, o mais importante da sensibilidade e do pensamento dessa massa de gente. (PORTO 1949h: 341)

Teatro e vida são inseparáveis. O teatro deve falar da vida dos povos, deve «transbordar» para a rua, deve pôr questões às pessoas – aos espectadores e aos actores<sup>85</sup> – que lhes digam de facto respeito, deve reflectir sobre a vida e o mundo e, consequentemente, agir sobre eles. O teatro é um pilar fundamental da civilização, é uma «expressão-síntese» da cultura. E, porque tem uma forma única de colocar e de

---

<sup>84</sup> Mais adiante no texto, usa a expressão «fé comum», explicitando que não é necessariamente de uma fé religiosa que se trata.

<sup>85</sup> «Ora acontece actualmente um divórcio total se haver operado entre o palco e a plateia, encontrando-se o actor sobre o tablado a ocupar-se de coisas em que ele próprio já não acredita, sendo portanto impossível comunicar aos outros um calor que ele mesmo já não possui, e, menos ainda, acender dentro deles uma chama desde há muito extinta.» (PORTO 1949h: 342)

mostrar as questões - «os meios à arte cénica peculiares» -, e é por excelência uma arte que serve para isso mesmo, é absolutamente necessário que exista numa comunidade, e que exista para aquele fim.

Se o teatro deve estar intimamente ligado à vida dos povos e deve intervir na «multidão», nessa «massa de gente», então o próprio momento que cada sociedade atravessa e as formas de organização que a caracterizam têm uma relação directa com o teatro que nela se pratica. Manuela Porto enumera os seguintes «períodos áureos», em que se puderam de facto estabelecer «laços» entre o palco e a plateia, o espectáculo e o público, a arte e a sociedade, relacionando-os com o momento histórico em que surgiram: a Grécia - «onde o teatro foi uma espécie de epopeia capaz de manter viva a heróica e tradicional dignidade indispensável a que a democracia grega florescesse»; a Idade Média - «em que o espectáculo serviu devotadamente a fê cristã toda poderosa», através dos «mistérios» e dos próprios rituais religiosos; e, por último, o pós-Renascimento, com a afirmação dos povos como nações diferenciadas - «quando, criando-se novas condições de vida, as línguas se estabilizam e aperfeiçoam e as características peculiares a cada povo começam a adquirir real sentido de nação» - e dá os exemplos: em Itália, a *Commedia dell'Arte*; em Portugal, Gil Vicente; em Espanha, Tirso de Molina, Lope de Vega e Calderón; em Inglaterra, Shakespeare; em França, Corneille, Racine e Molière (PORTO, 1949h: 341 e 342).

Posto isto resta questionar: poderia alguma vez o teatro, em plena ditadura, em tempos de grande pobreza e analfabetismo, perante a prática regular da censura e submetida aos ditames comerciais, ser o que Manuela Porto queria que fosse? Em vez disso, ouvimo-la lamentar: «É de tal modo vergonhoso o panorama teatral que se nos apresenta!» (PORTO 1946d: 13), «o teatro desceu tão baixo que perguntamos connosco se não deveríamos chamar-lhe outra coisa, pois com o verdadeiro teatro nada tem que ver» (PORTO 1947b: 301). E ao criticar a situação do teatro, Manuela Porto está também a denunciar a situação do país em que vive. Em 1947, escreve numa crítica: «é indispensável que o teatro renasça, pois um povo sem teatro é um povo por cuja vitalidade há tudo a rezear» (PORTO 1947b: 304). É impossível não ver aqui a ressonância de um manifesto de intelectuais portugueses, de apoio ao Movimento de Unidade Democrática, que a escritora assinara em 1945. Aí afirma-se: «Só um povo livre pode gerar uma cultura. Só a democracia permite a afirmação de um povo livre». A soberania do povo e a liberdade são condições vitais para o desenvolvimento da arte e da cultura. Mas essas condições não existem em Portugal.

Se lermos os artigos da autora sobre teatro e as suas críticas a espectáculos, deparamo-nos com o uso recorrente de expressões como «germe», «semente», «flor», «fruto», «planta», «fecundar», «florescer», «desabrochar», «desentranhar», «crescer», «naturalmente». Estas palavras, que podem aplicar-se a várias questões - por exemplo uma nova actriz pode ser uma «flor ainda em botão» (cf. PORTO 1947k: 311) que se espera que «desabroche» - são a verbalização de uma concepção «orgânica» do teatro e da sua evolução e de todos os elementos que nele intervêm. Ora, podemos dizer que a maior dificuldade com que Manuela Porto se depara ao pensar sobre a situação do teatro é precisamente o facto de acreditar que a relação que é suposto estabelecer-se entre uns elementos e outros, nomeadamente entre o palco e a plateia – relação que, segundo ela, não se está a proporcionar – deverá ser «natural», «intuitiva».

Há muito considero evidente que o espectáculo teatral, digno de tal nome, deva ser uma espécie de diálogo estabelecido entre dois elementos dispares – público e representação – tendente a fundi-los, obrigando-os a interpenetrarem-se.

De facto, os elementos reunidos sobre o palco, peça, interpretação desta – realizada por meio da montagem, da marcação e do trabalho dos actores – têm, ou deverão ter, um único fim, trazer até ao espectador aquele *imponderável* (a que poderemos chamar *realidade poética, segredo do artista, intenção profunda da obra*, ou coisa semelhante) que cada um, por si só, não seria talvez capaz de encontrar mas que, uma vez criada essa corrente de simpatia que liga os seres, quando constituindo o chamado público, lhes virá naturalmente ao encontro, por uma como que intuição. (1946d: 13)

Mas como pode ser possível que essa «corrente de simpatia» se crie «naturalmente», se a população é inculta, senão mesmo analfabeta, e vive na miséria?

É evidente que eu não podia esperar, nem esperava, mesmo admitindo que acabo de chegar de qualquer planeta distante, que uma população com tamanha percentagem de analfabetos e de gente mal sabendo ler, uma população bastas vezes sub-alimentada e vivendo em péssimas condições de higiene, tivesse um grande requinte de gostos, interessando-se a fundo pelos florescimentos mais alevantados da espiritualidade; não, seguramente não esperava. (PORTO 1946d: 13)

E, mais à frente, no mesmo artigo:

Claro está que o público só poderá integrar-se no espectáculo desde que este o não transcenda excessivamente e, sendo assim, como conseguir fornecer a pessoas mal sabendo

ler muitas delas, a pessoas pouco habituadas a escutar e ainda menos a entender, representações que, interessando-as, sejam aceitáveis, elevando-as aos poucos, em vez de, mais e mais, as fazerem descer? (PORTO 1946d: 13).

Um dos problemas que Manuela Porto apresenta como centrais para a crise do teatro é o «divórcio entre o palco e a plateia» (cf. 1949h). Se isso acontece, é a própria missão do teatro que é posta em causa. A ideia que tem de teatro implica que o público é um dos elementos mais importantes do teatro, já que é a ele que o espectáculo se dirige, é ele que deverá compreender o que se passa no palco e ser transformado por isso. Ele deve portanto ser tido em conta por quem é responsável pela apresentação de um espectáculo:

Evidente se torna que, cuidar do que se passa sobre a cena, pretendendo ignorar as limitações de quantos se encontram na sala, é trabalho inútil e portanto, sem um prévio esforço – pelo menos sem um esforço simultâneo – feito no sentido de elevar um pouco a mentalidade do grosso da população (coisa sempre tão ligada às suas condições de vida), difícil se torna que qualquer tentativa tenha probabilidades de resultar. (1946d: 13)

Avelino Cunhal, que com Luiz Francisco Rebello e Manuela Porto faz crítica teatral na *Vértice*, assinando com o pseudónimo Pedro Seródio, preocupa-se também com a questão de o que se passa em cena não atingir certo público por não lhe dizer respeito. No seu artigo «Teatro para todos, não para alguns» denuncia o facto de se fazer teatro apenas para algumas camadas da população, o que não permite que as outras se aproximem dele e possam ser por ele «educadas»:

Desde que o teatro ou o cinema, o circo ou a ópera, põem a cena em contacto com o público, muito para o divertir, mas muito mais para lhe transmitir uma mensagem, para o instruir e educar, forçoso é reconhecer que por público tem de entender-se toda a massa populacional. A toda ela deve, portanto, estender-se a acção recreativa, educativa e instrutiva, dos espectáculos artísticos. Exercê-la só em benefício de algumas camadas, e muito menos só daquelas que podem pagar bem, redundaria em denegação da essência do propósito. (SERÓDIO 1949a: 216 e 217)

A ideia de «elear» o público através da arte, que no discurso de Manuela Porto não deixa de revestir-se de um certo tom «paternalista» dado que se coloca numa posição de superioridade em relação aos «incultos», é similar à que orientara o projecto do Teatro Livre, em que, nos primeiros anos do século XX, se envolveram e Araújo

Pereira e César Porto, e também do Teatro Moderno, que se formou no seu seguimento. Num artigo acerca dessas duas experiências e da influência que nelas teve a figura de André Antoine, Luiz Francisco Rebello relembra a fórmula que sintetizava as intenções dos dois projectos: «Transformar pela Arte e Redimir pela Educação». Os promotores do Teatro Moderno, por exemplo, aludiam à necessidade de «educar e levantar o espírito do público pela apresentação de modernas obras de arte, e formar caracteres, depurando e afinando sentimentos pela benéfica influência da Arte» (cf. REBELLO 2005: 60).

Já para estes pensadores e pedagogos anarquistas e socialistas do início do século, o teatro era uma arte de suma importância para a educação do povo. Segundo Joaquim Madureira, os fundadores do Teatro Livre pensavam que «o teatro, pelas suas condições de grande latitude na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixação dessas ideias (...) é hoje, talvez a melhor forma de educação popular» (*apud* REBELLO 2005: 57). Num artigo de primeira página publicado na revista *Ámanhã*, Simões Coelho, dirigindo-se ao «povo», também atribui ao teatro o mesmo papel, dada a própria especificidade desta arte, que não implica elevado conhecimento para ser compreendida:

A arte de teatro é a única que para a sua receptividade não exige do espectador de boa-fé estudo prévio, a única que te diz, por entrecos artistizados, quantas perfídias e abnegações, quantos desejos e anseios, quantas lágrimas e risos, quantas vaidades e virtudes, quantas vergonhas e benemerências, facetam as paixões humanas. (COELHO 1909: 3)

Será contudo necessário notar que, neste passo, Simões Coelho não está a referir-se ao teatro existente, mas sim ao teatro que acredita que deveria praticar-se e a que o povo deveria assistir:

Dir-me-ás: - «Onde está esse teatro de que tanto propagais a doutrina?»

Tens razão: não existe. Há muitos teatros em Portugal – nenhum deles te pode dar a arte que precisas. A arte que te convém é uma arte nua de processos artificiosos; uma arte que seja a expressão exacta da vida natural; uma arte cheia de luz, de vigor e de inteligência. (COELHO 1909: 3)

Também Manuela Porto, quarenta anos mais tarde, insiste na ideia de que o teatro é uma necessidade de qualquer comunidade e que é um veículo primordial para a

transmissão da civilização e da língua de um povo (cf. PORTO 1946d e 1947g). O teatro é mesmo a arte que, entre todas, tem esse papel por excelência:

Não será o teatro, entre todas as artes, aquela que possui maior repercussão, por mais directa? Não será ao teatro que compete transmitir de geração em geração aquela tradição que importa, na verdade, conservar e sem a qual não pode considerar-se civilizada uma nação? Refiro-me à tradição literária, à pureza da língua, numa palavra, a tudo quanto conta no homem como ser pensante. (PORTO 1947g: 165)

Considerando que o papel do teatro é o de pôr questões aos espectadores, fazê-los exercitar o pensamento, pensar em conjunto, numa «corrente de simpatia», numa «fé comum», ela revela-se «entristecida» (cf. PORTO 1946d: 13) com a situação a que está sendo votada esta arte, já que, súbdita dos ditames comerciais e do êxito, e nas mãos de gente inculta, não prima pela qualidade e pelo rigor e não eleva os seus espectadores à categoria de seres pensantes, calcando, pelo contrário, o seu espírito crítico.

Escrevendo sobre um espectáculo que diz não merecer ser identificado, Manuela Porto destaca alguns dos aspectos que lhe conferem o baixo nível, entre os quais a má qualidade dos artistas. O facto de se fazer «mau teatro» é tomado pela autora como um abuso por parte dos «negociantes de teatro», que, aproveitando-se da «necessidade» que os homens sentem de espectáculo, não procuram a qualidade:

Enquanto sobre o palco perpassavam meninas casadoiras (possuindo por certo inúmeras e valiosas virtudes familiares) armadas, inexplicavelmente, em vedetas da rádio; jovens que teriam talvez o direito de, a par com qualquer ocupação útil que os fizesse viver, dedicar umas quantas horas por semana a estudar canto, aprendendo romanzas com que deleitassem a família ao serão; pobres raparigas a quem faltava, para poderem dançar, um mínimo de treino, sobejando-lhes por certo necessidade de comer todos os dias; enquanto do buraco da orquestra me chegavam lufadas de música estridente e monótona; fatigada já de fitar cenários vistosos que se me afiguravam há muito conhecidos, eu procurava observar aquilo que se passava à minha volta, formulando sem querer uma interrogação: Estará certo corresponder com borracheiras daquelas à necessidade legítima de espectáculo que existe nas criaturas? Não será desonesto abusar da falta de critério de pessoas sem preparação alguma para assim as enganar? (PORTO 1946d: 13)

Chegamos assim à conclusão de que são os negociantes de teatro que «enganam» o público inculto, que não é capaz de compreender que pagou para ver má

arte. O público, na sua ingenuidade, não tem culpa de que só lhe dêem teatro de baixa categoria. Bastaria, então, deixar de se fazer esse «mau teatro». Porém, o seguimento do pensamento de Manuela Porto fá-la chegar a esta outra interrogação: «Mas, se lhes for oferecida outra coisa, interessar-se-ão? É provável que não. E, nesse caso, que fazer?» (PORTO 1946d: 13). O problema, afinal, não é tão simples. Nas palavras da autora, trata-se de «um círculo vicioso» (cf. PORTO 1946d: 13; 1947g: 165).

É esse círculo vicioso que faz os cartazes encherem-se de um conjunto de espectáculos que Manuela Porto recusa de todas as formas – como atriz, como espectadora, como crítica:

[R]evistas mais ou menos abjectas – e ainda será onde se encontra uma ou outra nota viva -, farsas sem nenhuma categoria, traduzidas do espanhol ou do francês, algum tímido original matraqueando teclas há muito estafadas e, de tempos a tempos, uma tentativa meio falhada, como não poderia deixar de ser navegando em maré tão baixa, à qual o público não corresponde nem poderia corresponder. (PORTO 1946d: 13)

Também outros, na mesma altura, se indignam e envergonham com o teatro que se faz em Portugal. Num artigo publicado em 1943, intitulado «Teatro inútil», Fernando Lopes-Graça, que uns anos depois traçará, com Manuela Porto, a ideia de construir um teatro de amadores, lamenta:

Em vão consulta a gente os cartazes à procura de uma peça que nos tente, que nos atraia pela sua novidade, pelo seu nível, pela garantia que nos oferece de podermos passar três horas de bom teatro, de teatro a valer, de teatro que não nos faça lamentar o tempo perdido, que não nos irrite ou faça... corar. Sempre os mesmos estafados lugares-comuns de coisas que nem sequer têm por elas o selo de um passado venerável, sempre as mesmas banalidades, sempre a mesma e quase única preocupação de fazer rir o público com as mais deslavadas palhaçadas ou puxar-lhe a lágrima com dramalhões obsoletos. (LOPES-GRAÇA 1990: 44)

António Pedro, numa série de artigos que publica no *Diário de Lisboa* em 1949 sobre o caso do teatro em Portugal, faz o seguinte retrato do panorama teatral da capital:

[N]o Verão, um único teatro a fingir que existe em Lisboa; no Inverno, um teatro de Estado onde apenas pode levar-se o chamado repertório de “boulevards” sem perigo duma desgraça na bilheteira; um barracão condenado para comédias, descambando cada dia mais

abertamente, na farsalhada sem categoria; os dois teatrinhos do Parque, ou fazendo a sua obrigação com a Revista, ou envergonhando o próprio nome de *teatro* quando dela saem para outro género qualquer e um teatro inconfortável na Avenida que nunca sabe o que espera. Fora disto, que ganhou uma certa estabilidade, a aventura de antemão condenada à derrota, a *tournee* pelas praias em pleno Inverno, os emigrados do palco para os Brasis e para outros ofícios, o espectáculo de mendicidade, megalomania e angústia que basta e sobra para provar sem enganos que, se nem tudo está errado, o que está bem é tão pouco que nem vale a pena incomodar-nos a cacheá-lo na enciclopédia da asneira que tem sido cartilha. (PEDRO 1949b)

No artigo de Junho de 1949, a primeira causa da crise do teatro em Portugal enunciada por Manuela Porto é a inexistência de espectáculos que se inscrevam no «bom reportório clássico», «base sólida à verdadeira cultura e amor pelo teatro» (PORTO 1949h: 343). O texto e o autor são, para ela, extremamente importantes. São a base sólida do bom teatro. Crê então que teatro é apenas texto? Não. No último dos quatro artigos que escreve sobre teatro, tem o cuidado de tentar desfazer a confusão que julga existir em certos discursos entre «Arte Teatral» e «Literatura Dramática». Para o esclarecimento da questão, cita a *História do teatro* de Robert Pignarre (obra por ela traduzida):

[D]evendo a arte teatral definir-se como qualquer outra arte, através dos meios técnicos que lhe são próprios e não sendo estes redutíveis a uma caneta e umas quantas folhas de papel, pode considerar-se fora de dúvida ser o teatro um mundo à parte, possuidor de física e leis, fauna e mistérios absolutamente peculiares, não havendo portanto razão alguma para recusar-lhe a autonomia do próprio desenvolvimento, no ciclo das artes e o seu modo particular de gravitação. (*apud* PORTO 1949k: 218)

Porém, mais à frente, a autora afirma:

[E]mbora "Arte Teatral" não seja o mesmo que "Literatura Dramática", sem uma boa peça não poderá existir espectáculo que *ultrapasse o nível de feira*. (PORTO 1949k: 219)<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Fernando Lopes Graça tem uma concepção muito semelhante relativamente à importância do texto do espectáculo teatral. Numa crítica sua publicada em 1940, defende praticamente que um espectáculo que não tenha por base um bom texto não pode sequer ser pensado ou apreciado: «Não dizemos que a *categoria literária* de um drama seja quanto baste para o valorizar como obra de teatro; mas a verdade é que a categoria literária de uma peça é a base indispensável, a condição mínima, o pressuposto inalienável para que essa peça possa dar entrada na república das letras, para que sobre ela se possam emitir juízos valorativos, formular critérios estéticos» (LOPES-GRAÇA 1990: 91).

Mais adiante procurarei mostrar como o texto é a base fundamental de onde Manuela Porto parte para pensar o espectáculo teatral, sendo uma chave indispensável para a leitura das suas críticas. Mas vejamos antes quais as outras causas da crise teatral enumeradas no referido artigo de Junho de 1949. Segundo a autora, o desprezo relativamente ao «bom reportório clássico» é traduzido pelo escasso número de representações que o Teatro Nacional D. Maria II lhes dedica e ao elevado custo dos bilhetes, que não permite que a elas assistam nem as classes trabalhadoras nem estudantes do ensino superior e nem mesmo a classe média. Esta preocupação é mais uma vez reveladora da importância que atribui ao teatro como instrumento de formação cultural e estética.

A segunda causa da crise é a falta de auxílio aos novos elementos, «saídos ou não do Conservatório». Este tema é, como vimos no capítulo anterior deste trabalho, abordado na novela *Uma ingénua: a história de Beatriz*. Mas se aí parecia que a questão era posta mais do ponto de vista da injustiça e violência praticada sobre a actriz desprezada, aqui torna-se mais claramente um problema da situação do teatro português. A dificuldade da entrada de elementos jovens nas companhias não permite a tão necessária renovação do teatro. Para Manuela Porto, o acesso de novas gentes transformaria o próprio tipo de teatro levado à cena: «novos elementos (...) capazes de revigorar, não só os elencos que o correr dos anos fatalmente desfalcará, mas o espírito do próprio reportório a apresentar» (PORTO 1949h: 343).

A terceira causa da crise é a nula protecção a grupos de teatro amadores. Lembre-se que nesta altura Manuela Porto já tem a seu cargo a orientação do corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense, de que me ocuparei mais adiante. Perante a descrição que a autora nos faz, nos seus variados textos, do panorama teatral em Portugal, o teatro de amadores torna-se uma das poucas pontas de um grande novelo, em que ainda é possível pegar. Se o ponto a que o teatro profissional chegou é um «círculo vicioso», só fora desse círculo será ainda possível fazer qualquer coisa em que se acredite. Só fora desse círculo se poderá encenar, representar e assistir a espectáculos que façam jus a uma ideia diferente de teatro. No artigo «Considerações inúteis acerca de teatro», a autora vê os grupos amadores como a última esperança de elevar a arte teatral:

Esperemos que, ao menos, neste último campo, a novíssima geração que parece interessar-se por teatro – servem a provar esta minha afirmação os vários grupozinhos que

desenvolvendo-se dificilmente embora, balbuciando apenas, quando deveriam falar, e fazendo *tem-tens* quando seria necessário caminhar; mas isso que importância tem se, na verdade, o primeiro passo estiver dado? – consiga alguma coisa no sentido de alevantar a arte teatral. E consegue, com certeza, se persistir e não desanimar. (PORTO 1947g: 166)

Por fim, no quarto ponto referido, voltamos à questão da pedagogia, desta vez não em relação ao público mas sim aos artistas. Filha de um pedagogo e herdeira de uma crença na educação tão invocada, debatida e praticada pelos seus «pais», ela própria professora de línguas e de teatro e, no momento em que o artigo é publicado, encenadora do Grupo Dramático Lisbonense, Manuela Porto não podia deixar de considerar este aspecto extremamente relevante, «de importância vital» (PORTO 1949h: 343). Assim, refere como última causa da crise a não multiplicação de cursos de dizer e representar e o ensino demasiado teórico e pouco prático dos cursos existentes:

esquecendo completamente o facto de ser andando a cavalo, e não lendo os melhores tratados sobre o assunto (ainda que essa leitura, quando bem dirigida possa ser excelente auxílio), que se conseguiu algum dia não cair da sela... (PORTO 1949h: 344)

## 1. 2. Criticar o espectáculo

Entre 1946 e 1950, Manuela Porto publicou, nas revistas *Vértice* e *Mundo Literário*, 15 artigos que analisam criticamente 19 espectáculos. Estas duas publicações, produzidas e lidas por gente «ilustrada» da oposição ao regime salazarista, não escolhem as páginas de anúncio a «divertimentos» - que nem sequer têm - para as críticas de teatro, ao contrário do que é frequente suceder nos jornais diários de referência. Estas aparecem em rúbricas especiais para críticas a livros, concertos, exposições, teatro, cinema. Os espectáculos criticados por Manuela Porto são apenas de teatro declamado, embora se refira por vezes a outros. Para além de vários artigos sobre espectáculos levados à cena no Teatro Nacional - a maioria - e noutros teatros, como o Avenida e o Trindade, segue as representações experimentais e menos difundidas do Teatro-Estúdio do Salitre até ao 5º *espectáculo essencialista*. Em que medida nos revelam estes textos o pensamento de Manuela Porto sobre teatro e, especificamente, sobre o teatro que se fazia, no seu tempo, em Portugal? Que papel atribui a autora à crítica de teatro?

Nos seus artigos, é evidente uma total desilusão com a prática teatral em Portugal. Mas, se a autora aceita fazer a crítica de um teatro que, a seu ver, vai pelas ruas da amargura, é por ter a esperança de que as palavras da crítica, as suas palavras, sejam ainda ouvidas por alguém, de que as suas palavras possam melhorar o estado de coisas se forem lidas:

[É] dever de todos aqueles que estimariam ver a arte teatral erguer-se um pouco do lodo onde se encontra soterrada, fazer desassombradamente, e até ao fim, observações que consideram justas, esperançados em que delas seja possível retirar algum proveito, se tomadas, não como má, mas como boa vontade, e como desejo de ver progredir e crescer. (PORTO 1947b: 301)

O trabalho crítico sobre a arte no sentido de esclarecer e transformar as suas práticas é assumido como um dever e uma tarefa primordial dos intelectuais. E Manuela Porto é uma mulher das letras, uma intelectual. Toda a esperança nessa transformação passa pelo poder da palavra.

Se há aspecto que nos chame de imediato à atenção após uma leitura das suas críticas é exactamente o da importância que atribui ao texto. Como já referi anteriormente, Manuela Porto é incapaz de dissociar o espectáculo teatral do texto. O «reportório» é um pilar fundamental: «Se a escolha do reportório não for excessivamente criteriosa toda a construção vai ruir pela base» (PORTO 1946b: 15). O texto é a base do espectáculo. Quando Manuela Porto usa a expressão «um agradável espectáculo para os olhos» (cf. PORTO 1947f: 71) não está certamente a tecer um elogio. Pelo contrário, está a alertar para o perigo de um espectáculo não passar de «fogo de vista». Não é seguro que um bom texto dê origem a um bom espectáculo, mas se o texto não é bom, é praticamente impossível que Manuela Porto dê algum valor ao espectáculo que viu. Ir ver um espectáculo é, antes de mais, ir «escutar» uma obra de um autor e ir ver os actores a «encarnarem» as personagens de um texto.

Outros críticos da sua altura do mesmo meio intelectual, como por exemplo João Pedro de Andrade, Jorge de Sena ou Luiz Francisco Rebello, parecem também destacar a centralidade do texto, dedicando grande parte dos seus artigos à relevância histórica do autor, à análise do texto ou à descrição da acção e das personagens. Mas lembremos que Manuela Porto, para além de ser uma mulher das letras, é também uma mulher de teatro. Se põe em relevo o papel do texto, isso não quer dizer que considere que um

espectáculo de teatro seja igual a uma obra literária (cf. PORTO 1949k), ou que assistir a uma peça seja o mesmo que ler um livro. Numa crítica a *Maria Emília*, de Alves Redol, a autora comenta: «sentimos que é trabalho mais de romancista que de verdadeiro dramaturgo» (PORTO 1946b: 15). Manuela Porto consegue, para além disso, distinguir o «dramático» do «teatral», quando diz acerca da peça *Curva do céu* de Branquinho da Fonseca que tem «poder dramático» apesar de ser «pouco teatral» (cf. PORTO 1947k). Isto significa que um texto para teatro não deve apenas ser uma boa obra literária, mas deve também ter as qualidades que lhe permitam uma passagem para outra forma de expressão, que só em cena se pode revelar. É por isso que diz acerca de *Casa de bonecas* de Ibsen:

[Q]uando lida já se nos apresenta absolutamente viva e rica em termos humanos e dramáticos, se representada, desdobra-se, alarga-se, alcança tamanha repercussão que, da primeira à última cena, somos dominados, conduzindo-nos o autor pelos caminhos que quer e até onde muito bem lhe parece. (PORTO 1947f: 72)

Se Manuela Porto considera que o texto é a base do espectáculo e se faz depender a qualidade deste da criteriosa escolha da peça, é-lhe difícil compreender o facto de certos dramaturgos escreverem textos propositadamente para serem representados por determinados actores, como era comum nesta época. A autora pensa ser este o caso de *As meninas da fonte da bica*, de Ramada Curto:

No palco encontravam-se Palmira Bastos, Maria Matos, Luz Veloso; mais tarde Robles Monteiro, Amélia Rey Colaço, Erico Braga, Samuel Diniz – permitam-me que os trate pelos respectivos nomes e lhes não atribua os nomes de empréstimo que, no momento, adoptaram pois certamente foi pensando em cada um dos componentes de tão brilhante falange que o autor escreveu a peça, resolvido desta feita, quem sabe se levado pelo desejo de tornar-se agradável a tão preciosos colaboradores de outras suas peças, não só a enfiar em cada um deles a carapuça que melhor lhe encaixasse mas até àquela que cada um mais estimasse enfiar. E assim Amélia Rey Colaço encontrou-se a braços com uma personagem que há bons vinte anos lhe teria assentado como uma luva e que hoje, embora não possuindo já condições físicas para a desempenhar, mesmo tão vestida como vinha – eram lindos e requintadíssimos os seus vestidos – por certo lhe soube bem representar.

Isto quanto às personagens principais que, como é óbvio do que ficou dito, tiveram mil ocasiões de fazer vibrar ao máximo as cordas todas dos respectivos violinos. (PORTO 1948k: 334)

Uns meses antes fora publicado, também na revista *Vértice*, um artigo de Pedro Serôdio, aliás Avelino Cunhal, que reflectia precisamente sobre esta concepção, a seu ver recente, de um «teatro de estrelas»:

Mas o pior mal do vicioso conceito dos grandes intérpretes foi conduzir o teatro à lamentável situação de teatro de estrelas. Vai-se ver um actor, vai-se ver uma actriz, não se vai ver um espectáculo.

Por outro lado, a hipertrofia duma só personagem levou certos autores a escrever peças centralizadas num papel destinado. Não é o intérprete que vai encarar um tipo humano criado pelo autor. É o autor que engendra um tipo humano que fique a condizer com o do intérprete. «Aquele papel assenta-lhe como uma luva»! Pudera, não! Fato feito por medida e com três provas... Uma abdicação dos autores. Uma inversão de valores. Uma limitação do espírito criador. Uma contemporização de comercial intento ou de pandilha ânsia de aplausos. (SERÔDIO 1948: 237)

A ideia de um texto para servir as estrelas do teatro é portanto completamente inaceitável para estes dois intelectuais, que elegem como valor a livre e ilimitada criação dos autores, não submetida a ditames comerciais nem ao sucesso de empresários e artistas teatrais.

Quando Manuela Porto elogia um texto, usa expressões como «humanidade», «valor poético», «beleza», «poesia», «calor». Quando a sua crítica é pejorativa, refere-se normalmente à má construção, à falha na estrutura. Mas há textos que ainda estão *abaixo* destes últimos. Numa crítica ao espectáculo *As meninas da fonte da bica*, revela que foi praticamente obrigada a escolher ir ver a peça que ia no Nacional, já que as outras companhias de declamação, a Companhia Brasileira e a companhia Comédia Alegre não ofereciam espectáculos de nenhuma qualidade, mas sim obras «inferiores», «sediças», e essas estão «abaixo de toda a crítica» (cf. PORTO 1948k): Manuela Porto não consegue sequer pensar sobre elas. Ou então, acaba escrevendo parágrafos irónicos sobre o objecto em causa:

Tinha muitos actos, essa peça, morria nela gente sem fim, a protagonista era uma jovem muito boazinha que, sendo raptada, sofria tratos de polé, existia um conde que era uma verdadeira praga e, no decorrer da acção, vários personagens apareciam de somenos importância, que acompanhavam as diferentes peripécias, ora com risos cínicos, ora com lágrimas que cortavam o coração mais empedernido; como não podia deixar de ser, tudo isto

girava em torno do bondosíssimo pescador Leonardo que a todo o propósito gritava com voz cava: "Minha filha!...Minha filha!...Filha das minhas entranhas!"

Era muitíssimo comovente, como podem imaginar. (PORTO 1947e: 371 e 372)

Mas um bom texto não corresponde necessariamente a um bom espectáculo. Nas críticas de Manuela Porto é constante a ideia de que o virtuosismo exigido por uma grande obra dramática correspondeu a um «baixo nível» de representação, não fazendo assim passar a ideia do autor. Chegamos então a um aspecto fundamental da sua ideia de teatro: é dever de um espectáculo passar aquilo que o autor deixou no texto, um sentido profundo. O espectáculo é um intermediário entre as ideias do autor e o público. Teatro não é literatura, mas o espectáculo de teatro deve ser fiel a uma «mensagem» (expressão que usa frequentemente) que está no texto e a representação deve fazer-lhe justiça. A encenação e a interpretação têm o dever de apreender essa «mensagem» para entregá-la «toda inteira» aos espectadores. A concepção «orgânica» que Manuela Porto tem deste processo, a que já me referi anteriormente, é visível quando diz acerca de *A casa de Bernarda Alba*, de Lorca:

[T]raz em si sementes vivas e fecundantes que, lançadas no espírito do espectador, breve se transformarão, seguramente, em verdes plantas que, mais tarde, se virão a desentranhar em flores (PORTO 1948d: 159)

Há portanto neste caso algo de fundamental na obra que deve «florir», deve ser transmitido através do espectáculo, mas isso não se passa em todas as obras: é sobretudo nas grandes obras de grandes autores que isso acontece. A autoria não é irrelevante para Manuela Porto, que não se cansa de separar bem as águas entre o escritor comum e os grandes autores, o ser humano comum e as grandes figuras que a tudo sabem dar sentido, os sábios que, como Cassandra, vêem demais e por isso sofrem demais, sendo vítimas de um mundo que os não quer ouvir, nem entender e que os considera mesmo prejudiciais, perseguindo-os. A incompreensão ou a injustiça em relação aos artistas mais ilustres perturba grandemente a escritora:

Quando, quando estará enfim preparado o miserável mundo que habitamos para receber os heróis, os sábios, os artistas grandes, já não exigimos que avaliando-os no seu justo valor mas, ao menos, sem entender que pode e deve torturá-los e fazê-los morrer?

Quando, sim, quando é que os Galileus deixarão de ser encarcerados, as Joanas d'Arc de ir à fogueira, as Virginias Woolf de ver-se forçadas a buscar a morte, os Garcia Lorca

impedidos de revelar até ao fim a inapreciável mensagem de que eram portadores e tanto importaria, a nós outros, escutar?

Hoje diz-se, está claro, que foi um engano o que levou a encostar Frederico Garcia a uma parede.

Sim, nestes casos é sempre de equívocos, de enganos que se trata.

Trágicos equívocos que, pelos séculos fora, privaram a humanidade dos seus filhos melhores.

Enganos que pouca ou nenhuma importância teriam se de uma simples vida se tratasse – ainda que a vida deva sempre ser uma coisa digna de respeito e amor.

O pior, porém, é que essas figuras de elite a quem não foi consentido viver eram portadoras, todas elas, do singularíssimo dom – para elas cruel, talvez – de olhar os elementos esparsos que formam a realidade e compreender-lhes o sentido, para a maioria das outras criaturas, oculto e incompreensível até que lho hajam explicado. E, na verdade, é de tal modo necessário que nos ajudem a entender o porquê das coisas, o porquê de tantas e tantas chagas que nos atormentam!... (PORTO 1948d: 159 e 160)

São os grandes autores que deixam num texto o tal sentido, a tal ideia central que deve ser passada ao público através da representação. Mas como pensa Manuela Porto que se pode (ou não pode) fazê-lo?

Em primeiro lugar, é necessária fidelidade ao texto. Uma fidelidade que não tem apenas a ver com a história da peça, mas que está relacionada com a própria *poesia* da obra. Manuela Porto tem clara consciência de que o mais importante de uma obra, a sua «essência» (termo que aplica quando se refere aos espectáculos «essencialistas» do Teatro Estúdio do Salitre) pode estar «nas entrelinhas». Indigna-se várias vezes com as más traduções e com as imprecisas adaptações de textos, com o «corta e cola» de uma má dramaturgia, ou feita em nome da censura – «cortes (...) absolutamente desnecessários pois o que era dito não poderia melindrar ninguém» (PORTO 1947f: 73) – ou feita em nome do êxito comercial. No fim de um artigo de uma ironia cortante, que não esconde tristeza, sobre um espectáculo que consistia na adaptação de um texto de Eugene O'Neill, lemos o seguinte parágrafo:

[E]m todo o drama de faca e alguidar que se preza, existe, pelo menos, um titular.

E ter constatado esta falta, na peça do Teatro Avenida, sugeriu-me a ideia de dar às empresas, que se lembrem de levar esta ou aquela peça cujo sentido lhes escape em absoluto, um conselho; é o seguinte: sempre que se encontrem em presença de um autor de categoria, seja ele Shakespeare, Gil Vicente, Eugene O'Neill ou Bernard Shaw, mesmo que

a peça lhes pareça uma boa comédia pornográfica ou um drama de faca e alguidar, desconfiem sempre; isto com bons autores, não há que fiar. Entretanto, se por desgraça, tal acontecer, façam uma coisa, suprimam em absoluto o nome do autor que, afinal, pouca responsabilidade tem no que se vai passar, e não se esqueçam de pedir à pessoa que encarregarem de traduzir a peça que acrescente, por sua conta, um ou outro conde, à falta de marquês, coisa que até lhe dará jeito para substituir uma ou outra frase que cortou, por considerar inútil, e que talvez fizesse falta. (PORTO 1947e: 372 e 373)

Em segundo lugar, para passar a ideia da obra, é necessária uma boa interpretação da mesma. Manuela Porto fala de duas interpretações, a «interpretação geral», do encenador, e a interpretação do actor, clarificando assim aquilo que julga ser o papel de cada um destes intervenientes do espectáculo. Mas é este o grande drama: para Manuela Porto, em Portugal ninguém sabe interpretar - em nenhum dos sentidos. Fica-se sempre «aquém da obra», visto que saber interpretar, encenar e representar é, no seu dizer, fruto do «intelecto» e, de acordo com a sua visão, a «incultura» abunda e vence. Um exemplo, quando critica a encenação de *A casa de Bernarda Alba*, levada à cena pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro:

Como aliás, sempre acontece, faltou em absoluto o intérprete central, o *meteur-en-scène* de talento e cultura suficientes para não ficar muito aquém das exigências da obra. Mas a onde ir descobri-lo, no teatro português? Se nem sequer parece haverem ainda bem compreendido que semelhante lacuna em obra de vulto é coisa grave!...

A peça de Lorca foi portanto levada à cena como seria, por exemplo, tocada uma bela, complexa e séria partitura por uma orquestra, não muito numerosa, possuidora de valiosos elementos, mas cujo maestro se tivesse esquecido de comparecer. (PORTO 1948d: 161)

Na mesma crítica refere a «falta de preparação da maioria dos nossos actores para interpretar obras de semelhante envergadura mental» (cf. PORTO 1948d: 161).

Uma parte do problema reside também no facto de que os novos actores, em vez de trazerem para o palco novas formas de representar, acabam por imitar os mais velhos. Na crítica ao espectáculo *Espada de fogo*, a autora lamenta a passagem dos defeitos de representação de Amélia Rey Colaço para Eunice Muñoz:

[C]ausou-nos pena vê-la de tal modo mal orientada, tendo adquirido não se sabe porquê – fenómeno de mimetismo talvez – aquela mesma afectação de atitudes e tom que tanto

prejudicaram Amélia Rey Colaço sempre que empreendeu qualquer papel verdadeiramente dramático. (PORTO 1949g: 317 e 318)<sup>87</sup>

Escrevendo sobre o 3º *espectáculo «essencialista»* do Teatro-Estúdio do Salitre, Manuela Porto reflecte sobre a incompatibilidade da forma de representação convencional em Portugal – um «*canon estafado*» – com as peças mais modernas, mais «arejadas»:

Sim, sim, o que os actores, entre nós têm de mais insuportável é exactamente o modelo – chamemos-lhe assim – de que desejam aproximar-se. Representa-se pessimamente nos nossos teatros, é inegável; pois atrevo-me a afirmar que, na medida em que realizassem mais completamente aquilo que têm como ideal, seria pior. E seria pior porque todos os processos – chamemos-lhe processos como poderíamos chamar-lhe técnica, não importa nesta ocasião – que estimam empregar são inaplicáveis a qualquer obra que traga em si uma mensagem, sem deturpá-la. Como dar síntese através de pequenos pormenores fragmentados, estereotipados, há não sei que séculos usados, estafados e esquecidos? Como fazer entender o que é *essência*, mensagem, se as frases são ditas numa toada que nada tem que ver com elas, ou se são divididas – analisadas embora, nos melhores casos – independentemente do carácter especial do personagem que, por sua vez, terá de ser integrado num todo, a obra a realizar? (PORTO 1947b: 302 e 303)

Noutros artigos Manuela Porto acusa a «movimentação em momentos pouco oportunos», a «gesticulação que chega quase ao descritivo» (PORTO 1946b), o «tom uniforme» (PORTO 1947e) ou a «fatigante e laboriosa articulação» (PORTO 1947k) de perturbarem a compreensão do texto. Profundidade, essência, síntese e verdade - que implicam ser fiel à palavra escrita - contrapõem-se à superficialidade, à aparência e à fragmentação - que só podem conduzir à traição do texto. O estereótipo «estafado» no trabalho do actor é sinal de que a técnica está desligada do sentido do texto. Para Manuela Porto, um erro. Deve saber-se focar a atenção dos espectadores no que é fulcral, e é o actor que tem o dever de saber que tem nas suas mãos a condução desse foco. Se o orientar mal, é impossível, ou pelo menos dificultada, a transmissão do pensamento do autor:

---

<sup>87</sup> Esta imitação era de certo modo incentivada pelos próprios encenadores, através dos seus métodos de ensaio. Repare-se em Gina Santos quando conta: «Lá [no Nacional], diziam-nos: "tens de dizer assim, assim; repete!". Às vezes havia outros encenadores... o Robles é que era da escola antiga...» (v. Anexo I - Entrevista a Gina Santos).

Acreditamos piamente que alguém atacado da doença de que sofre o Dr. Rank se mova como Assis se moveu e entretanto, tal coisa, em cena, é inadmissível. A quarta parte teria bastado. Assim, estamos preocupadíssimos com a maneira como anda, uns admirando, outros achando um verdadeiro horror, quando deveríamos estar ouvindo as coisas importantíssimas que o autor lhe confiou. (PORTO 1947f: 74)

Para além da fidelidade ao texto e de uma correcta e profunda interpretação, é necessária coerência a vários níveis, para que o espectáculo resulte. Manuela Porto reclama unidade, harmonia, concordância, equilíbrio de uns elementos em relação a outros, mas, sobretudo, de todos em relação ao texto. É bom que o actor Oswaldo de Medeiros possua uma «figura apropriada ao papel» (cf. PORTO 1946b). A representação deve «equilibrar-se» com o texto (cf. PORTO 1946b). Os arranjos cénicos e os adereços devem corresponder às exigências da peça (cf. PORTO 1948d). Um texto de apoio, por exemplo, também deve estar de acordo com o espectáculo: Manuela Porto é capaz de dispensar largos parágrafos de um artigo para dizer que o manifesto do teatro essencialista, distribuído aquando da apresentação do 1º espectáculo no Teatro-Estúdio do Salitre, é contraditório em si próprio e é a negação do espectáculo apresentado (cf. PORTO 1946b).

É também recorrente no pensamento de Manuela Porto a ideia de clareza, simplicidade, despojamento, sobriedade, naturalidade, nitidez. Estas virtudes ajudam enormemente a transmissão da ideia central de uma obra. Na crítica ao mesmo espectáculo do Salitre podemos ler:

[P]ara que tal *essência* resulte íntegra, perfeita, terá mesmo a *mise-en-scène* de despir-se de todos os elementos que não contribuam para esse total, e deverá a representação transformar-se em qualquer coisa de tão delicado que não venha embaciar aquela *verdade poética* que o autor pretendeu iluminar. (PORTO 1946b: 15)

E noutra crítica:

Quando se não possuem grandes meios de actor, e por vezes até possuindo-os, é preferível optar por uma simplicidade inteligente e despojada de artificios, a cair no *rodriguinho* fácil que só pode perturbar (PORTO 1947b: 304).

Criticando as indicações cenográficas de Graziela para o 1º espectáculo do Teatro Estúdio do Salitre, Manuela Porto escreve:

Não seriam entretanto dispensáveis alguns dos objectos perfeitamente inúteis que sobrecarregavam a cena, por exemplo, em *O Beijo do Infante*, em favor de um pouco mais de propriedade e, principalmente, de «essencialismo»? (PORTO 1946b: 16)

Esta economia de meios é sinal de «inteligência», outro termo não raras vezes evocado por Manuela Porto para qualificar as grandes obras ou os grandes autores. Mas, como já referimos, o vocábulo é também aplicado para designar a qualidade que deve ter quem interpreta, seja encenador, seja actor, seja espectador. É uma vez mais à inteligência que se refere quando, numa crítica à representação de *A hospedeira* de Goldoni, distingue o humor mais refinado de um cómico mais brejeiro e fácil:

Pena foi que a companhia não possuísse o virtuosismo indispensável para não transpor nunca aquela linha subtil que separa o cómico, fruto delicado da inteligência crítica, desse outro processo de fazer rir, mais grosseiro, vivendo apenas à custa do aparente absurdo das situações. (PORTO 1947f: 71)

Quando Manuela Porto aponta os defeitos de um espectáculo, refere-se frequentemente à falta de trabalho, ao pouco aprofundamento do estudo de um texto ou de uma personagem. O «instinto sem o qual não vale a pena insistir numa arte» (PORTO 1947b) não dispensa um árduo trabalho. Muitas vezes, a autora refere que o papel de dado actor é «difícil», o que serve tanto para justificar as falhas como para exigir que tivesse sido feito mais trabalho. É o que acontece, por exemplo, quando critica o mau desempenho de Maria Lalande como Nora em *Uma casa de boneca*:

Está claro que um papel daqueles é terrivelmente duro de aguentar e representa trabalho penoso que só um largo e bem dirigido treino de ensaios, uma perfeita divisão de valores, uma absoluta e inteligente economia de meios, pode permitir levar a cabo, sem evidente fadiga e desfalecimentos prejudiciais.

(...)

Apetecer-nos-ia quase aconselhar (...) a que, terminada esta série de espectáculos, tranquilamente e sem pressas, retomasse esse importantíssimo papel, indispensável no reportório de qualquer actriz do seu quilate, analisando-o a fundo, dividindo frases e penetrando intenções, equilibrando esforços, fazendo, digamos, um esquema do papel curiosíssimo e apaixonante que é a personagem dessa pequena Nora, por detrás de quem se oculta, afinal, uma grande mulher. (PORTO 1947f: 73 e 74)

Mas não se trata apenas de trabalhar muitas horas. Para além disso, o estudo não deve ser conduzido numa direcção errada, pois um mau caminho pode prejudicar tudo. Tal é o caso do apoio dos actores no ponto, esse «vício» que em certo espectáculo sugeriu a Manuela Porto a imagem de «um relógio de repetição durante três horas» (cf. PORTO 1947f), ou de ensaios que levam a repetir vezes sem fim os mesmos erros, estragando, por exemplo a voz:

Não se dará o caso de tal coisa derivar de qualquer defeito fundamental na maneira de trabalhar, como pode ser, por exemplo, longos ensaios feitos sobre uma má divisão de frases e defeituosas respirações ou ainda hábito de berrar quando falar devia ser bastante? (PORTO 1947f: 71)

As questões mais técnicas do trabalho de actor são extremamente importantes na medida que estão também directamente ligadas à missão do espectáculo de «passar a mensagem».

Assim se referia Manuela Porto ao desempenho de Maria Luiza Laurent, actriz amadora do Teatro Estúdio do Salitre:

[R]ealmente, com um mínimo de correcção no dizer, essa rapariga, com a figura de que dispõe, poderia alcançar um lugar, talvez que não num teatro de *avant-garde*, onde a preocupação principal é fazer sentir e compreender, mas, pelo menos, no teatro tal como ainda é compreendido, por quase toda a gente, aqui em Portugal (PORTO 1947e: 371)

O teatro em Portugal, segundo ela, ainda não tem a principal preocupação de fazer sentir e compreender. Mas devia. De facto, é importante frisar que quando Manuela Porto usa a palavra «mensagem» para designar aquilo que o autor deixou na obra e que deve ser transmitido no espectáculo não está a falar de uma lição de moral ou de um sentido único a extrair da obra<sup>88</sup>. A aprendizagem que um espectador pode desenvolver a partir

---

<sup>88</sup> Manuela Porto deixa-o claro quando enumera as interpretações diferentes e, para ela, plausíveis, que pode ter a *Dama das Camélias*: «Realmente, embora se trate de um drama profundamente marcado pelo decadentismo romântico do período em que foi escrito – e quem sabe se por isso – o caso é esta obra prestar-se a um sem número de variantes e interpretações sem que, para isso, se torne necessário alterar, ao texto, uma linha. Se não, pensemos na distância que vai da já hoje considerada clássica interpretação da Duse que Mimi Aguglia e várias outras actrizes têm procurado seguir – há bons vinte anos tivemos a dita de ver Mimi Aguglia fazer a *Dama das Camélias* e foi, na verdade inesquecível, - imprimindo à figura toda a sua dolorosa e real humanidade, ficando célebres mesmo algumas cenas pelo belo realismo, até à realização desta mesma peça, em longínquos países, transformada em sangrenta e admirável crítica social, e desta versão, ao delicioso quadro romântico que, há alguns anos, a Companhia Pitoëff traçou, em Paris, emoldurando o drama tal como suave e antiga miniatura, onde a exígua figurinha de Ludmilla

de um espectáculo não corresponde a um ensinamento linear de um mestre. É certo que a ideia de «educação pela arte» está presente no discurso de Manuela Porto. E há um público com uma urgente necessidade de ser «elevado».

[U]m público que precisaria - em nome da mais elementar dignidade humana - não ser lisonjeado, mas de ser educado, cultivado, exactamente através desse mesmo teatro, e por esses mesmos actores, que a sua incultura abandonou (PORTO 1947g: 164-165)

Mas mais do que uma lição, um espectáculo deve pôr questões, deve fazer pensar, puxar pelo sentido crítico dos espectadores. É essa a forma de os «elevar»: fazê-los pensar pelas suas próprias cabeças:

[U]m teatro que constitua um espectáculo capaz de falar à inteligência e à sensibilidade, capaz de ajudar-nos a compreender a meada enredada que é a vida, capaz de colocar-nos em frente dos múltiplos problemas colectivos e individuais das humanas criaturas, obrigando-nos a pensar neles e a por nós próprios lhes buscarmos soluções (PORTO 1947g: 164).

À semelhança do autor de *El público* e da *Comédia sin título*, Manuela Porto preocupa-se com o facto de o teatro ter as portas fechadas à rua, à vida, às reais angústias das pessoas.

«Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido.» (LORCA 1957: 33)

O facto de o teatro não acompanhar os problemas que realmente interessam os espectadores, os novos problemas que lhes são postos, e de não procurar novos caminhos são razões possíveis, para a autora, do seu desinteresse pela arte teatral:

---

Pitoëff tomava extraordinária importância em virtude da própria fragilidade e delicadeza, conseguindo fazer esquecer, à custa de milagres de emoção e prodígios de arte de representar, quanto o seu físico contrastava com o da decorativa e mundana Gautier.

«Recordamos e citamos estas três interpretações por bem diversas e significativas das possibilidades que a obra em questão oferece, seguros de que uma infinidade de outras poderão existir, desde que o *metteur-en-scène* se dê ao trabalho de procurar, enveredando por caminho que o conduza algures.» (PORTO 1950b: 122)

Mas a verdade é o espírito do público encontrar-se hoje preocupado com muito graves problemas de ordem geral, - com mais ou menos consciência do facto, não importa - ansioso por novos caminhos, desejoso de avistar uma espécie de farol a meio das águas turvas que à sua volta fazem torvelinho, continuando o teatro a ocupar-se, tranquilamente, de coisas que se nos afiguram ninharias, para não chamar-lhe velharias, dando a sensação de alguém instalado comodamente ao serão a fazer paciências, enquanto à sua volta a casa em labaredas ameaça ruir (PORTO 1949h: 343).

Esta imagem encontra ecos na *Comédia sin título*, de Lorca, quando o fogo da vida irrompe por um teatro que estava ainda fechado sobre si próprio.

A enorme exigência de Manuela Porto em relação a um espectáculo só é comparável às esperanças que deposita na peça de teatro como algo que pode transformar o Homem, algo que «dia após dia, tomará corpo, transformando-se num mundo de pensamentos que nos forcem a formular um sem número de interrogações» (PORTO 1948d: 159) – é isto o máximo que se pode pedir a uma obra dramática. Transformar o Homem. Ou deveríamos dizer transformar a mulher?

Escravas, sim, escravas de uma infinidade de antiquíssimos preconceitos e superstições que uma precária e defeituosa situação económica permitiu que se prolongassem sem mais explicação, pois à luz da cultura e da inteligência já se tornou de todo impossível encontrar-lhes qualquer razão de existir. Escravas, escravas verdadeiras que nem do próprio corpo podem dispor sem sujeitar-se a gravíssimas sanções.

(...)

E é seguramente por isso que «A casa de Bernarda Alba» deixa o espírito de quem a ela assistiu como um campo cuja terra sentisse doer os sulcos que, nela, o arado cavou; sulcos porém onde foi lançada uma semente fecundante que, com dor ou sem ela, forçosamente há-de ver a luz do sol. Por certo cada uma das mulheres mais idosas que a essa peça assistiu, ao sair do teatro, terá passado um pouco em revisão aqueles princípios que, de todo o sempre, aceitou, sem muito analisá-los.

E quem sabe? – talvez as raparigas que ali se encontravam, as mais novas para quem tudo já apareceu assaz diverso, tenham sabido avaliar do caminho percorrido, sentindo o real valor de um determinado número de ideias progressivas que lhes permitiu terem adquirido o direito a um trabalho que não fosse apenas involuntário trabalho de escrava de antemão marcado, podendo assim desenvolver as capacidades que tivessem, poucas ou muitas, e adquirir um pouco de perspectiva para decidirem o caminho que melhor lhes convirá trilhar. (PORTO 1948d: 160 e 161)

## 2. «E se tentássemos?» A experiência do Grupo Dramático Lisbonense

O corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense nasce no seio do coro de jovens dirigido por Fernando Lopes-Graça desde 1945, que se forma no quadro do Movimento de Unidade Democrática. O repertório deste coro era constituído por canções populares portuguesas harmonizadas pelo músico e pelas «Marchas, danças e canções», mais tarde chamadas «Canções Heróicas» - composições musicais de Lopes-Graça para poemas de Carlos de Oliveira, João José Cochofel, José Gomes Ferreira, Armindo Rodrigues, Arquimedes da Silva Santos, Edmundo de Bettencourt, Joaquim Namorado e Mário Dionísio, entre outros, que começam a ser criadas em 1944 e que, proibidas pela censura, entram na clandestinidade em 1946. Os espectáculos que faziam incluíam também declamação de poemas.

Fernando Lopes-Graça conta num artigo de 1952 que a ajuda de Manuela Porto, já antes interessada pelas actividades do coro (tendo mesmo chegado a recitar num ou noutro dos seus espectáculos), foi por ele requisitada quando a declamadora «de serviço», Maria Barroso, teve de abandonar o grupo. A ideia do maestro era encarregar Manuela Porto de formar os elementos do coro na «arte de bem dizer»<sup>89</sup>. Este projecto ganha rapidamente maiores dimensões, quando a declamadora e Lopes-Graça imaginam a criação de um núcleo teatral que o músico define como uma «*La Barraca* portuguesa» (cf. LOPES-GRAÇA 1952), referindo-se ao grupo de teatro universitário ambulante fundado por Lorca em 1932. Porém, a total concretização dessa ideia nunca chega a acontecer, devido à morte de Manuela Porto em 7 de Julho de 1950. A actividade do corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense até essa data foi apenas o início dessa construção.

O coro, que foi nómada desde o seu início, instala-se em 1948 na sede do Grupo Dramático Lisbonense, na Rua Marcos Portugal, e adopta o seu nome<sup>90</sup>. Com a criação

---

<sup>89</sup> «Eu e o meu grupo coral nascido nessa emergência, que depois veio a ter o nome de Grupo Dramático Lisbonense, éramos solicitados para vários pontos de Lisboa e arredores, a levar a colectividades populares, uma presença estimulante, um pouco de música e poesia, esta pela voz arrebatada de Maria Barroso. Manuela Porto acompanhava-nos por vezes nessas jornadas de arte e fraternização, seguindo interessada as nossas andanças e dando-nos também, uma que outra ocasião, a sua preciosa colaboração de artista declamadora, em que poucos rivais teve. Em certo momento, Maria Barroso teve de abandonar a trupe, de que já quase fazia parte como elemento valioso e indispensável. Pensei então em experimentar as facultades de recitação de alguns elementos do coro, para que as nossas apresentações continuassem a reunir a música e a poesia. Pedia a Manuela Porto que se encarregasse desse trabalho, o que ela aceitou imediatamente.» (LOPES-GRAÇA 1952)

<sup>90</sup> O Grupo Dramático Lisbonense já existia desde 1906, tendo sido fundado em 16 de Setembro pelo actor Manuel Correia (cf. *Diário de Lisboa*, 15/9/1949, p. 4). O «corpo cénico» orientado por Manuela

do grupo teatral orientado por Manuela Porto, os espectáculos apresentados passam a consistir em sessões mistas de teatro e música, normalmente apelidadas de «serões de arte». Os nomes com que os grupos se apresentam variam, como se pode ver através dos programas: «Grupo Cénico e Coro do Grupo Dramático Lisbonense», «Corpo Cénico e Coro do Grupo Dramático Lisbonense», «Grupo Cénico e Coral do Grupo Dramático Lisbonense». Nem todos os elementos do coro fazem parte do corpo cénico, mas a maior parte do corpo cénico canta também no coro. Um incêndio na sede do G. D. L. em 1949 obriga estes dois grupos a abandonarem as instalações da Rua Marcos Portugal e a instalarem-se na Academia de Amadores de Música. O coro, porém, mantém até 1952 o nome de Coro do Grupo Dramático Lisbonense por «precaução política» (cf. CAMILO 1990: 13 e 71). O mesmo se passa com o grupo teatral até ao seu final, em 1950, comumente designado simplesmente como «Grupo Dramático Lisbonense» pelos críticos, pelos amigos e pela imprensa.

O Corpo (ou Grupo) Cénico do Grupo Dramático Lisbonense é constituído maioritariamente por elementos provenientes do coro, jovens do MUD («O que era estranho era não ser», diz Gina Santos – v. Anexo I - Entrevista a Gina Santos) com pouca ou nenhuma formação musical ou teatral<sup>91</sup>. Eis os seus nomes: Mário Ribeiro, Maria João Baltar, Vítor Babo, Armando Santos, Fernando Jorge, Gina Santos, João Carvalho, Luís Santos, Samuel Viana, Júlio Martins, Augusto Sousa Marques, Maria Avelina Filipe, Maria Alice Jorge, João Carvalho, José Ramalho, Miguel Palhuço e Mário Casimiro. De entre estes jovens amadores, apenas Gina Santos segue depois a carreira de actriz profissional. Luís Santos, cunhado de Roberto de Araújo, era já nessa altura actor, tendo frequentado o Conservatório e sendo mais velho que o resto do grupo. A encenação dos espectáculos é levada a cabo por Manuela Porto e os cenários e figurinos pelo seu marido, Roberto Araújo. As apresentações do grupo, com o coro, realizam-se em variadas sociedades de recreio e associações culturais, dentro ou fora de Lisboa, e costumam ser constituídas não por uma peça apenas, mas sim por duas, já que são peças de um acto: *O trágico à força*, *O urso* e *O aniversário do banco*, de Tchekov, *Entre a flauta e a viola*, de Camilo Castelo Branco, *Auto da Índia*, de Gil Vicente e *Limões da Sicília*, de Pirandello.

---

Porto era um agrupamento independente do Grupo Dramático Lisbonense, embora funcionasse na sua sede. É necessário, portanto, não confundir os dois grupos, que, entre 1949 e 1950, funcionaram simultaneamente.

<sup>91</sup> «admiráveis rapazes e raparigas de boa vontade que, salvo uma ou duas excepções, não sabem uma nota de música» (LOPES-GRAÇA 1949: 274).

Na base da criação deste grupo, tal como se passa com o coro, há uma ideia pedagógica, de educação popular. De facto, embora Fernando Lopes-Graça insista no facto de a ideia inicial nunca ter realmente chegado a ser concretizada, os elementos dos dois conjuntos tinham uma formação artística praticamente nula como o público a que se destinava – ou deveria destinar-se – como acontece nas sociedades recreativas e culturais dos bairros populares e operários. Fernando Lopes-Graça traduz as suas intenções na expressão «pôr a arte ao serviço do povo»:

[L]ogo em nós começou a tomar vulto a ideia, melhor direi, o sonho de alargar a acção e, acrescentarei, a missão artística, pedagógica e cívica do grupo, dotando-o com um núcleo teatral, chamando a nós outros artistas que connosco quisessem sonhar o nosso sonho e constituindo por fim (como vêem, o sonho ia longe) uma como que *Barraca* portuguesa, em que não haveria porventura um Lorca com o seu génio a operar milagres, mas em que havia certamente o mesmo propósito e o mesmo amor de servir a arte e o povo ou, por outra, de pôr a arte ao serviço do povo. (LOPES-GRAÇA 1952)

Conhecendo a vida e a obra de Lopes-Graça, compreende-se a grande dedicação do músico ao estudo, defesa e divulgação das manifestações artísticas populares, num permanente combate contra a apropriação paternalista que delas foi feita, sobretudo durante o Estado Novo. O discurso do músico sempre se caracterizou pela tentativa de não considerar as classes mais baixas da sociedade como inferiores intelectual e artisticamente. Consequentemente, a sua luta travou-se também no sentido de a arte popular não ser considerada inferior, «simplória» ou «fácil», nem tão pouco carente de «erudição». Num artigo intitulado «Teatro para rir», publicado em plena guerra (1940), Fernando Lopes-Graça comenta a falta de inteligência dos processos usados para fazer rir o público numa peça de teatro que se desejava popular:

[C]hegados ao fim da peça, não podemos deixar de sentir uma razoável sensação de vazio, de insatisfação, que se reconhece ser devida ao facto de que a piada, por muito viva que seja, não basta para fazer uma comédia; de que uma peça, mesmo por muito despreziosa que seja, tem, ainda assim, certas exigências iniludíveis de construção, de plano, de desenvolvimento; e de que o teatro popular, pelo facto de ser popular, não dispensa, contudo, um mínimo daquilo que, à falta de melhor, se poderá chamar o *tom literário* – uma coisa que um Gil Vicente nunca esqueceu (longe disso!) e que um António José da Silva não desprezou. (LOPES-GRAÇA 1990: 42)

Ainda nesse ano mas num novo artigo, o músico revela-se mais uma vez preocupado com o errado entendimento que se tem do que é o «popular» e acusa os que tanto o invocam de não desejarem de facto dirigir-se ao «povo», mas sim à burguesia:

"Popular" não é o que agrada ao maior número, não é o que faz rir boçalmente ou o que faz chorar histericamente o chamado grande público, que é afinal, o bom burguês, sem preocupações e sem exigências estéticas de qualquer ordem, e para o qual o teatro (ou o cinema, ou a música, ou qualquer outro ramo da arte) é apenas um passatempo – mas um passatempo vazio de qualquer conteúdo, um passatempo que não é repouso fecundo do espírito mas tão-somente cocegar ameno dos sentidos, desopilação dos humores, distração superficial e irresponsável. (LOPES-GRAÇA 1990: 125)

Nas críticas a espectáculos teatrais que publica entre 1939 e 1943 em *O Diabo* e na *Seara Nova*, insiste várias vezes no facto de as classes mais baixas não serem insensíveis à arte<sup>92</sup> e que não é fazendo «mau teatro» que se resolverá alguma vez a crise que se encontra:

[N]ão é rebaixando a arte que se soluciona o problema do teatro, nem tampouco dificultando com preços excessivos a frequência do teatro às massas populares, que são muito menos ignoras do que se julga, e facilmente acessíveis à Arte, quando a Arte se lhes torna possível. (LOPES-GRAÇA 1990: 127)

Manuela Porto partilha desta ideia do seu antigo colega do Conservatório, quando defende que não se deve compactuar com o abaixamento do nível da arte e que isso não é solução para trazer um outro público ao teatro. Assim, o reportório que escolhe para o corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense inclui os autores de «elevada categoria» que não vê serem levados à cena no teatro instituído, ou que, quando vê, julga não serem bem interpretados. Gil Vicente é a este respeito o melhor exemplo. Antes de mais porque, sendo «popular», pertence ao reportório clássico, podendo desta forma corresponder ao teatro de qualidade de que necessita o «povo»

---

<sup>92</sup> Fernando Lopes Graça, em comparação com Manuela Porto, adopta um tom claramente menos «paternalista» quando se refere ao público, revelando larga esperança nas capacidades deste de distinguir o «teatro bom» do «teatro mau»: «O público abandona o teatro, porque o teatro o abandona a ele, isto é: não o satisfaz, não o sabe satisfazer. Enquanto se partir do princípio de que o público é besta, que tudo quanto se lhe servir é bom demais para ele, não há que esperar do público assistência de espécie alguma. Porque a verdade, senhores dramaturgos, senhores empresários, senhores críticos, senhores actores, é que o público é muitíssimo menos besta do que a V. Exas. se lhes afigura. O público, o grande público, pode não possuir uma educação e uma cultura artística esmeradas: mas possui o instinto seguro do que é bom e do que é mau. Dêem-lhe teatro bom, teatro a valer, e o público provará que é capaz de o apreciar. Já o tem provado. (LOPES-GRAÇA 1990: 135)

para se «eivar» e o público de teatro em geral para se «formar». Para além disso, porque a crítica social da sua obra mantém a sua actualidade. Fernando Lopes-Graça, sublinha-o, numa crítica a uma récita vicentina numa *matinée* cultural do Teatro Nacional, criticando o facto de ser apenas destinada ao público escolar:

É simplesmente prodigiosa a mocidade, a frescura, a vida, a actualidade que estas obras guardam, depois de quatro séculos que foram escritas. Que formidável estigmatizador de ridículos, que eloquente castigador de vícios, que equânime castigador de obras e de acções, que subtil ironista, que fino crítico, que admirável Poeta, o nosso Gil Vicente! Pois há lá nada mais cáustico, mais satírico, mais pimpante de graça e mais chistoso do que a *Inês Pereira*, onde se põe o problema do casamento em tantos dos seus aspectos ainda hoje flagrantes! Pois encontra-se lá em toda a literatura portuguesa crítica mais pertinente, condenação mais veemente de uma sociedade, que, no fundo, ainda hoje padece dos mesmos vícios, das mesmas taras, pratica os mesmos abusos e desconhece os mesmos imperativos da consciência, do que na Trilogia das Barcas? E a arte como tudo isto é dado? O relevo das personagens, o engenho das situações, o pitoresco dos quadros, a força e a vivacidade da linguagem, a finura, o espírito, a poesia de que tudo está repassado - quem houve aí que repetisse tal milagre? (LOPES-GRAÇA 1990: 31)

Pinto Quartín, do círculo de Araújo Pereira e César Porto, admira da mesma forma a actualidade do dramaturgo, quando escreve numa carta ao actor Joaquim de Oliveira, em 30 de Abril de 1952:

Pode dizer-se que Gil Vicente inaugurou o teatro de crítica social. A sua sátira mordaz e cáustica feriu homens e costumes do seu tempo (e alguns ainda são de hoje...) Não poupava ninguém, nem reis nem fidalgos, nem padres nem frades. Se tivesse nascido mais tarde, teria morrido assado nas fogueiras da Inquisição<sup>93</sup>.

Também a crítica Manuela de Azevedo é tocada por esse aspecto da obra vicentina, escrevendo, numa crítica a um espectáculo do corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense em que se representa *O aniversário do banco*, de Tchekov, e *o Auto da Índia*, que é esta que mais se aproxima do teatro moderno (cf. M. A. 1949b).

A representação de Tchekov, de que Manuela Porto encena três peças, destoa, mais até que Gil Vicente, do repertório que era habitualmente levado à cena em Portugal nesta época. Como nota Rui Pina Coelho num artigo sobre o assunto, são os

---

<sup>93</sup> Esta carta encontra-se no espólio de Joaquim de Oliveira, na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro.

grupos que se preocupam com a renovação do teatro os únicos que pegam no dramaturgo:

Durante a segunda metade dos anos quarenta, momento em que a cena portuguesa ensaia uma constantemente adiada renovação cénica, Tchekov vai ver-se associado aos grupos que preconizam essa vontade de mudança. Assim, o autor russo vai integrar os reportórios do Teatro-Estúdio do Salitre, dos Companheiros do Pátio das Comédias, do Grupo Dramático Lisbonense, do Teatro Experimental do Porto e do (...) Teatro d'Arte de Lisboa. (COELHO 2005: 62)

Não compreendendo a escolha de *O urso*<sup>94</sup> nem a de *Entre a flauta e a viola*, João Pedro de Andrade, numa crítica ao espectáculo de 28 de Junho de 1949 na Academia de Amadores de Música, afirma:

Nem a peça de Camilo nem a de Tchekov marcam épocas de teatro ou possuem, para o momento presente, uma significação cultural, social ou artística a recomendá-las. (ANDRADE 1949: 40)

O crítico prossegue ainda dizendo que a peça de Camilo «não satiriza o que quer que seja e não transcende em nada o seu tempo» e que a de Tchekov não é nenhuma obra-prima, considerando que só é tomada como tal devido um cego amor dos portugueses por tudo o que é estrangeiro:

Qualquer desenfastiada obrinha de escritor estrangeiro ilustre – e às vezes mesmo desconhecido –, ainda quando escrita na extrema mocidade e largamente superada pelo que veio depois, essa é que é, sem contestação, – obra-prima. É, pois, grande atrevimento da minha parte afirmar que o acto de Tchekov não é uma obra-prima, e formular esta pergunta: que seria de *O urso* se o autor fosse contemporâneo e português? (ANDRADE 1949: 40)<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> A tradução de *O urso* foi feita por Luiz Francisco Rebello, a pedido de Manuela Porto (cf. REBELLO 2004: 91) e é publicada pela *Vértice* de Setembro de 1949, com a seguinte nota: «A presente tradução foi pela primeira vez apresentada em público no dia 28 de Junho de 1949, pelo corpo cénico do "Grupo Dramático Lisbonense"».

<sup>95</sup> No início do seu artigo, João Pedro de Andrade afirma desde logo acreditar que o teatro português só sairá da crise em que se encontra se se levarem à cena peças portuguesas (ANDRADE 1949: 40). O artigo «Ainda e sempre a propósito de teatro», publicado em Outubro desse ano, Manuela Porto responde a esta ideia de João Pedro de Andrade. Após a oportuna distinção, a que já antes tive oportunidade de me referir, entre «crise do teatro» e «crise da literatura dramática», a autora desvia o problema da questão da língua: «o que é grave para o teatro, sempre que este atravessa um período menos feliz e próspero, não é que se levem obras nacionais ou estrangeiras - até mesmo sob o ponto de vista dos autores ou, principalmente sob o ponto de vista destes - mas sim que se apresente teatro de inferior categoria, venha ele de onde vier». (PORTO 1949k: 219)

Como é evidente, a encenadora não pensava da mesma forma, caso contrário nunca teria escolhido as peças para serem representadas pelo seu grupo. No último artigo que publica sobre teatro, em Outubro de 1949, refere, de passagem, duas das peças de Tchekov que encenara para o Grupo Dramático Lisbonense, entre as quais *O urso*, defendendo a sua humanidade e, logo, a sua intemporalidade:

[A] inexecedível subtileza e simplicidade de um Tchekov que, até em minúsculas peças de aspecto tão ligeiro como "O Urso", "O Trágico à força", consegue ir ao âmago das criaturas. (PORTO 1949k: 219)

A actualidade dos textos de teatro é questão fundamental tanto para Manuela Porto como para Fernando Lopes-Graça, prendendo-se à própria concepção de teatro que têm. Se o teatro é a «*expressão-síntese* (...) da *fé* dos povos» (PORTO 1949h), se um espectáculo teatral deve consistir num «diálogo» entre público e representação (cf. PORTO 1946d), o que se passa sobre o palco deve necessariamente dizer alguma coisa aos espectadores – e também ao actor, para que consiga «passar a mensagem». O texto não é velho ou novo devido à data em que foi escrito, mas sim pela novidade que ainda mantém ou não, quando levado à cena. Sobre a peça *O paço de Portuledo*, de João Correia de Oliveira, representada em Maio de 1940 no Teatro Nacional, Lopes-Graça escreve:

Construída em moldes e por processos de uma caducidade irremediável, de toda ela, daquele velho solar, daqueles velhos retratos, daquela velha ama, daquele velho padre capelão, daquelas velhas nobrezas, daqueles velhos preconceitos, daquela retórica, daquele artificialismo, daqueles personagens de cordelinhos, e até daquele prejuízo clássico da unidade de lugar e de tempo, de tudo se exala um cheiro a mofo que confere à peça aquela categoria de "teatro museu", inventada por Casais Monteiro. (LOPES-GRAÇA 1990: 57)

Também Manuela Porto lamenta a caducidade da peça *O beijo do Infante*, de D. João da Câmara, levada à cena no *1º espectáculo essencialista* do Teatro-Estúdio do Salitre:

[É] uma 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. (PORTO 1946b: 15)

O reportório oferecido pelas companhias nesta época é – não só para a declamadora e para o músico, mas também para muitos outros – insuficiente, desinteressante, envelhecido. Mas porquê, se há tantos novos dramaturgos, portugueses e estrangeiros, a escrever novas peças? Porquê, se há peças do reportório clássico que mantêm tanta frescura? Na entrevista que Manuela Porto faz a Joaquim de Oliveira com o pretexto do afastamento deste dos palcos, publicada na *Vértice* em Março de 1949, a jornalista transcreve o lamento do actor:

Sempre foi missão do teatro estender não só a cultura mas criticar os costumes, tornando-se indispensável, para que possa ressurgir, que essas possibilidades se encontrem ao seu alcance... (PORTO 1949e: 160)

De facto, num país sob o regime da ditadura, não parecia fácil «criticar os costumes». Fazer a população pensar, estimular o seu espírito crítico ou até combater o analfabetismo gritante não eram prioridades do regime. O teatro é oferecido como distração, é recebido como «passatempo», abundam os espectáculos «para rir». Não há margem de manobra para quem quer fazer o oposto disso. Não há hipótese para a revelação de dramaturgos «incómodos»:

Sabemos, positivamente sabemos, que há obras e autores que mereciam a honra de ser representados e que, estamos certos disso, não deslustrariam, longe de tal, o nome das letras nacionais – mas que só não gozam o favor de vir a público porque... porque as considerações de ordem puramente artística não são, de maneira nenhuma, as únicas que determinam as escolhas dos originais aceites ou impostos às companhias. (LOPES-GRAÇA 1990: 132)

Para além disso, a censura obriga frequentemente a cortes nos textos. Já referi como a alteração de um texto era inconcebível para Manuela Porto, sobretudo quando se trata dos grandes autores que ama. É de uma forma bastante provocadora que Fernando Lopes-Graça protesta contra a deturpação da peça de António José da Silva, levada à cena em 1940 pela companhia do Nacional:

Como as *Guerras do alecrim e manjerona* foram dadas numa versão que desfigura inteiramente o original, reduzindo-o de 2 actos e 11 quadros a 1 acto e 4 quadros, amputando-o de alguns dos seus mais característicos e famosos passos (como, por exemplo, a cena da capoeira e a do doente), alterando e baralhando a ordem das cenas e modificando o próprio texto literário, esperamos que a obra seja dada na íntegra ou, pelo menos, numa

versão mais respeitosa, para então dizermos sobre a célebre *ópera* do Judeu o muito que há a dizer a seu respeito (e que já não está evidentemente por dizer); só lamentando, por agora, que o notável comediógrafo que é, sem dúvida, um dos casos mais curiosos do teatro português, continue a sofrer, depois de morto, as torturas que sofreu em vida, que as suas obras passem ainda hoje pelo auto de fé que há duzentos anos reduziu a torresmos o seu corpo na flor da vida, e sustou a sua carreira literária, justamente quando ela começava a oferecer as primícias de um talento vivo e original, como poucos. (LOPES-GRAÇA 1990: 35)

Neste contexto, torna-se impossível que o teatro chegue à rua, como era desejo de Manuela Porto ou de Garcia Lorca. O teatro não está a cumprir o seu papel de trazer a luz aos homens, precisamente na época «obscura» em que mais se sente essa necessidade:

E não será também ao teatro que cumpre ajudar os homens a compreender e amar os outros homens seus irmãos, alargando-lhes a simpatia e o entendimento, conseguindo que até os mais frustes aprendam a curvar-se um instante sobre o muito que existe ainda de obscuro dentro de nós e que, dia a dia, se torna mais urgente trazer à luz? (PORTO 1947g: 165)

Por outras palavras, o teatro é uma «arma»:

[P]ara quê continuar a amontoar provas de um facto mais do que evidente: ser o teatro expressão íntima da fé dos povos, fonte inexaurível de quanto, na tradição, possa existir de vivo, importante e essencial, além de poderosíssima arma de cultura pois, ao mesmo tempo que exprime o sentimento íntimo de um povo e lhe exalta as virtudes – ou lhe verbera os vícios, que o mesmo é – dando-lhe o respeito de si próprio, incute-lhe o íntimo desejo não apenas de não diminuir-se mas de ultrapassar-se e progredir. (PORTO 1949h: 342)

Criar um grupo de teatro amador será talvez a melhor forma de poder usar essa «poderosíssima arma de cultura» em desuso. Só rompendo com o circuito do teatro instituído isso será possível. Num artigo anónimo publicado no *Diário de Lisboa* em 17 de Junho de 1950, intitulado «O paradoxo post-Diderot... Não há teatros nem público para os poucos existentes mas rebentam de todos os lados interesses pelo Teatro», enumeram-se vários pequenos grupos que denotam esse «interesse pelo teatro», entre os quais o Teatro-Estúdio do Salitre, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Teatro de Estudantes de Coimbra, o grupo da Faculdade de Letras, o Grupo Dramático Lisbonense e o Grupo de Amadores de Teatro (este ligado ao Clube Estefânia). Como

bem nota o autor, o surgimento e o empenhamento em teatros de amadores estão relacionados com o desânimo relativamente ao restante teatro:

O fenómeno deste progressivo interesse pelo teatro de amadores não se filia no snobismo de um certo público, mas na sua necessidade de se evadir da sujeição a que o obrigou certo teatro de profissionais.

Quando, em 1949, Manuela Porto aponta como uma das causas da crise do teatro em Portugal o facto de não ser prestado nenhum auxílio aos grupos amadores, já o corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense existia. Em 1947, também o defendeu, aquando das suas críticas aos espectáculos do Teatro-Estúdio do Salitre:

Trata-se sem dúvida de uma iniciativa que merece respeito, por parte de quantos se interessam pelo teatro, pela perseverança e desinteresse com que está sendo levada a cabo. Num meio como o nosso, onde o teatro desceu tão baixo que perguntamos connosco se não devíamos chamar-lhe outra coisa, pois com o verdadeiro teatro nada tem que ver, intenções como aquelas que adivinhamos no Estúdio do Salitre só devem merecer incitamento e louvor. (PORTO 1947b: 301)

No fim dessa crítica, insiste:

[D]epositamos grandes esperanças em grupos como este, desinteressados e trabalhadores. Oxalá que cresçam e se multipliquem, continuando tão meritório trabalho, enganando-se embora, corrigindo-se, tacteando, mas prosseguindo sempre no único caminho que poderá ser a salvação do teatro entre nós. (PORTO 1947b: 304)

É nos grupos amadores que se pode renovar o teatro, que se pode «salvá-lo». Manuela Porto opõe assim o «trabalho» dos que de facto se interessam pelo teatro, esforçando-se por melhorarem e levando à cena bons autores, ao desleixo das companhias profissionais que representam textos envelhecidos ou vazios, interpretando-os no mesmo modelo convencional de sempre. Opõe também o «desinteresse» desses grupos à obrigação comercial que leva os outros a fazer espectáculos de baixa categoria. No primeiro artigo que escreve sobre teatro, a autora defende, como única garantia possível da produção de boa arte, que a cultura não esteja submetida aos interesses comerciais:

Como exigir de empresas teatrais, com intuítos meramente comerciais, que se empenhem não somente em fornecer espectáculos aceitáveis como exigir-lhes, ainda por cima, que o façam por pouco dinheiro?

Só empresários prestes a ingressar em Rinhafoles se meteriam em semelhante coisa. Creio que o círculo de ferro só será transposto no dia em que tais empresas sejam substituídas por entidades para quem a cultura tenha, de verdade, valor, considerando que merece por si só o esforço. (PORTO 1946d: 16)

Se a actriz que abandonou os palcos se lança na aventura de orientar um grupo de jovens amadores é devido ao seu amor pelo teatro – «o Teatro foi o grande amor de Manuela Porto» (REBELLO 1950d). Fugindo ao mundo dos bastidores de *Uma ingénua*, saindo da lógica de mercado que domina a produção e a distribuição do espectáculo teatral, ela consegue com o Grupo Dramático Lisbonense reencontrar-se com o teatro, com o que para ela é o verdadeiro teatro. Segundo Lopes-Graça, um «teatro puro»:

O que não é conhecido, ou é conhecido apenas dos poucos que acompanharam de perto o trabalho de Manuela Porto, dos que com ela cooperavam e comungavam na mesma chama de entusiasmo, são as suas canseiras, a sua pertinácia, a sua dedicação, o amor com que ia formando o pequeno núcleo de artistas, que visionava puro de intenções, dedicado a uma causa pura e que em pureza realizasse o que a mesquinhez do meio, os interesses sórdidos, a falta de idealismo e de consciência profissional imperantes nunca lhe poderiam proporcionar, cedo a levando a recuar, a abandonar o caminho do que fora a grande paixão da sua vida: um teatro puro, liberto de especulações e compromissos degradantes. (LOPES-GRAÇA 1952)

Não estará este seu «teatro puro» ligado a experiência do teatrinho em que tem o seu primeiro contacto com o palco – a Escola-Teatro de Araújo Pereira - tão afastado do teatro comercial e de «compromissos degradantes»? Manuela Porto passa os últimos anos da sua vida encenando num grupo de teatro amador, quando, curiosamente, se iniciara na actividade teatral como actriz amadora. De facto, muitas das ideias de Araújo Pereira e de César Porto influenciaram-na bastante, de uma maneira ou de outra. Aquele «amor» pelo teatro foi uma delas. Vejamos em que consistiu a experiência do Juvénia e que pontos de contacto se podem estabelecer entre esta e a acção do Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense.

A Escola-Teatro de Araújo Pereira está ligada à Escola-Oficina nº 1 e, a partir de 1924, apresenta os seus espectáculos num teatrinho construído para o efeito, o Teatro

Juvénia<sup>96</sup>. Tal como o corpo cénico que Manuela Porto dirige mais tarde, não beneficia de quaisquer apoios financeiros exteriores. Um «Grupo de Amigos do Teatro Juvénia» contribui com uma cota, e aos jovens amadores que querem inscrever-se é pedida uma soma reduzida ou mesmo nula, consoante as suas possibilidades, como se explica num artigo anónimo sobre Araújo Pereira, publicado em 10 de Maio de 1960, dezanove anos após a sua morte<sup>97</sup>:

Apóstolo da renovação da arte de representar, o seu afã de descobrir valores levou-o a criar essa Escola-Teatro, sem qualquer apoio oficial. Os alunos que podiam pagar as lições pagavam; os que não podiam aprendiam da mesma forma. (...) Um Grupo de Amigos do Teatro Juvénia, mediante uma cota de 5\$00 que lhes dava direito a assistir às representações, permitia o mínimo indispensável para se manter o fogo sagrado que animava aquele punhado de vocações.

Encontra-se também nesta experiência a vontade de chegar às classes mais baixas, de dar-lhes o que normalmente não lhes é oferecido: a possibilidade de fazerem teatro e de a ele assistirem.

Entre 1924 e 1926, são levadas à cena: *As irmãs*, de Gaston Dévove; *Quem matou?*, de João Carlos Chaby; *Um serão familiar*, de Adolfo Lima, *A cilada*, de Pedroso Rodrigues e *...Amanhã*, de Manuel Laranjeira. Mais uma vez juntos, Araújo Pereira e César Porto<sup>98</sup>, tal como no Teatro Livre, guiam-se pela ideia de que se educa através do teatro. O próprio nome de Escola-Teatro marca desde logo as intenções de construção de um local de aprendizagem. Vaz Guedes relata como ser orientado pelo «mestre» Araújo Pereira corresponde a receber permanentemente um conjunto de várias lições:

O significado dos vocábulos menos conhecidos, que se encontram num monólogo, numa peça, o significado e pronúncia correcta dos vocábulos de qualquer língua, que, casualmente, apareçam; a correcção dos defeitos de vocalização pela ginástica vocal

---

<sup>96</sup> «O teatrinho “Juvénia” é um barracão de alvenaria construído na cerca da Escola Oficina nº 2, constando de uma plateia confortável em anfiteatro, com 150 cadeiras e um palco com as dimensões apropriadas. A ideia da construção desta casa de espectáculos nasceu do Sr. Araújo Pereira ter pensado em fazer representar os alunos da sua Escola de teatro que funciona há tempo na Rua António Maria Cardoso, aproveitando as suas aptidões, destinando o produto das récitas, em benefício das Escolas Oficinas nº 1 e nº 2.» (S., C. 1924)

<sup>97</sup> Encontrei este artigo, «Araújo Pereira: homenagem à memória do grande mestre do Teatro», num caderno de recortes de António Magalhães, existente na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, sem a indicação da publicação de onde foi retirado.

<sup>98</sup> César Porto é também professor da Escola-Teatro e administrador do teatro Juvénia (cf. *De Teatro*, nº 21, Junho de 1924, p. 11).

apropriada; as inflexões, as expressões, os gestos, as atitudes, maneira de andar, conforme local e o carácter da personagem, cuja psicologia faz compreender; a explicação do ambiente em que decorre a acção, as mais das vezes desconhecido dos intérpretes; enfim: lições de coisas, de etnografia, de boas maneiras, sempre que surge a oportunidade de as ministrar, mas na justa medida do necessário e suficiente; tudo Araújo Pereira ensina, sem exibicionismos de erudição, obedecendo simplesmente a uma bem orientada pedagogia. (G. V. 1925)

A ideia de despojamento e simplicidade, que se encontra, como se viu, na crítica teatral de Manuela Porto e que certamente deve ter seguido nas suas encenações para o Grupo Dramático Lisbonense, já era praticada por Araújo Pereira. Criticando o espectáculo *Irmãs*, em que Manuela Porto se estreia<sup>99</sup>, é precisamente esse o aspecto que Vaz Guedes põe em relevo:

Na representação, nem um *truc* nem uma *ficelle*.

Nem uma articulação, nem uma inflexão, nem uma entoação que ferisse o nosso ouvido.

Verdade, naturalidade, sobriedade, na expressão, no gesto, no movimento. (G. V. 1925)

O facto de fazer teatro amador não é portanto, nem para Araújo Pereira nem para Manuela Porto, sinónimo de teatro «mau», ou «inferior». Embora devessem certamente ter a consciência de que o resultado, neste ou naquele espectáculo, nesta ou naquela interpretação, podia não ser perfeito, os dois acham possível que um grupo de pessoas inexperientes no campo e com poucas condições técnicas faça teatro «bom». Uma crítica de Pedro Serôdio a um espectáculo do Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense elogia precisamente a capacidade de fazer um bom trabalho dentro dessa simplicidade:

[O] talento [de Manuela Porto] soube construir admiravelmente, em dez-reis de palco, a movimentação precisa das personagens, a angulação correcta de cada momento, as nuances convincentes de cada fala. Nunca um tropeção, nunca uma falha, nunca uma figura a colidir com outra. Perfeito. (SERÔDIO 1949: 60)

---

<sup>99</sup> Adolfo Lima, que critica o espectáculo no suplemento do jornal *A Batalha*, escreve sobre a estreada Manuela Porto: «É um temperamento artístico. Sabe moldar-se inteligentemente às paixões desencontradas da personagem e que sacodem o seu ser, fazendo-o vibrar e exteriorizando com consciência os efeitos das determinantes das suas acções.

«As cambiantes passionais são bem marcadas por transições bem medidas e estudadas.

«*Gilberta Darey*, personagem caprichosa, impulsiva, nevrótica, com fundo de grande bondade, mas perturbada por uma idolatria quase obsessão mórbida, é difícil de interpretar e exige incontestáveis recursos artísticos para a vencer e desempenhar a contento, como o faz Manuela Porto» (LIMA 1924).

A utilização reduzida de cenários ou adereços ou a simplicidade dos figurinos, se se deve, por um lado, à falta de meios dos dois pequenos grupos, inscreve-se também, por outro, nesta necessidade de despojamento e de sobriedade imprescindíveis para um teatro de ideias, em que importa mais colocar questões, passar a mensagem contida no texto. Isso só é possível através do trabalho do actor que estuda e se esforça nesse sentido. Atestam-no estas palavras do já citado artigo sobre Araújo Pereira:

Com a maior simplicidade de meios – honrada pobreza! – o seu bafo criador erguia, ante os espectadores deslumbrados, toda a ficção que os autores tinham pretendido dar às suas peças. Estas viviam, sobretudo, pelo jogo cénico prodigioso, pelas máscaras dos actores, pelo tom das frases e a justa medida das atitudes.

Precisamente por poder escolher funcionar de um modo diferente, a Escola-Teatro de Araújo Pereira, espanta os espectadores do Teatro Juvénia com os procedimentos pouco usuais que pratica durante as representações. Para se referir a eles, o autor do artigo sobre o professor de teatro utiliza a expressão «inovações»:

Algumas das suas inovações deveriam ser imitadas: suprimiu o «ponto»; as mudanças de cenários eram feitas no mais rigoroso silêncio; o pano não subia nem descia; a sala obscurecia-se e, de súbito, surgia uma cena iluminada com as personagens nos seus lugares e em plena acção, quando terminava o acto, o palco obscurecia e ficava iluminada a sala<sup>100</sup>; não havia chamadas nem aplausos<sup>101</sup>; os intervalos eram reduzidos a dois, três minutos, pois o que interessava era a peça e não passear pelos corredores.

Para além da escolha de um bom repertório, da facilidade de acesso das camadas populares da população ao teatro e da iniciação de novos elementos na arte dramática<sup>102</sup>, é também desta forma que o teatro de amadores pode «renovar o teatro»: pela própria maneira como decide encenar e apresentar os seus espectáculos. Só um outro modo de fazer teatro pode conduzir a formas novas e a um teatro renovado, para um público diferente. E isso Manuela Porto sabia-o já desde o seu primeiro encontro com o teatro, na Escola-Teatro de Araújo Pereira, em 1924.

---

<sup>100</sup> Sobre a inexistência do pano e a troca da sua função pelo acender e apagar das luzes, Guedes Vaz comenta: «Foi talvez uma sugestão do cinema, habilmente aproveitada por Araújo Pereira» (G. V. 1925).

<sup>101</sup> Guedes Vaz explica melhor o que está por detrás da decisão de não haver ovações no fim dos espectáculos do Teatro Juvénia: «para que o vírus da vaidade não possa germinar entre os seus discípulos» (G. V. 1925).

<sup>102</sup> Passaram pela Escola-Teatro de Araújo Pereira vários elementos que se mantiveram ligados ao teatro: por exemplo, Manuela Porto, António Vitorino, João Pedro de Andrade e Roberto de Araújo.

Quando perguntei a Gina Santos se sentia que o teatro que fazia com Manuela Porto era diferente do normal, a actriz não hesitou em responder que sim:

Sim, sim. Até se fazia mesmo... acintosamente diferente! Isso era muito instigado pela Manuela Porto. Havia um certo desprezo pelo teatro que se fazia fora dali. (V. Anexo I - Entrevista a Gina Santos)

Porém, para Gina Santos, essa diferença não tinha que ver com a maneira de representar. Hoje não podemos avaliar essa questão, já que, obviamente, não há registos dos espectáculos<sup>103</sup>. O que interessa nas palavras da actriz que se inicia no Grupo Dramático Lisbonense – e que é aí recrutada pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (v. Anexo I - Entrevista a Gina Santos) – é o facto de entender que a diferença marcada pelo grupo de Manuela Porto era sobretudo o reportório. Por oposição ao Teatro Nacional, em que «o grande peso de peças era uma xaropada», procurava-se representar teatro «de qualidade»:

O que se criticava [no Teatro Nacional] era o repertório e, sobretudo, a falta de interesse, no sentido de quererem dar ao público o que o público quer, não haver estímulo nenhum para transformar o público. Não tinha a ver com as técnicas de representação. Nem se falava nisso. Até se tinha muita consideração pelos actores e gostava-se muito de ir ver. Era o repertório e toda a parte moral, por assim dizer, toda a direcção, a coisa intelectual do teatro, a falta de qualidade. (V. Anexo I - Entrevista a Gina Santos)

Realizando espectáculos em colectividades e associações culturais de várias terras – na Faculdade de Ciências de Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa), na Academia de Amadores de Música (Lisboa), no Ginásio do Sport União Sintrense, na Academia Familiar Almadense, no Cine-Teatro de Vila Franca de Xira, em Coimbra – o corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense prova a sua vontade de

---

<sup>103</sup> As críticas aos espectáculos do Grupo Dramático Lisbonense referem-se por vezes à representação dos actores, mas vaga e subjectivamente – o que é normal que aconteça quando se tenta pôr por escrito algo que não é «agarrável». O único caso de que julgo ser possível dar conta é o da interpretação (geral) de *Entre a flauta e a viola*, que tanto João Pedro de Andrade como Manuela de Azevedo consideram que não obedece ao cómico e ao ridículo exigidos pelo texto e é, pelo contrário e erradamente, interpretada «a sério», «realistamente» (cf. ANDRADE 1949 e M. A. 1949a). Já Pedro Seródio, considerando, tal como João Pedro de Andrade, que a peça de Camilo é uma obra «de baixa categoria», afirma que foi a encenação e a interpretação que salvou tão desinteressante peça. (SERÓDIO 1949c: 60) Outra interessante crítica de Manuela de Azevedo põe em relevo a versatilidade dos actores, que, de facto, num só espectáculo, tem de interpretar mais do que um papel, já que são sempre levadas a cena duas peças: «Gina Santos, que deu um salto da falsa ingénua para a velha ridícula; Maria João Baltar que se desdobrou de uma aladina criadita numa exuberante grande dama, e Vítor Babo, que fora um espadachim castelhano, sabendo depois viver o seu papel de imponente director do banco» (M. A. 1949b).

fazer chegar teatro «de qualidade» às camadas da população que a ele menos têm acesso, não apenas por corresponderem a classes mais baixas mas também por habitarem fora do centro cultural que é Lisboa. A característica nómada do grupo marca-o desde o início até ao fim. Francisco Castro Rodrigues, nesta altura membro do MUD, que assistiu a algumas representações do grupo, refere mesmo o teatro de Manuela Porto como um «teatrinho desmontável que cabia numa camioneta, com estrutura metálica, tubos e panejamentos para fazer as divisões lá dentro, com uns camarins e uns estrados» (v. Anexo III - Entrevista a Francisco Castro Rodrigues).

A fácil mobilidade do grupo e a ligação dos seus elementos ao MUD faz com que por vezes os seus espectáculos se confundam com actividade política, não só aos olhos da PIDE, mas também para os próprios organizadores. Leia-se esta carta de Lopes-Graça para João José Cochofel, sabendo que em Janeiro de 1949 tem lugar a Campanha do General Norton de Matos:

Falámos há tempo de uma muito problemática possibilidade de apresentação dos "canários" em Coimbra. Venho dizer-te que a coisa se apresenta com alguma possibilidade de êxito, mas no Porto. O acontecimento teria lugar ali no dia 30 de Janeiro e pensou-se que, nestas circunstâncias, talvez o espectáculo se pudesse repetir em Coimbra no regresso, isto é, no dia 31, à tarde ou à noite. Disse espectáculo porque além do Orfeão, teríamos a colaboração do grupo cénico, com duas peças: o *Auto da Índia* e o *Herói à força* (ou coisa parecida) de Tchekof. As despesas em Coimbra seriam, além dos implícitos na realização do espectáculo, um almoço e um jantar a aproximadamente 30 pessoas. (...) Parece-me desnecessário chamar-vos a atenção para a importância que, por óbvias razões, representaria a nossa aparição em Coimbra, mormente na época e datas previstas. (31/12/48)

Noutra carta do maestro para Cochofel, aquele dirá mesmo: «[Os "canários"] vão colaborar na campanha eleitoral através da rádio de S. Mamede, que está ao serviço desta» (7/1/49).

Segundo Gina Santos e segundo as críticas publicadas em jornais e revistas, os espectáculos tinham muito público – «Ah, a casa enchia sempre!». Embora não possamos saber quem eram todos os espectadores, é quase certo que grande parte pertencia ao MUD ou estava próximo dele. A Academia de Amadores de Música, onde o corpo cénico e o coro ensaiam após o incêndio da sede do Grupo Dramático Lisbonense, é ponto de encontro dos intelectuais e artistas do círculo de amigos de Manuela Porto e Lopes-Graça. Gina Santos recorda alguns:

[A]parecia lá aquele poeta de Lisboa, aquele louro – na altura em que eu o conheci, era louro – que andava sempre por Lisboa... o José Gomes Ferreira. Era esse, o João José Cochofel, era o Mário Dionísio, era a Maria da Graça Amado da Cunha, que ia lá tocar... aparecia muita gente! (V. Anexo I - Entrevista a Gina Santos).

José Cardoso Pires afirma ter-se encontrado pelas primeiras vezes com José Gomes Ferreira no teatro de Manuela Porto (cf. PIRES 1986).

A alguns destes amigos – poetas e escritores modernos já habituados a ouvir a sua poesia pela voz da *disease* – Manuela Porto e Lopes-Graça pedem também colaborações para o Grupo Dramático Lisbonense. Assim justifica Manuel Mendes a iniciativa de escrever a sua peça *O pó das casas*, cujo prólogo é publicado pela *Vértice* em Outubro de 1950, com a seguinte nota introdutória:

Manuela Porto a todos pedia que lhe escrevessem uma peçazinha para o seu grupo dramático. A simpatia e o respeito que sempre nos mereceram o trabalho devotado e o amor que Manuela Porto dedicava à obra cultural que é o teatro de amadores, levou-nos a tentar uma pequena comédia, ou farsa, num prólogo e um acto, intitulada *O Pó das Casas*. Estava combinado que entraria no repertório da próxima temporada. (MENDES 1950).

Segundo Lopes-Graça, pedidos assim foram feitos a José Gomes Ferreira (que explica dessa forma o facto de ter escrito – bastantes anos mais tarde – a sua obra *Cinco Caprichos Teatrais* - cf. FERREIRA 1950: 214; 1978: nota introdutória; 1991: 91-92), a Avelino Cunhal, a Carlos de Oliveira, a Luiz Francisco Rebello (cf. LOPES-GRAÇA 1952). Este último escreve para o Grupo Dramático Lisbonense a peça *O dia seguinte*, que conta ter lido na casa de Manuela Porto, poucos meses antes da sua morte, na presença de Fernando Lopes-Graça, Avelino Cunhal e os actores Rogério Paulo e Gina Santos (cf. REBELLO 2004: 91). O pedido é feito também a Adolfo Casais Monteiro e a António Pedro<sup>104</sup>. Uma peça em um acto de Pedro Serôdio (pseudónimo de Avelino Cunhal), *A ronda da noite*, chega a ser entregue à Censura em 1949, a fim de ser representada. Porém, é proibida.

---

<sup>104</sup> É Manuela Porto que faz o pedido a estes dois escritores, numa carta para Casais Monteiro: «Aproveito a ocasião para lhe transmitir o convite, em nome daquele grupo que se propõe fazer coisas de teatro – sabe a que me refiro não é verdade? – para V. enviar qualquer coisa que tenha feito ou esteja disposto a fazer e seja representável. (...) O convite não é feito de maneira mais oficial porque ficou combinado fazer-se assim, directamente, de amigo para amigo, e eu sou apenas o porta-voz. Quereria V. fazer-me o favor de transmitir ao António Pedro este mesmo convite-pedido e as devidas explicações?» (24/??/46)

Fernando Lopes-Graça conta também outros projectos que começara a construir com Manuela Porto: um espectáculo abrangendo vários tipos de manifestações artísticas, que procurasse as raízes do povo:

O que não é conhecido é o que ficou por realizar do nosso sonho e que já ia tomando forma: é a farsa de *Inês Pereira* e o *Auto da Pastora Perdida e da Velha Gaiteira*, de Sant'Iago-Prezado, obras que começaram a ser estudadas e nas quais vislumbrávamos os primeiros passos para um espectáculo de larga projecção popular, uma espécie de Mistério em que se refizesse a aliança da poesia, da música e da dança, numa acção dramática com raízes na nossa vida colectiva, na nossa história ou nos nossos mitos - naqueles evidentemente dignos de serem ressuscitados e capazes de fornecerem uma visão exaltante do homem e do nosso povo (LOPES-GRAÇA 1952).

Luiz Francisco Rebello afirma ainda que era intenção da encenadora levar à cena uma sátira de Bernard Shaw, *Paixão, veneno e petrificação*, e um longo acto do dramaturgo Irwin Shaw (cf. REBELLO 1951).

Manuela Porto, desiludida com a situação da arte cénica, não desiste nunca de tentar fazer ressuscitar o teatro tal como o concebe e tal como o quer. Para além da esperança que deposita no efeito dos seus artigos e críticas, experimenta ainda pôr em prática o que julga ser o «bom teatro», dirigindo um grupo de jovens amadores e criando um novo público para as suas representações. Se a angústia que sente ao olhar para a situação da arte que ama é lancinante e se o seu discurso é marcado por uma dura exigência e um forte pessimismo, Manuela Porto nunca desiste de «tentar». É essa uma das facetas da declamadora que Mário Dionísio escolhe lembrar quando escreve «No 2º aniversário da morte de Manuela Porto»:

[A]quele sorriso confiante com que sempre dizia ante um projecto difícil: *E se tentássemos?...*» (DIONÍSIO 1952a: 340)

## CONCLUSÃO

Manuela Porto desistiu de ser actriz por considerar que o teatro não era levado a sério por quem o fazia. Indignou-se com o tipo de relações que se estabeleciam nos bastidores dos teatros, regidas pela vontade de fama ou de dinheiro, pela inveja e pela mesquinhez, pelo egoísmo e pelo individualismo. De fora ficavam o trabalho colectivo, o amor pela arte, a aprendizagem. Estes vícios que encontrou dentro das companhias reflectiam-se naturalmente nos palcos. Como espectadora, criticou a submissão do teatro aos ditames comerciais, o divórcio entre o palco e a plateia, o desprezo pelo texto, pela palavra, a falta de harmonia e de sentido da encenação, o excesso de objectos em cena sem que para isso houvesse razão ou a preocupação descabida com o luxo e a beleza dos vestidos.

A amargura com que falava acerca da situação da arte que tanto amava faz transparecer uma profunda desilusão. Manuela Porto não soube e não pôde sentir-se desligada do teatro, embora o tenha desejado, numa época em que este se regia por valores e formas de estar e agir completamente contrários aos que ela idealizava. Em 1949, já longe dos palcos há vários anos, chega a afirmar que a culpa da situação também é sua, referindo-se certamente à sua desistência e ao seu afastamento. Na entrevista que faz a Lucília Simões antes de esta partir para o Brasil fugindo do meio teatral português, Manuela Porto escreve:

Há na sua voz delicada, naquela voz maleável que sempre foi um dos seus raros encantos, qualquer coisa de magoado que nos dá a penosa sensação de sermos todos, mas todos sem excepção, e nós próprios portanto, responsáveis da inqualificável miséria a que o teatro chegou... (PORTO 1949f)

Mas este comprometimento com o teatro não produziu apenas desilusão. Foi também o motor da esperança que, afinal, tanto a alimentou – a esperança que a levou a criar um «corpo cénico» amador mais próximo do seu «teatro puro», a esperança que tinha de que as suas palavras críticas, sobretudo as mais duras, fossem ouvidas. A epígrafe que coloca antes do início de *Uma Ingénua: a história de Beatriz* pede-nos que não retiremos apenas da leitura da sua novela vontade de desistência e becos sem saída, mas que ela seja um incitamento à transformação:

Alguém pergunta a Góia:

-Porque pintas essas barbaridades?

Ao que ele replica:

- Para tener el gusto de decir eternamente a los hombres que no sean assi!...

(PORTO 1948b: 5)

Foi também esta ideia de transformação que Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra viram na figura de Manuela Porto, quando recuperaram o seu nome para a sala do Teatro da Cornucópia dedicada às leituras. Se começou por declamar poemas de autores do século XVIII para chegar ao ponto de divulgar os novos poetas ainda desconhecidos, também no Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense quis levar à cena Gil Vicente e Tchekov para depois – projecto nunca levado a cabo porque interrompido pelo seu suicídio – encenar os textos dos autores portugueses modernos. Era portanto entre um conhecimento profundo dos clássicos e da história literária e teatral e a procura de novas formas e novos discursos que Manuela Porto pensava poder definir o sentido do seu teatro.

Entre o clássico e o moderno, entre a formação do público e a ligação do palco à plateia pela actualidade do teatro, Manuela Porto empenhou-se na criação de uma cultura e de uma arte que não existia e de que sentiu necessidade. Sobretudo lutou por um teatro com voz, por um teatro que «disse» alguma coisa – alguma coisa que importasse para a humanidade, que a fizesse reflectir e mudar. Um teatro que era uma

excepção. Um teatro que descobriu que só poderia ser amador e que era parte de «serões de arte» em que outros faziam música. No fundo, quis restituir à arte o seu papel político.

Mais conhecida pela sua actividade de declamadora do que pelo seu trabalho de actriz, encenadora ou crítica teatral, a palavra e o dizer acompanharam sempre Manuela Porto. Se fugiu de palcos em que não se dava importância ao texto, o fio da sua voz continuou a fazer-se ouvir nos recitais em que dizia poemas de Fernando Pessoa e de contemporâneos seus. Finda a profissão de actriz, a palavra dita foi o que lhe restou do teatro – como notou Luiz Francisco Rebello, em 1951:

E – vistas bem as coisas – a declamadora admirável que soube fazer-nos sentir mais nossa, eco da nossa própria voz inarticulada, a mensagem dos poetas modernos, não será, ela também, uma manifestação ainda do seu amor pelo Teatro, da sua dedicação pelas artes do espectáculo? (REBELLO 1951)

O meu trabalho, uma abordagem que teve necessariamente de tocar em vários temas e passar por diversos campos, pretende abrir as portas a estudos posteriores em torno desta curiosa figura, mulher de uma radicalidade e exigência invulgares no pensamento e na acção. Foi apenas um primeiro esforço para tentar compreender as causas da desilusão de Manuela Porto relativamente ao teatro e o que conseguiu criar com a sua esperança.

A visão que tinha da situação da arte nos anos 40 é a de alguém que, nascida em meios republicanos e anarquistas, sempre se guiou por ideais democráticos e humanistas. Até ao limite das suas forças, Manuela Porto teimou em alargar a margem de manobra reservada aos intelectuais e artistas que se opunham política e culturalmente ao regime salazarista e que queriam contudo poder agir e produzir. Uma responsabilidade que Manuela Porto assumiu até às últimas consequências: dar resposta, nas palavras de Mário Dionísio, à sua «necessidade inadiável de desabafar o sentimento agudo do desconcerto do mundo» (DIONÍSIO 1952b). Manuela Porto foi a mulher insubmissa, corajosa e ímpar que ousou fazer ouvir a sua voz crítica, até morrer.

## BIBLIOGRAFIA E FONTES

### A - BIBLIOGRAFIA

#### I. Bibliografia activa

##### 1. FICÇÃO, CRÓNICA E REPORTAGEM

- 1945: *Um filho mais e outras histórias*. Lisboa: editorial Inquérito. (O conto «Quase uma história de amor» foi reeditado in *Os melhores contos portugueses*, sel. João Pedro de Andrade. Lisboa: Portugália, 1959, pp. 243-250. Os contos «Um filho mais» e «Maria» foram reeditados in *A urgência de contar: Contos de mulheres dos anos 40*, org. Ana Paula Ferreira. Lisboa: Caminho – O campo da palavra, 2002, pp. 227-245 e 259-268.)
- 1946a: «Aquela noite singular», in *Eva*, Maio: 10 e 11.
- 1946c: «Uma crónica amena que não cheguei a escrever», in *Eva*, Junho: 8 e 9.
- 1946f: «Por essas ruas», in *Eva*, Agosto: 16 e 17. Desenhos de C. Ribeiro.
- 1946i: «Páginas de um diário (Umas férias nas Berlengas – Agosto 1946)», in *Eva*, Outubro: 14, 15 e 49. Fotos de Carlos Ribeiro.
- 1946k: «Uma história de Natal», in *Eva*, Dezembro: 12, 13 e 54. Desenho de Roberto de Araújo.
- 1947d: «Hija mia», in *Vértice*, vol. III, nº 45, Abril: 315-319.
- 1947i: «Estoril 1947», in *Eva*, Julho: 9.
- 1947j: «No Jardim da Politécnica (parti em busca de uma reportagem e fui afinal a um rendez-vous)», in *Eva*, Julho: 10, 11 e 44.
- 1947l: «35, negro!», in *Eva*, Setembro: 10 e 11. Desenhos de Carlos Ribeiro.
- 1947m: «Algumas páginas de diário», in *Seara Nova*, nº 1051, 20 de Setembro: 35-36.
- 1947n: «Boa viagem!», in *Eva*, Outubro: 10 e 11. Fotos de Magé.
- 1947p: «Algumas páginas absurdas do meu diário», in *Seara Nova*, nº 1061, 29 de Novembro: 195.
- 1947q: «O romance das fontes», in *Eva*, Dezembro: 26, 27 e 49. Desenhos de José Contente.
- 1948b: *Uma ingénua: a história de Beatriz: novela*. Lisboa: Seara Nova.
- 1948c: «Uma briga de mulheres», in *Vértice*, vol. V, nº 54, Fevereiro: 106-115.
- 1948h: «Páginas de diário», in *Seara Nova*, nº 1087, 29 de Maio: 67-68.
- 1948i: «Calmaria», in *Eva*, Setembro: 9.
- 1948j: «Um capítulo da novela *Uma ingénua*», in *Seara Nova*, nº 1095, 30 de Outubro: 196-197.
- 1948l: «Aventura», in *Eva*, Dezembro: 22, 23 e 43. Desenhos de Manuel Lapa.

- 1949b: «Eu fui ao “Tribunal de Polícia”», *in Eva*: Janeiro: 20, 21 e 45. Desenhos de Carlos Ribeiro.
- 1949j: «Subindo o Tejo: Impressões de um passeio», *in Eva*, Setembro: 20, 21 e 47.
- 1949l: «Só vivemos uma vez», *in Eva*, Novembro: 14, 15.
- 1950c: «O mar trouxe um corpo à praia (História banal de uma mulher insensata)», *in Vértice*, vol. IX, nº 79, Março: 135-138.
- 1950d: «Sonho», *in Eva*, Março: 7.
- 1950f: «Maria Margarida», *in Vértice*, vol. X, nº 86, Outubro: 216-219.
- 1952: *Doze histórias sem sentido*. Lisboa: Centro Bibliográfico. (Esta obra fez-se uma edição especial de 125 exemplares numerados, que incluem uma fotografia da autora e uma reprodução da primeira página do Prefácio, por ela manuscrito)

## 2. TRADUÇÕES

ABBOT, Anthony

- [19--]: *O assassínio da rainha do circo*. Trad. Manuela Porto, Lisboa: Ed. Século.

ALCOTT, Louisa May

- [19--]: *Oito primos*. Trad. Manuela Porto. Lisboa: Portugália Editora. (título original: *The fools of time*)
- [19--]: *Boas esposas*. Trad. Manuela Porto. Lisboa: Portugália Editora. (título original: *Good wives*)

BRONTË, Anne

- 1942: *Miss Grey: memórias duma perceptora*. Trad. Manuela Porto. Lisboa: Portugália. (título original: *Agnes Grey*)

GASKELL, Elizabeth

- 1943: *Infância e amores de Margaret Browne*. Trad. Manuela Porto. Lisboa: Portugália editora. (Título original: *The moorland cottage*)

GOODWIN, Hazel

- [19--]: *Brinquedos perigosos*. Trad. Manuela Porto. Lisboa: Ed. Século.

HAWTHORNE, Nathaniel

- 1943: *O livro das maravilhas: contos para crianças*. Trad. Manuela Porto, Lisboa: Portugália Editora.

MANSFIELD, Katherine

- 1945: *Cartas*. Trad. Manuela Porto. Lisboa: Portugália Editora. (Título original: *The letters*)

PIGNARRE, Robert

- 1950: *A história do teatro*. Trad. M. P. Lisboa: Europa-América. (Título original: *Histoire du théâtre*)

WOOLF, Virginia

- 1951: *Antologia do conto moderno*. Selec., trad., pref. Manuela Porto, Coimbra: Atlântida. (Os contos «O vestido novo», «Três Quadros», «A velha Mrs. Grey» e «A história de Septimus Warren Smith» foram reeditados *in Os contos de Virginia Woolf*, posf. Francisco Vale. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.)

TCHEKHOV, Anton

[19--]: *Um drama na caça: uma história verdadeira*. Trad. Manuela Porto e João Gaspar Simões, Lisboa: Portugalia.

### 3. SOBRE TEATRO

#### a) ensaios

- 1946d: «Comentários à margem do teatro», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 7, 22 de Junho: 13, 16.
- 1947g: «Considerações inúteis acerca de teatro (A época de 46-47 terminou)», in *Vértice*, vol. IV, nº 47, Junho: 164-166.
- 1949h: «Algumas reflexões a propósito da crise de teatro», in *Vértice*, vol. VII, nº 70, Junho: 341-344.
- 1949k: «Ainda e sempre a propósito de teatro», in *Vértice*, vol. VIII, nº 74, Outubro: 217-220.

#### b) crítica a espectáculos teatrais

- 1946b: «A propósito da primeira representação do Teatro-Estúdio do Salitre», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 2, 18 de Maio: 15-16.
- 1947b: «Teatro Estúdio do Salitre: 3º espectáculo "essencialista"», in *Vértice*, vol. III, nº 44, Fevereiro-Março: 301-304.
- 1947e: «Crónica teatral: I - Teatro estúdio do Salitre: 2º espectáculo "essencialista", II - "Ana Cristina" de Eugene O'Neill ou "Leonardo o pescador...?"», in *Vértice*, vol. III, nº 45, Abril: 369-373.
- 1947f: «Crónica Teatral: I - "A hospedeira (La locandiera)": Comédia em três actos de Carlos Goldoni no "Teatro Nacional", II - "Uma casa de boneca": drama de Henrique Ibsen, pelos "Comediantes de Lisboa"», in *Vértice*, vol. IV, nº 46, Maio: 71-74.
- 1947k: «Teatro Estúdio do Salitre: 4º e 5º espectáculos», in *Vértice*, vol. IV, nº 49, Agosto: 311-312.
- 1948d: «"La casa de Bernarda Alba": Drama de mujeres en los pueblos de Espanha, por Garcia Lorca, levado à cena no teatro Nacional de D. Maria II», in *Vértice*, vol. V, nº 54, Fevereiro: 159-161.
- 1948g: «Alguns comentários a propósito da representação pela companhia do Teatro Nacional de D. Maria II de "A águia de duas cabeças"», in *Vértice*, vol. V, nº 56-57, Abril-Maio: 391-394.
- 1948k: «"As meninas da fonte da bica": peça portuguesa em três actos original do Dr. Ramada Curto», in *Vértice*, vol. VI, nº 63, Novembro: 333-334.
- 1949c: «"Beijos perdidos", peça de André Birbeau representada pela Companhia do Teatro Avenida de Lisboa», in *Vértice*, vol. VII, nº 65, Janeiro: 55-56.
- 1949g: «"Espada de fogo" peça em três actos, original de Carlos Selvagem, representada pela companhia Amélia Rey-Colaço-Robles Monteiro, no Teatro Nacional de D. Maria II», in *Vértice*, vol. VII, nº 69, Maio: 316-318.
- 1949i: «"O avarento" e "A escola de maridos" de Molière; respectivamente pela Companhia do Teatro Nacional D. Maria II e pelos Companheiros de o Páteo das Comédias», in *Vértice*, vol. VIII, nº 71, Julho: 60-62.
- 1950a: «"Miss Mabel", peça em três actos de R. C. Sheriff representada, pela Companhia do Teatro da Trindade», in *Vértice*, vol. IX, nº 77, Janeiro: 54-55.

- 1950b: «"A Dama das Camélias", drama de Alexandre Dumas, Filho, pela Companhia dos "Comediantes de Lisboa"», in *Vértice*, vol. IX, nº 78, Fevereiro: 121-123.
- 1950e: «"Vida sem Luz" de Emily Williams, pelos comediantes de Lisboa e "A senhora das brancas mãos" de Alejandro Casona, pela companhia do Teatro Nacional de D. Maria II», in *Vértice*, vol. IX, nº 80, Abril: 260-262.

### c) entrevistas

- 1949e: «Joaquim de Oliveira fala-nos de teatro», in *Vértice*, vol. VII, nº 67, Março: 158-160.
- 1949f: «Lucília Simões fala antes de partir», in *Vértice*, vol. VII, nº 68, Abril: 219-220.

### d) crónica

- 1949d: «Vivemos com Lucília as suas últimas horas antes da partida», in *Eva*, Fevereiro: 12, 13 e 45. Fotos de Magé.

## 4. SOBRE LITERATURA

- 1948e: «"A lã e a neve", romance de Ferreira de Castro», in *Seara Nova*, nº 1075, 6 de Março: 120-121.
- 1949m: «"El-rei D. Sebastião", poema espectacular em três actos de José Régio», in *Vértice*, vol. VIII, nº 76, Dezembro: 367-368.

## 5. SOBRE CINEMA

- 1946j: «Ninguém diga, neste mundo, desta água não beberei... (A propósito do filme "Três dias sem Deus")», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 23, 12 de Outubro: 13-14.

## 6. SOBRE MULHERES E CULTURA

- 1946e: «Virginia Woolf», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 5, 8 de Junho: 7, 9.
- 1946g: «Katherine Mansfield», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 13, 3 de Agosto: 1, 6.
- 1946h: «Dorothy Parker», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 20, 21 de Setembro, 1, 9.
- 1947a: *Virginia Woolf: o problema da mulher nas letras*, Lisboa: Cadernos da Seara Nova. (Reedição facsimilada – Porto: Câmara Municipal de Lisboa, 2001)
- 1947c: «Maria Amália Vaz de Carvalho», in *Eva*, Março: 10, 11 e 50.
- 1947h: «Uma visita de Manuela Porto a Sara Afonso, artista, mulher e mãe», in *Eva*, Junho: 14, 15 e 53. Fotos de Magé.
- 1947o: «Algumas reflexões à margem do livro "Esta é a minha história" de Judith Navarro», in *Seara Nova*, nº 1054, 11 de Outubro: 91-92.
- 1948a: «Maria Amália Vaz de Carvalho», in SIMÕES, João Gaspar (dir., pref. e notas), *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Ática, vol. II, pp. 145-156.
- 1948f: «"La dignité de la femme"», in *Seara Nova*, nº 1081, 17 de Abril: 221.

- 1949a: «Às mulheres de Portugal», in *Colectânea dos discursos proferidos por ocasião da campanha do Gen. Norton de Matos*. Lisboa: Serviços Centrais da Candidatura do General Norton de Matos.

## 7. OUTROS

- 1948m: «E agora... Boas festas», in *Eva*, Dezembro: 39 e 41.

## II. Bibliografia crítica

### 1. ESTUDOS E REFERÊNCIAS CRÍTICAS

#### A. C.

- 1927: «No Ginásio: O Perigo Amarelo: comédia farça em 3 actos de Antonio Lepina, tradução de Feliciano Santos e Carlos Ferreira», in *ABC*, 26 de Maio.

#### A. de A. [Avelino de Almeida]

- 1926: «Representações», in *O Século*, 21 de Novembro: 2.  
1927a: «Representações», in *O Século*, 26 de Fevereiro: 2.  
1927b: «Representações», in *O Século*, 12 de Março: 2.

#### A. de G. [Adriano de Gusmão]

- 1946: «Arte do século XX: 2 recitais de poesia e música», in *Seara Nova*, nº 985, 29 de Junho: 146-147.

#### ANDRADE, João Pedro de

- 1946: «Um filho mais e outras histórias, por Manuela Porto», in *Diário de Lisboa*, 24 de Abril: 5.  
1949: «Espectáculo do Grupo Dramático Lisbonense, na Academia dos Amadores de Música», in *Seara Nova*, nº 1123, 16 de Julho: 40-41.

#### Anon.

- [19--] «Manuela Porto», in *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XXII, p. 678. Lisboa: Editorial Enciclopédia.  
1926: «Juvénia», in *De Teatro*, nº 40, Janeiro: 16.  
1941: «Shakespeare», in *Diário de Lisboa*, 9 de Agosto: 1.  
1946: «Serão comemorativo do 77º aniversário da Biblioteca do Ateneu Comercial do Porto», in *Jornal de Notícias*, 13 de Dezembro: 8.  
1948: «“Um filho mais e outras histórias” por Manuela porto», Setembro: 23.  
1949: «Teatro de amadores: Grupo Dramático Lisbonense», in *Diário de Lisboa*, 30 de Junho: 2.  
1950: «O paradoxo post-Diderot... Não há teatros nem público para os poucos existentes mas rebentam de todos os lados sinais de interesse pelo teatro», in *Diário de Lisboa*, 17 de Junho: 2.  
1950: «No 15º aniversário da Associação Feminina Portuguesa para a Paz», in *Jornal-Magazine da Mulher*, ano I, nº 2, Julho.  
1961: «Manuela Porto», in *Gazeta musical e de todas as artes*, nº 124, Julho: 281.  
1984: «Pequeno historial do CCT/TEP», in *A voz do morro*, número único, Abril de 1984.

#### BARREIROS, A. N.

- 1951: «Movimento coral popular», in *Gazeta musical*, 1 de Janeiro: 8.

- BENOIT, Francine  
 1949: «As canções corais de Fernando Lopes Graça», in *Diário de Lisboa*, 16 de Julho.
- BOTELHO, Luís Silveira  
 1998: «Manuela Porto», in *A mulher na toponímia de Lisboa*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa - Comissão Municipal de Toponímia
- C. S.  
 1924: «Teatrinho Juvénia – A sua inauguração com "As irmãs", peça em 3 actos, de Gaston Dévove, traduzida por Salvador Marques», in *Folhetim de «A Capital»*, nº 59, 13 de Dezembro.
- CAMILO, Viriato  
 1990: *Fernando Lopes Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música*. Lisboa: Seara Nova.
- CARVALHO, Mário Vieira de  
 2006: *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras: 128, 158 e 159.
- CASTRO, Zília Osório e ESTEVES, João  
 2005: «Manuela Porto Araújo Pereira», in *Dicionário no feminino (sécs. XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 554 e 555.
- COCHOFEL, João José  
 1951: «Cultura musical popular», in *Vértice*, vol. X, nº 89, Janeiro: 458-459.
- DIONÍSIO, Mário  
 1950: «Num mundo enorme e vazio», in *Vértice*, vol. X, nº 86, Outubro: 198-205.  
 1952a: «No 2º aniversário da morte de Manuela Porto: Homenagem», in *Vértice*, vol. XII: 340 e 341.  
 1952b: «Histórias com sentido», in *Ler*, nº 5, Agosto.  
 1963: «Dizer poesia», in *Diário de Lisboa – Suplemento literário*, 14 de Fevereiro: 1 e 19.  
 1973: *A paleta e o mundo*. Vol. I. (1956) 2ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, p. 137.  
 1987a: *Autobiografia*. Lisboa: O jornal, pp. 70-71.  
 1987b: «No fim duma época», in *Jornal de Letras*, 12-18 de Janeiro.
- DUARTE, Maria de Deus Alves  
 2000: «Um quarto que seja seu, através do olhar crítico de Manuela Porto e Isabel Barreno», in *Faces de Eva: estudos sobre a mulher*, nº 4. Lisboa: ed. Colibri, pp. 105-122.  
 2005: *A inquietude das palavras: Leituras de Virginia Woolf*. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa e Colibri.
- FERREIRA, Ana Paula  
 2002: «A "literatura feminina" nos anos quarenta: uma história de exclusão», in *A urgência de contar: contos de mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho – O Campo da Palavra.
- FERREIRA, José Gomes  
 1950: «Manuela Porto: um trecho do livro em preparação "Imitação dos dias" (Diário inventado)», in *Vértice*, vol. X, nº 86, Outubro: 213-215.

- 1970: *A imitação dos dias: Diário inventado*. (1966) 2ª edição. Lisboa: Portugalia, pp. 71-74, 130-132.
- 1991: *A Memória das Palavras ou O gosto de falar de mim*. (1965) 5ª edição. Lisboa: D. Quixote, pp. 90-92.
- GORJÃO, Vanda Neves  
2002: *Mulheres em tempos sombrios: Oposição feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- GUIMARÃES, Luís de Oliveira e SANTOS, José Ribeiro dos  
1945: *Senhoras conhecidas*. Lisboa: Marítimo Colonial, Lda: pp. 92 e 93.
- JACQUES, Mário e HEITOR, Silva  
2001: «Manuela Porto», in *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: 127-128.
- LEY, Charles David  
1939: «A propósito do recital de Manuela Porto no Instituto Britânico», in *O Diabo*, nº 234, 18 de Março.
- LIMA, Adolfo  
1924: «"As irmãs": inauguração da Escola-Teatro Juvénia», in *A Batalha – Suplemento*, 22 de Novembro.
- LIMA, Manuel Campos  
1947: «Crítica: *Um filho mais e outras histórias* por Manuela Porto, Editorial Inquérito – Lisboa», in *Vértice*, vol. IV: 367-369.
- LOPES-GRAÇA, Fernando  
1952: «Recordando Manuela Porto», in *Comércio do Porto*, 7 de Julho.
- M. A. [Manuela de Azevedo]  
1949a: «Teatro de amadores: O espectáculo nas Belas Artes», in *Diário de Lisboa*, 16 de Julho.  
1949b: «Gil Vicente e Tchecov na Academia dos Amadores de Música», in *Diário de Lisboa*, 10 de Dezembro: 4.
- MENDES, Manuel  
1950: Nota introdutória a «O pó das casas», in *Vértice*, vol. X, nº 86, Novembro: 207.
- MIRANDA, Gil  
1992: *Jorge Croner de Vasconcellos: vida e obra musical*. Lisboa: Musicoteca, p. 75.
- N. L. [Norberto Lopes]  
1941: «"Sonho duma noite de verão", no Parque de Palhavã», in *Diário de Lisboa*, Agosto: 9.
- NAMORADO, Joaquim  
1948: «"Uma ingénua, A história de Beatriz". Novela de Manuela Porto - Seara Nova, 1948», in *Vértice*, vol. VI, nº 63, Novembro: 338-339.
- NAVARRO, António de  
1950: «A dama da sua alma», in *Jornal do Fundão*, 8 de Outubro: 5.

- NEVES, Maria Amália (dir.)  
 1946: *A mulher*, nº 1, ano 1º, Dezembro.  
 1947: *A mulher*, nº 2, ano 2º, Maio.
- OLIVEIRA, Américo Lopes de  
 1981: «Manuela Porto», in *Dicionário de mulheres célebres*. Porto: Lello Irmão Editores, p. 1069.  
 1983: «Manuela Porto», in *Escritoras brasileiras, galegas e portuguesas*. Braga: Tip. Silva Pereira, p. 156.
- OLIVEIRA, Carlos de  
 1952: «Manuela Porto e a poesia», in *Vértice*, vol. XII: 341 e 342.
- PEREIRA, Mário Baptista  
 1983: *João Villaret - Sua vida... Sua arte*. Lisboa: M. B. Pereira, pp. 13-19.
- PIRES, José Cardoso  
 1999: *E agora, José?*. (1977) 2ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 97.  
 1986: «De lembrança em lembrança», in *Vértice*, nº 473-475, Julho-Dezembro.
- PORTELA, Artur  
 1926: «As peças "Idílio num quinto andar" e "A petiza do gato" e as suas interpretações», in *Diário de Lisboa*, 22 de Novembro: 4.  
 1927a: «No Ginásio: A peça "Milhões de Monty" e como foi interpretada», in *Diário de Lisboa*, 12 de Março: 4.  
 1927b: «No Ginásio com a comédia "O Perigo Amarelo" estreou-se a companhia de Gil Ferreira», in *Diário de Lisboa*, 21 de Maio: 4  
 1931: «"Um Bragança" no Politeama», in *Diário de Lisboa*, 21 de Dezembro: 2.
- R.  
 1932: «"A menina do coro", no Politeama», in *Diário de Lisboa*, 6 de Fevereiro: 2.
- REBELLO, Luiz Francisco  
 1947: «Impressões tardias sobre dois recitais de João Villaret», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 52, 3 de Maio: 6 e 10.  
 1950a: «"Auto da Índia" e "O aniversário do banco", pelo "Grupo Dramático Lisbonense"», in *Vértice*, vol. IX, nº 77, Janeiro: 53-54.  
 1950b: «Recital de Manuela Porto», in *Vértice*, vol. IX, nº 79, Março: 192.  
 1950c: «*História do Teatro*, por Robert Pignarre – Coleção Saber. Publicações Europa-América, Lisboa, 1950», in *Vértice*, vol. X, nº 84, Agosto: 123 e 124.  
 1950d: «Manuela Porto e o teatro», in *Vértice*, vol. X, nº 86, Outubro: 192-194.  
 1951: «Manuela Porto e o teatro», in *Jornal de Sintra*, 7 de Janeiro.  
 2004: *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 90-91, 98-99.
- RÉGIO, José  
 1950: «Breve elogio de Manuela Porto», in *Jornal do Fundão*, 8 de Outubro: 5.  
 1955: Carta a João Villaret, in *Diário Popular*, 25 de Fevereiro.
- ROCHA, Idílio (coord.)  
 1998: «Manuela Porto», in *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Instituto Português do Livro e da Leitura, Mem-Martins: Publicações Europa-América.

- RODRIGUES, Armindo  
1998: *Um poeta recorda-se – memórias de uma vida*. Lisboa: Edições Cosmos: 329.
- ROGÉRIO [Rogério de Freitas]  
1950: «Morreu Manuela Porto», in *Eva*, Agosto: 7.
- SACRAMENTO, Mário  
[1967]: «A geração de 40», in *Fernando Namora*. Lisboa: Editora Arcádia.
- SEIXAS, Maria João (condução da entrevista)  
2006: «Conversa com vista para... Fernando Lemos», in *Pública*, nº 505, 29 de Janeiro, pp. 23-31.
- SENA, Jorge de  
2004: *Diários*. Porto: Edições Caixotim, pp. 39, 150 e 152.
- SERÓDIO, Pedro  
1949c: «Serão de Arte, pelo Corpo Cénico e o Coro do «Grupo Dramático Lisbonense», in *Vértice*, vol. VIII, nº 71, Julho: 59-60.
- SOARES, Mário  
1974: *Portugal amordaçado: depoimento sobre os anos do fascismo*. Lisboa: Arcádia, p. 26.
- WALLENSTEIN, Carlos  
1982: «Portugal anos 40: teatro», in *Anos 40 na arte portuguesa*. Fundação Calouste Gulbenkian.

## 2. NOTÍCIAS E ANÚNCIOS

### a) espectáculos de teatro

- 1924: «Noticiário de Portugal», in *A Capital - folhetim*, nº 65, 20 de Dezembro.
- 1924: «Cartaz do dia», in *A Capital*, nº 68, 24 de Dezembro.
- 1924: «Actualidades», in *ABC*, 25 de Dezembro.
- 1926: «Cartaz – Teatros», in *Diário de Lisboa*, 27 de Novembro: 6.
- 1927: «Ginásio: hoje "A Migalha" e a revista "Actualidades"», in *O Século*, 25 de Fevereiro: 4.
- 1927: «Gimnasio: “Os milhões de Monty” e a revista “Actualidades”», in *O Século*, 13 de Março: 7.
- 1927: «Gimnasio: Amélia Rey Colaço e a comédia “Os milhões de Monty”», in *O Século*, 14 de Março: 4.
- 1927: «A abertura do “Ginásio” com a peça “O perigo amarelo” realiza-se sexta-feira», in *Diário de Lisboa*, 18 de Maio: 5.
- 1928: «Cartaz - Teatros», in *Diário de Lisboa*, 25 de Maio: 6.
- 1931: «Conservatório Dramático», in *Diário de Lisboa*, 12 de Junho: 5.
- 1931: «Santo António», in *Diário de Lisboa*, 13 de Junho: 1.
- 1931: «"Um Bragança"», in *Diário de Lisboa*, 18 de Dezembro: 2.
- 1931: «"Um Bragança"», in *Diário de Lisboa*, 19 de Dezembro.
- 1932: «“A menina do côro”», in *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro: 2.
- 1932: «“A menina do coro”», in *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro: 3.
- 1941: «Uma grande noite de arte com uma peça de Shakespeare», in *Diário de Lisboa*, 5 de Agosto: 2.

- 1941: «A última representação do “Sonho de uma noite de verão”», in *Diário de Lisboa*, 10 de Agosto.
- 1941: «“Sonho duma noite de verão” esta noite, pela última vez», in *Diário de Lisboa*, 11 de Agosto.
- 1949: «Teatro de amadores: Camilo e Tchekov pelo Grupo Dramático Lisbonense», in *Diário de Lisboa*, 10 de Julho.
- 1949: «Teatro de amadores», in *Diário de Lisboa*, 1 de Agosto: 4.
- 1949: «Grupo Dramático Lisbonense», in *Diário de Lisboa*, 15 de Setembro.
- 1949: «Teatro de amadores», in *Diário de Lisboa*, 28 de Outubro: 4.
- 1949: «Teatro de amadores», in *Diário de Lisboa*, 8 de Dezembro: 4.
- 1950: «A actividade cultural dos estudantes da Faculdade de Ciências», in *Diário de Lisboa*, 8 de Março: 4.
- 1950: «Teatro de amadores: Pirandello e Tchekov nas Belas Artes», in *Diário de Lisboa*, 27 de Março: 9.
- 1950: «Teatro de amadores», in *Diário de Lisboa*, 28 de Março.
- 1950: «Teatro de amadores: um espectáculo excepcional no salão das Belas Artes», in *Diário de Lisboa*, 30 de Março: 4.
- 1950: «O espectáculo desta noite na Sociedade Nacional de Belas Artes», in *Diário de Lisboa*, 31 de Março: 3.
- 1950: «A acção escolar empreendida pelos alunos da Faculdade de Ciências», in *Diário de Lisboa*, 1 de Abril.
- 1950: «Teatro de amadores», in *Diário de Lisboa*, 20 de Abril: 4.
- 1950: «Manuela Porto», in *Diário de Lisboa*, 7 de Dezembro: 2.

#### **b) recitais**

- 1938: «Manuela Porto: intérprete de Fernando Pessoa», in *Diário de Lisboa*, 19 de Abril.
- 1939: «Manuela Porto e a Ode Marítima», in *O Diabo*, nº 242, 13 de Maio: 1.
- 1942: «Recital do novo cancionero», in *Diário de Lisboa*, 28 de Janeiro: 3.
- 1946: «Ateneu Comercial do Porto: Festa da biblioteca», in *Jornal de Notícias*, 9 de Dezembro.
- 1947: «Noticiário», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 36, 11 de Janeiro: 16.
- 1950: «Manuela Porto num recital de poesias na Academia de Amadores de Música», in *Diário de Lisboa*, 2 de Fevereiro.
- 1950: «O próximo recital de Manuela Porto», in *Diário de Lisboa*, 6 de Fevereiro.
- 1950: «Fecha depois de amanhã a V Exposição Geral de Artes Plásticas», in *Diário de Lisboa*, 9 de Maio: 3.

#### **c) publicações**

- 1947: «Noticiário: edições da Seara Nova a sair», in *Mundo Literário - semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, nº 43, 1 de Março: 16.
- 1948: «Recebeu-se na redacção: livros», in *Vértice*, vol. VI, nº 63, Novembro: 351

#### **d) actividade política e cultural**

- 1930: «Inaugura-se amanhã o interessante certame de arte e cultura femininas...», in *Diário de Lisboa*, 16 de Maio: 1.
- 1945: «O momento eleitoral: um grupo de intelectuais portugueses dirige-se ao país, afirmando que “só um povo livre pode gerar uma cultura e só a Democracia permite a formação de um povo livre”», in *República*, 10 de Novembro: 4 e 5.

- 1945: «Movimento de Unidade Democrática», in *O primeiro de Janeiro*, 11 de Novembro:1 e 5.
- 1949: «A candidatura do sr. general Norton de Matos», in *O primeiro de Janeiro*, 29 de Janeiro:1 e 5.
- 1950: «Começam amanhã os “Sábados de Cinema e Poesia”, no Tivoli», in *Diário de Lisboa*, 13 de Janeiro: 4.
- 1950: «Quem são os artistas que participam no leilão de livros nas Belas Artes», in *Diário de Lisboa*, 29 de Março.
- 1950: «Artistas e escritores estão a vender livros e quadros nas Belas Artes», in *Diário de Lisboa*, 30 de Março.

#### e) morte

- 1950: «Manuela Porto», in *Vértice*, vol. X, nº 83, Julho: 40.
- 1950: «De luto: Manuela Porto», in *Diário de Lisboa*, 7 de Julho.
- 1950: «Faleceu a escritora Manuela Porto», in *O Século*, 7 de Julho.
- 1950: «Manuela Porto: Faleceu de madrugada esta escritora e declamadora», in *Diário de Notícias*, 7 de Julho.
- 1950: «O funeral da escritora Manuela Porto constituiu uma impressionante manifestação de pesar», in *República*, 8 de Julho.
- 1950: «Falecimentos: Manuela Porto», in *O comércio do Porto*, 8 de Julho: 3.

### 3. ASPECTOS DO CONTEXTO SOCIAL E ARTÍSTICO

#### ABRANCHES, Adelina

- 1947: *Memórias de Adelina Abranches*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

#### Anon.

- 1924: «O mestre Araújo Pereira», in *De Teatro*, 21 de Junho, p. 11.
- 1928: «Araújo Pereira», in *Alma Nova*, nº 8, Maio.
- 1928: «Araújo Pereira: Mestre de teatro», in *ABC*, 24 de Maio.
- 1946: «A Biblioteca do Ateneu é um monumento de irradiação espiritual que muito honra a cidade», in *Jornal de Notícias*, 11 de Dezembro: 3.
- 1949: «Grupo Dramático Lisbonense», in *Diário de Lisboa*, 15 de Setembro.
- 1969: «Pintor Roberto Araújo», in *República*, 9 de Abril: 15.

#### AIRES, Cristovam, SEQUEIRA, Gustavo de Matos e LAMAS, Maria

- 1930: *Catálogo da exposição da obra feminina, antiga e moderna, de carácter literário, artístico e científico*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.

#### ALMEIDA, Henrique

- 1982: *O Clube Fenianos Portuenses na oposição ao fascismo na década de 40*. Porto: edição de autor.

#### ALMEIDA, São José (condução da entrevista)

- 2003: «“Desde pequena que vi a Mãe a defender determinadas causas”»: Entrevista com Maria Cândida Caeiro», in *Público*, 6 de Dezembro, pp. 14-15.

#### ANDRADE, João Pedro de

- 1948: «*As meninas da fonte da bica*, do Dr. Ramada Curto (Teatro Nacional), in *Seara Nova*, 11 de Dezembro.

- BASTOS, Glória e VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de  
2004: *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- BROCHADO, António  
1950: «O teatro no mundo: Do Tartufo de Jovet à Miséria Dourada de Dullin», in *Vértice*, nº 79, vol. IX, Março.
- CANDEIAS, António  
1994: *Educar de outra forma: A Escola Oficina nº 1 de Lisboa – 1905-1930*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- CARVALHO, Mário Vieira de  
1989: *O essencial sobre Fernando Lopes Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CASCUDO, Teresa  
1997: *Fernando Lopes-Graça: Catálogo do espólio musical*. Cascais: Câmara Municipal.
- CASTRO, Zília Osório e ESTEVES, João  
2005: «Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas», in *Dicionário no feminino*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 243 e 244.
- COELHO, José Simões  
1909: «O Povo e o Teatro», in *Ámanhã*, 1 de Agosto: 1-4.
- COELHO, Rui Pina  
2005: «Tchekov em Portugal», in *Sinais de Cena*, nº 3: 61-68.
- Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (org.)  
1947: *Exposição de livros escritos por mulheres*. Lisboa: Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas.
- DIONÍSIO, Eduarda e MASCARENHAS, João Mário (org.)  
1996: *«Não há morte nem princípio»: a propósito da vida e obra de Mário Dionísio*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Biblioteca-Museu República e Resistência.
- FARIA, J. [orge de]  
1946: «Teatro Estúdio do Salitre: Primeiro espectáculo essencialista», in *Diário Popular*, nº 1290, 2 de Maio.
- FERREIRA, Ana Paula  
1996: «Um casamento infeliz ou Os neo-realistas e o feminismo», in *Colóquio Letras*, nº 140-141, Abril-Setembro: 147-155.
- FERREIRA, Costa  
1985: *Uma casa com janelas para dentro: Memórias*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, Sociedade Portuguesa de Autores.
- FERREIRA, Raúl Hestnes (org.)  
2000: *José Gomes Ferreira: operário das palavras (catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento)*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

- 2001: *José Gomes Ferreira: fotobiografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- FREIRE, João  
2003: «Preocupações educativas no movimento anarquista português», in *A batalha*, nº 201, Setembro-Outubro.
- LAMAS, Maria  
2004: *Cartas de Maria Lamas*. Porto: Campo das Letras.
- LAMAS, Maria e PASCOAES, Teixeira de  
1950: *Duas conferências em defesa da paz*. Porto: Tip. Coop. do Povo Portuense.
- LELLO, Júlia  
2004: *Virgínia Victorino e a vocação do teatro: o percurso de um sucesso*, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- LOPES-GRAÇA, Fernando  
1949: «Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa: palestra realizada na Academia de Amadores de Música, para a apresentação do Coro do Grupo Dramático Lisbonense», in *Vértice*, vol. VII, nº 69, 268-278.  
1990: *Talia, Euterpe & Terpsicore*. Lisboa: Editorial Caminho.
- LORCA, Federico Garcia  
1957: «Charla sobre teatro», in *Obras completas*. Madrid: Aguilar, pp. 33-36.
- MELO, Jorge Silva  
2004: «Via França», in *Público - Suplemento Mil Folhas*, 20 de Novembro, p. 10.
- MOUTINHO, Manuel  
1947: «Teatro Estúdio do Salitre», in *Diário da Manhã*, 18 de Janeiro: 4.
- MUCZNIC, Lúcia Liba (coord.)  
1993: *Maria Lamas 1893-1983*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- PALHINHA, Margarida (org.)  
1987: *A companhia Rey-Colaço Robles Monteiro (1971-1974)*. Secretaria de Estado da Cultura - Instituto Português do Património Cultural - Museu do Teatro.
- PEDRO, António  
1949a: «O caso do Teatro em Portugal (1): Faltaram ao respeito ao respeitável público», in *Diário de Lisboa*, 13 de Julho: 1 e central.  
1949b: «O caso do Teatro em Portugal (2): O teatro morreu: Viva o teatro!», in *Diário de Lisboa*, 14 de Julho: 1 e central.  
1949c: «O caso do Teatro em Portugal (3): Para haver Teatro é preciso haver teatros», in *Diário de Lisboa*, 15 de Julho: 1 e central.  
1949d: «O caso do Teatro em Portugal (4): A época de teatro não é o Verão», in *Diário de Lisboa*, 16 de Julho: 1 e central.  
1949e: «O caso do Teatro em Portugal (5): Será mais explosivo o teatro que a gasolina?...», in *Diário de Lisboa*, 17 de Julho: 1 e central.  
1949f: «O caso do Teatro em Portugal (6): Os belos monstros de cimento armado», in *Diário de Lisboa*, 18 de Julho: 1 e central.  
1949g: «O caso do Teatro em Portugal (7): Actores contra o Teatro», in *Diário de Lisboa*, 19 de Julho: 1 e central.

- 1949h: «O caso do Teatro em Portugal (8): A melhor orquestra sem maestro desafina», in *Diário de Lisboa*, 20 de Julho: página central.
- 1949i: «O caso do Teatro em Portugal (9): O papel do encenador», in *Diário de Lisboa*, 22 de Julho: 9.
- 1949j: «O caso do Teatro em Portugal (10): Para que serve o Conservatório?», in *Diário de Lisboa*, 23 de Julho: 4.
- 1949k: «O caso do Teatro em Portugal (11): Todas as facilidades ao teatro de amadores», in *Diário de Lisboa*, 25 de Julho.
- 1949l: «O caso do Teatro em Portugal (12): «Oração final», in *Diário de Lisboa*, 28 de Julho: 1 e 2.
- PEREZ, Garcia  
1925: «Teatro Escola de Araújo Pereira», in *De Teatro*, nº 30, Março, pp. 28 e 29.
- REBELLO, Luís Francisco  
1967: *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.  
[1978]: «Juvénia, Teatro», in *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo.  
2005: «Um duplo centenário: O "Teatro Livre" e o "Teatro Moderno", in *Sinais de Cena*, nº 3, pp. 57-60.
- SENA, Jorge de  
1947a: «Teatro Estúdio do Salitre – 2º espectáculo "essencialista"», in *Seara Nova*, 1 de Março: 101-103.  
1947b: «Teatro-Estúdio do Salitre – 3º espectáculo "essencialista"», in *Seara Nova*, 15 de Março: 182 e 183.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos  
1955: *História do Teatro Nacional D. Maria II: 1846-1946*. Lisboa.
- SERÓDIO, Pedro  
1948: «Teatro sem estrelas», in *Vértice*, vol. V, nº 55, Março: 237-239.  
1949a: «Teatro para todos, não para alguns», vol. VII, nº 68, Abril: 216-218.  
1949b: «Teatro: elencos fixos e elencos volantes», vol. VII, nº 69, Maio: 284-286.
- VALDEMAR, António  
2003: «O magistério de Caraça», in *Diário de Notícias*, 27 de Dezembro.
- VASCONCELOS, GASTÃO de  
2005: «Jornal-Magazine da Mulher», in *Dicionário no feminino*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 469 e 470.
- G. V. [Guedes Vaz]  
1925: «Escola-Teatro Araújo Pereira», in *De Teatro*, nº 31, Abril, pp. 13-15.
- WOOLF, Virgínia  
1978: *Um quarto que seja seu*. Lisboa: Vega.

## B - SITIOGRAFIA

*Bibliografia de Orlando Gonçalves.*

Disponível em: <http://noticiasdaamadora.com.pt/nad/texto.php?cod=og04>  
(Consult. 4/1/07)

CARDOSO, Aida. *Ler e escrever. Ler e reler. Ler e lembrar.*  
Disponível em: <http://olhoda letra.blogspot.com>. (Consult. 30/8/06)

CÉSAR, Orlando. *Uma vida vigiada.*  
Disponível em: <http://www.noticiasdaamadora.com.pt/nad/texto.php?cod=og2>.  
(Consult. 31/1/05)

CETbase - *Base de dados de Teatro em Portugal.*  
Disponível em: <http://fl.ul.pt/CETbase>. (Consult. entre 2005 e 2007)

COUTINHO, Júlia, «José Dias Coelho - Breve Cronologia pessoal e afluentes»,  
Disponível em:  
[http://estudossobrecomunismo.weblog.com.pt/arquivo/cat\\_biografias\\_vidas.php](http://estudossobrecomunismo.weblog.com.pt/arquivo/cat_biografias_vidas.php).  
(Consult. 15/7/2007)

FERREIRA, Ana Paula, *A urgência de contar: Casos de mulheres, anos 40.*  
Disponível em: [http://www.geocities.com/ail\\_br/urgenciadecontar.htm](http://www.geocities.com/ail_br/urgenciadecontar.htm).  
(Consult. 15/7/07)

FRANÇA, José-Augusto, *Poemas de Almada Negreiros, Mario de Sa-Carneiro, Fernando Pessoa, ditos por Germana Tânger.*  
Disponível em: <http://www.novacultura.de/0411tanger.html>.  
(Consult. 20/9/06)

HATHERLY, Ana, *Origens do P.E.N. Clube Português.*  
Disponível em: [http://penclube.no.sapo.pt/pen\\_portugues/historia.htm](http://penclube.no.sapo.pt/pen_portugues/historia.htm)  
(Consult. 4/1/07)

*Júlio Pomar, remador contra a maré*  
Disponível em:  
<http://www.spautores.pt/page.aspx?idCat=68&idMasterCat=67&contentID=36&idLayout=7&idLang=1>  
(Consult. 20/9/06)

LACERDA, Alberto, *Maria da Graça Amado da Cunha: Uma grande pianista.*  
Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/musica/mgacpianista.htm>  
(Consult. 9/12/05)

*Manuela Porto.*  
Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$manuela-porto](http://www.infopedia.pt/$manuela-porto).  
(Consult. 20/7/07)

RODRIGUES, Edgar. *An-arquia: Uma visão da história do movimento libertário em Portugal.*  
Disponível em: [www.nodo50.org/insurgentes/textos/educa/04culturalibertaria.htm](http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/educa/04culturalibertaria.htm)  
(Consult. 8/5/06)

## C - CORRESPONDÊNCIA

PORTO, Manuela

Para Adolfo Casais Monteiro  
(Espólio de Adolfo Casais Monteiro)  
19[--], 30/6/36, 8/7/36, 5/2/37, 12/8/37, 3/9/37, 12/9/37, 13/9/37, 10/1/38, 28/3/38,  
16/6/38, ??/5/44, 20/10/44, 24/??/46, 24/6/50.

Para Alberto de Serpa  
(Espólio de Alberto de Serpa)  
30/6/36, 8/7/37, 29/10/37, 9/1/38, 30/7/38, 8/10/38, 28/2/39, 10/5/39, 31/5/39, 9/4/40,  
6/4/42, 14/12/44.

Para Alice Gomes  
(Espólio de Adolfo Casais Monteiro)  
12/8/37, 12/11/37,

Para Fernando Lopes-Graça  
(Espólio de Fernando Lopes-Graça)  
[27/2/47]

Para Francine Benoît  
(Espólio de Francine Benoît)  
1/8/39, 20/4/43, 12/2/46

Para João José Cochofel  
(Espólio de João José Cochofel)  
19[--], 3/1/38, 10/10/38, 23/10/38, 6/12/38, 11/12/38, 28/2/39, 5/12/39, 17/3/41,  
23/9/41, 11/10/41, 21/10/41, 2/11/41, 12/1/42, 8/2/42, 17/12/45, 10/1/46, 26/11/46,  
3/12/46, 3/2/47, 27/2/47, 23/7/47, 20/9/47, 24/3/49, 13/4/50.

Para Maria Albina Cochofel  
(Espólio de João José Cochofel)  
10/10/38, 27/2/47.

Para Maria Lamas  
(Espólio de Maria Lamas)  
24/8/34, 5/9/34, 22/9/34.

LISBOA, Irene

Para Manuela Porto  
(Espólio de João José Cochofel)  
10/4/50

DIONÍSIO, Mário

Para João José Cochofel  
(Espólio de João José Cochofel)  
3/8/50, 1/7/52

LOPES-GRAÇA, Fernando

Para João José Cochofel  
(Espólio de João José Cochofel)  
29/11/41, 19/12/41, 23/1/42, 3/3/42, 31/12/48, 7/1/49, 9/10/49, 11/8/50

## **D – OUTRAS FONTES**

### **ARQUIVOS**

Biblioteca do Ateneu Comercial do Porto

Biblioteca do Museu Nacional do Teatro

Espólio de António Magalhães  
Espólio de Joaquim de Oliveira

Biblioteca Municipal do Porto

Espólio de Alberto de Serpa

Biblioteca Nacional de Lisboa

Espólio de Adolfo Casais Monteiro - E15  
Espólio de Francine Benoît - N33  
Espólio de João José Cochofel - E23  
Espólio de Maria Lamas - E28

Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria

Espólio de Fernando Lopes-Graça

Torre do Tombo

Arquivo da PIDE/DGS

José Gomes Ferreira: Série SR; N° Processo 3381/45; U. I. 2483  
Manuela Porto: Série PI; N° Processo 15431; U. I. 3694  
Maria da Silva Pires Keil Amaral: Série SR; N° Processo 2241/46; U. I. 2588  
Roberto Araújo Pereira: Série Bol; N° Processo 11251; U. I. 7971  
Série CI(2); N° Processo 5223; U. I. 7385  
Série PI; N° Processo 10235; U. I. 4583

Arquivo do Secretariado Nacional de Informação

Censura, cx. 629, relatório 2784

Nota: Foram também consultados o espólio de Glícinia Quartin (não catalogado) e o de Mário Dionísio (catalogado, consultável na sua residência)

## **FONTES ORAIS**

Entrevista a Gina Santos, Janeiro de 2005

Entrevista a Luiz Francisco Rebello, Janeiro de 2006

Entrevista a Francisco Castro Rodrigues, Outubro de 2006

Entrevista a Luís Miguel Cintra, Novembro de 2006

Entrevista a Jorge Silva Melo, Julho de 2007

Conferência de Maria de Deus Duarte, «Woolf na Seara Nova», 25 de Maio de 2006, integrada no colóquio «Formas e espaços de sociabilidade: Contributos para uma história da cultura em Portugal», Lisboa, Instituto Camões, 24, 25 e 26 de Maio de 2006.