

Publique-se o que os empresários censuraram: *O Bezerro de Ouro*
Publish what businesspeople censored: The Golden Calf

Guilherme Filipe

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

jmorafilipe@sapo.pt

Resumo

Este artigo pretende destacar a importância da liberdade como direito natural e sua conexão com a arte e a formação da opinião pública. Discute a relação entre direito, moral e justiça por meio de referências à escrita de dramaturgos que não foram levadas a palco. O conflito entre consciência individual e autoridade estatal é um tema central, através da análise da peça de teatro *O Bezerro de Ouro*. O texto enfatiza o impacto da arte no desafio das normas sociais, o papel da moral e do direito na governação e as implicações da censura e do autoritarismo.

Palavras-chave: Censura – Autoritarismo – Arte e Sociedade

Abstract

This article aims to emphasise the importance of freedom as a natural right and its connection with art and the formation of public opinion. It discusses the relationship between law, morality and justice through references to playwrights' writing that has not been taken to the stage. The conflict between individual conscience and state authority is a central theme, through an analysis of the play *The Golden Calf*. The text emphasises the impact of art in challenging social norms, the role of morality and law in governance and the implications of censorship and authoritarianism.

Keywords: Censorship – Authoritarianism – Art and Society

Submissão: 26 de julho de 2024

Aceitação: 4 de outubro de 2024

Publique-se o que os empresários censuraram: *O Bezerro de Ouro*

*O direito à liberdade é um direito absoluto e natural,
e não um mero direito legal.*

Priyadhars Ramesh (2023, 2)

A história psicológica do mundo ocidental ensina-nos que a Arte se tem revelado como um modo fundamental de transformação social e como factor determinante da formação de uma opinião pública consciente. Beleza, força e sabedoria, três pilares do templo da consciência, são pedras angulares simbólicas que refletem as qualidades que todos ambicionamos no percurso individual e coletivo da humanidade. A invenção da forma trágica da representação teatral, na Atenas do final do século VI a.C., evidencia a expressão de um tipo de vivência humana, dentro de um quadro social e psicológico determinado, e revela a implementação do modelo democrático, quando cria o espaço público da discussão de ideias, o teatro, plataforma ressoadora de ideais ligados à Política e ao Direito: “la ville se fait théâtre” (Vernant 1999, 161). Na Grécia do século V, teatro e direito apresentam afinidades, quanto aos procedimentos; a cidade confere a sua essência (Barthes 1984, 65). É a cidade que controla a sua atividade. Procedimentos para a escolha das tragédias correspondem a práticas dos tribunais (Paixão 2007, 123). A “própria estrutura da narrativa trágica encontra um paralelo na argumentação jurídica” (*idem*, 125). Tudo se passa na presença do público, a quem, em última análise, compete tomar uma decisão crítica perante os factos observados. Trata-se de uma decisão sobre o que é justo ou injusto através de uma escolha feita em liberdade. O fascínio que esta dicotomia tem exercido ao longo dos tempos demonstra a enorme dificuldade de encontrar um consenso. A argumentação trágica não nos fornece receitas que solucionem a nossa ânsia de justiça, pelo contrário, criam ainda mais dúvidas sobre o conceito de justiça. Não é por acaso que o mito de Antígona assume uma dimensão simbólica na história da civilização (Paixão 2007, 132). A heroína que não nasceu “para odiar, mas sim para amar” (Sófocles 2003, 330), segundo Carpeaux, andou “pelos séculos, sombra comovente, e em tempos de tirania volta ao palco para consolar-nos, fortalecer-nos pelo exemplo” (*apud* Paixão 2007, 132). Apesar disso, Moral e Direito dificilmente mostrarão alguma vez uma relação pacífica, quanto ao comportamento humano em sociedade. A Moral, subjetiva e individual,

fundamenta-se através de regras tradicionais, sancionadas pelo sentimento de culpa. O Direito, conjunto de consequências jurídicas (perspetiva dinâmica) e conjunto de regras (perspetiva estática), procura impor condutas de comportamento sob pena de sanção. Se a História do Direito levanta questões sobre realidades culturais e a Sociologia do Direito sobre a relação entre o direito e as pessoas, a Filosofia do Direito equaciona as bases, os fundamentos e o fim do próprio direito, entre o ser e o dever ser. A Moral situa-se entre o certo e o errado, de forma independente, unilateral e incoercível, a partir de uma escolha individual. O Direito, ainda que esteja contido na Moral, não pode deixar de ser dependente, bilateral e coercivo, donde, segundo a teoria do mínimo ético, de Georg Jelinek (1851-1911), “tudo o que é jurídico, é moral, mas nem tudo o que é moral, é jurídico” (Ghisi *et al* 2017, 4).

Em *Antígona*, quando argumenta sobre o mito oriundo da epopeia tebana, Sófocles explora a dicotomia entre natureza e civilização; um antagonismo entre a lei dos deuses e a lei dos homens expresso num confronto político que substitui o culto tradicional pela cidadania baseada nas escolhas da razão humana. Creonte pune a sobrinha pela sua conduta e não pelo seu pensamento. A literatura reflete normas e valores, expressa o ethos cultural, intervém na luta de ideias: “a fortuna dirige e a fortuna faz balançar sempre a felicidade e a infelicidade. E ninguém pode ser profeta sobre a humana condição”, proclama o primeiro Mensageiro (Sófocles 2003, 356). Quando a Arte se rebela contra a moralidade vigente, as sensibilidades crispam-se, os olhares enviesam-se e o poder intervém, por medo de que os símbolos de revolta denunciem que algo está podre no reino da Dinamarca. Incapaz de entender as razões de Hémon, Creonte, numa “vertigem de cólera”, proclama a morte cruel de Antígona: “ocultá-la-ei viva numa caverna escavada na rocha, dando-lhe de alimento só o necessário para fugir ao sacrilégio” (*idem*, 341). A repressão surge como manifestação de autoritarismo do Estado, como controlo de ideias individuais, como forma de calar vozes dissonantes e de impor uma ideologia única e irrefutável: “com lágrimas ganharás senso, tu que és oco de razão” (*idem*, 340). O clima de suspeição na sociedade, gerado pela censura geral, acaba por desenvolver o temor e a autocensura: penso, mas não ousa dizer. E assim se mantém o *status quo*, sem alteração de pensamento incontrolado, de paradigmas de novidade não testada, de comportamentos de rebeldia autorizada. Centros de influência, grupos de interesses, instituições religiosas ou governamentais preservam a sua hegemonia; controlam conflitos e limitam debates ao estrito espaço do indispensável, sob a forma ilusória de viver em democracia.

*Malgré le silence de l'œuvre l'art peut avoir
une dimension politique d'une autre façon.*

Gisèle Seginger (2001, 37)

Comummente aceite que a obra dramática se destina ao palco, trata-se, contudo, de uma verdade relativamente abrangente, mas nem por isso absoluta. Obras houve que não atingiram a materialização cénica, sem deixar por isso de agir esteticamente junto do público que a elas teve acesso, através de leituras públicas, na esfera privada de um serão literário. Os dramas de gabinete (*closet drama*, em inglês) serviram, no escrutínio do folhetim de Théophile Gautier, no *Moniteur Universelle* (14/12/1863), para que os dramaturgos cultivassem o “bel art du langage rythmé” e a “prose travaillée, délicate et fantasque” (Berthier 2015, 4), sem sujeição ao gosto iletrado das plateias.

Ao *drama de gabinete*, que não devemos confundir com o *teatro de sala*, pertencem obras dramáticas com características sintéticas, tanto a nível da narrativa, como da utilização do espaço de representação, na esfera social privada, que, na atualidade, corresponderia a uma espécie de leitura encenada doméstica. O teatro de sala, por seu lado, pretendia corresponder ao modelo dos teatros públicos, ainda que as mutações de cena fossem executadas de forma rudimentar. Aos dramas de gabinete correspondem, por isso, os dramas que, pela sua extensão, pela narrativa romanesca ou pelo número excessivo de personagens, tornavam-se impossíveis de levar a cena, constituindo-se mais como poemas dramáticos, que privilegiam um carácter didático, cuja leitura permite enfatizar. É o caso da peninsular *Comedia de Calixto e Melibea* (Burgos, 1499), vulgo *Celestina*, de Fernando de Rojas, que Menéndez y Pelayo (*Orígenes de la Novela*, 1910) considerou como uma “novela” dramática, cujo subtítulo adverte para as “muchas sentencias filosofales e avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas”. Tomemos também o *Samson agonistes* (*Sansão o lutador*, 1671), de Milton, o *Nathan der Weise* (*Nathan, o sábio*, 1779), de G. E. Lessing, ou o *Faust I* (1808) e *II* (1826), de Goethe, jamais pensados para a cena, como tão pouco o foram a lusitana dramatização de *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro, ou o drama estático *O Marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa.

Quando, a 14 de abril de 1783, Schiller encenou no Döbbelinsches Theater, de Berlim, o *Nathan o sábio*, este *ideendrama* sofreu os ajustes próprios à produção espetacular, incluindo cortes textuais, que adequaram a obra não só à cena, mas, sobretudo, ao tempo útil necessário à função teatral. Este processo de adaptação de um objeto eminentemente literário, num objeto estruturalmente teatral, torna claro o início de uma nova forma de pensamento espetacular, no último quartel de Setecentos, que distingue com clareza a existência de uma produção dramática, da sua vertente cénica. O progressivo desenvolvimento da função teatral veio culminar, no século XX, com a rutura da tradição dramática, demonstrando a possibilidade de se representar o supostamente irrepresentável. É o caso da reescrita dos *Cenci* (1819), de Percy Shelley, por Antonin Artaud¹, em 1935, ou a produção da versão original, pelo Newcastle People's Theatre, no mesmo ano, com direção de Cecil McGivern. Já a quinhentista *Celestina* foi levada à cena, em 1970, no Teatro Capitólio, em Lisboa, pela companhia do Teatro Nacional D. Maria II (empresa Rey Colaço – Robles Monteiro)².

Para o teatro de gabinete foram também remetidas aquelas obras que, por circunstâncias específicas, não viram a luz da ribalta, fruto de momentos em que a liberdade de expressão se viu politicamente coartada. No Reino Unido, durante o Protetorado de Oliver Cromwell, reemergiu a escrita do *closet drama*, sobretudo por escritoras, que abordavam temas políticos³. Tratando-se de uma “lesson in the guise of play”, conforme referiu a escritora setecentista Hannah More⁴, sublinhava-se que o ato de ler não só motivava o interesse pelo diálogo e ideias expressas, como levava o leitor a compreender a importância da retórica e da estilística. No ensaio *An enquiry into the present state of polite learning* (1759), o médico Oliver Goldsmith chegou a prescrever grandes vantagens para a “virtude”, quando as apresentações fossem lidas, em vez de serem representadas (Burroughs 2007, 220).

Sem dúvida, houve condicionalismos de natureza censória, internos ou externos, que confinaram obras dramáticas ao universo da leitura; alguns apresentaram-se evidentes, outros nem tanto. Nesta segunda hipótese, a título de exemplo, pode questionar-se a intencionalidade de Camilo Castelo Branco, quando retira os seus “exercícios dramáticos” da esfera da edição

¹ Foi representada em Lisboa, na década de 1980, no Teatro da Trindade, com encenação de Valentim Lemos, pela companhia Teatro do Século.

² Após o incêndio do Teatro D. Maria II, em 1964, a empresa concessionária instalou-se no Teatro Avenida, que também veio a ser consumido por um incêndio; a companhia transitou para o Teatro Capitólio, no Parque Mayer, antes de se fixar em definitivo no Teatro da Trindade.

³ Cf. Burroughs, Catherine. 2007. *The Persistence of Closet Drama: Theory, History, Form*.

⁴ Escritora inglesa que escreveu *Pastoral Plays*, editadas sob o título *The Search After Happiness: a Pastoral. In Three Dialogues* (Dublin: R. Wilson/ D. Graisbury/ J. Black, 1773).

de palco (Corradin 2005). O provérbio, em 11 cenas, *Crês ou morres* (1849), surge publicado no *Nacional*; o drama em 1 ato, *O noivado* (1855), surge incrustado, como capítulo XIX, de *A filha do Arcediogo*, enquanto *mise-en-abyme* narrativa, do drama na novela; a comédia em 3 atos, *Patologia do casamento* (1855)⁵, integra *Cenas contemporâneas*; e *O tio egresso e o sobrinho bacharel* (1849) e os *Dois murros úteis* (1849) surgem em *Noites de Lamego* (1863).

Nos condicionalismos censórios de natureza externa, tomemos o exemplo do dramaturgo britânico John Gay, que, em 1729, viu a sua ópera cómica (*ballad opera*) *Polly* ser proibida de subir à cena, por ordem de Charles Fitzroy, Duque de Grafton e Lord Chamberlain, possivelmente a instâncias de Sir Robert Walpole. Este considerou o enredo de *Polly* muito mais ousado do que o de *Beggar's Opera*. Na impossibilidade de representação, Gay deu-a à estampa, salvaguardando, no prefácio, a intenção de a ter escrito para a cena, e instando a que o leitor a lesse enquanto tal, como sequela da *Beggar's Opera*, que estreara no ano anterior. A censura acabou por surtir o efeito oposto ao desejado, na medida em que funcionou como excelente propaganda da obra, editada por subscrição, e pirateada por outros editores-livreiros (Dryden 2001). Até 1777, quando, por fim, subiu à cena, numa adaptação truncada de George Colman, *Polly* pertenceu ao *closet drama*.

Também o espírito de autocensura minou Alfred de Musset, após a estreia de *La nuit vénitienne ou les Noces de Laurette*, no Théâtre de l'Odéon, a 1 de dezembro de 1830. O imprevisível fracasso da comédia, para o empresário, alimentou um sentimento de injustiça no autor, um pessimismo nostálgico, com que epigrafou o poema dramático *La coupe et les lèvres* (1831): “entre la coupe et les lèvres, il reste encore la place pour un malheur”. Em plena querela entre clássicos e românticos, a obra foi julgada demasiado poética para ser teatral. A partir desse momento, Musset passou a escrever dramas destinados à leitura, que designou genericamente por *théâtre dans un fauteuil*, seu porto de abrigo contra o fantasma da derrota que sentia persegui-lo.

Num soneto “au lecteur”, com que prefacia *Un spétacle dans un fauteuil* (1833), Musset deixa claro as vantagens de um teatro de gabinete:

Figure-toi, Lecteur, que ton mauvais génie

⁵ Esta comédia subiu à cena, em 1989, com o título *Trocam-se mulheres, máximo sigilo!* pela companhia Persona – Teatro de Comédia, com encenação de Guilherme Filipe, no Primeiro Acto – Clube de Teatro, em Algés.

T'a fait prendre ce soir un billet d'Opéra.
 Te voilà devenu parterre ou galerie
 Et tu ne sais pas trop ce qu'on te chantera.
 Il se peut qu'on t'amuse, il se peut qu'on t'ennuie;
 Il se peut que l'on pleure, à moins que l'on ne rie;
 Et le terme moyen, c'est que l'on bâillera.
 Qu'importe? c'est la mode, et le temps passera.
 Mon livre, ami Lecteur, t'offre une chance égale;
 Il te coute à peu près ce que coute une stalle;
 Ouvre-le sans colère, et lis-le d'un bon œil.
 Qu'il te déplaie ou non, ferme-le sans rancune;
 Un spectacle ennuyeux est chose assez commune,
 Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil.
 (Musset 1833, I, 1).

Durante dezassete anos, as obras dramáticas de Musset – *André del Sarto* (1833), *Les caprices de Marianne* (1833), *Lorenzaccio* (1834) ou *On ne badine pas avec l'amour* (1834) – , em vez do palco, tiveram na *Revue des Deux Mondes* o principal recetor do teatro que publicou. Ser-lhe-ia necessário voltar a acreditar nas potencialidades da cena, com o sucesso de *Un caprice*, na Comédie Française, em novembro de 1847, para que retomasse as peças anteriormente escritas e lhes desse uma forma cénica⁶.

*O ar que respiramos é o ar inficionado das
 cobiças torpes dos interesses materiais.*

J. M. Andrade Ferreira (1859, 361)

Durante o século XIX, os folhetos funcionaram como veículo de divulgação dramática, muitos em edições de autor, na expectativa de uma possibilidade de ver as suas obras

⁶ *Lorenzaccio* continuará a ser um texto para leitura, por vontade expressa do seu autor. Não existiam condições cénicas necessárias à realização espetacular. Escrita segundo fórmula romanesca, a obra contém dificuldades técnicas e arrosos temáticos e estilísticos. A didascália apresenta 38 cenas diferentes, que correspondem a outros tantos cenários, em sucessão contínua, sem qualquer relação com cenas interiores e exteriores. Por comodidade mecânica e financeira, preferia-se um cenário único, ou, quando muito, um cenário por ato, em vez de uma cenografia por quadros. *Lorenzaccio* apresenta também um desmedido número de personagens, principais e secundárias, simultaneamente arquetípicas e complexas, que atravessam o extenso enredo. O elemento teatral contido no texto dramático permite a visualização do espetáculo através da leitura das didascálias. *Lorenzaccio* subiu à cena apenas em 1896, no Théâtre de la Renaissance, tendo Sarah Bernhardt no protagonista.

representadas pela província, por companhias itinerantes ou por grupos amadores locais. A circulação dos folhetos dramáticos foi a grande rede social oitocentista de formação de um gosto generalizado que pretendia sustentar o teatro. Todavia, nem só a literatura dramática circulou por esta via. Ela prestava-se igualmente à circulação da polémica, apelando à benevolência da opinião pública, na defesa das suas pretensões.

De tal se serviu o jornalista político e literário José Maria Andrade Ferreira, que, sob o pseudónimo de “um curioso observador”, assinou a “comédia satírica e fantasmagórica” *Os melhoramentos materiais*, ou *Revista do ano de 1859*, levada à cena no Teatro do Ginásio, e proibida pela autoridade após alguns dias de representação. Não sendo objetivo dá-la à estampa, Andrade Ferreira sentiu-se na obrigação moral de publicar a obra, para que o público-leitor ajuizasse dos motivos que haviam levado os “insofridos e pichosos fiscais da moralidade pública”, os “zelosos almotacés dos melindres pessoais” a “correrem ao ministério do reino a bradarem que no Ginásio se estava crucificando (...) os caracteres mais honestos e intemeratos da república” (Ferreira 1890, iii-iv). Em abono do seu bom nome, prefaciou a obra, transcrevendo o parecer do censor Silva Túlio:

Sendo argumento de tais composições o chamamento a juízo de todos os sucessos notáveis durante o ano, personificados em diversas figuras que falam, e julgados pelo lado cómico, cumpre que o poeta, visto não ter que fabular, jamais descaia para o terreno em que Aristófanes tão escandalosamente lisonjeou a insolência democrática dos atenienses, escarnecendo e caluniando, perante o povo, os homens mais dignos e beneméritos da Grécia (*apud* Ferreira 1860, iv-v).

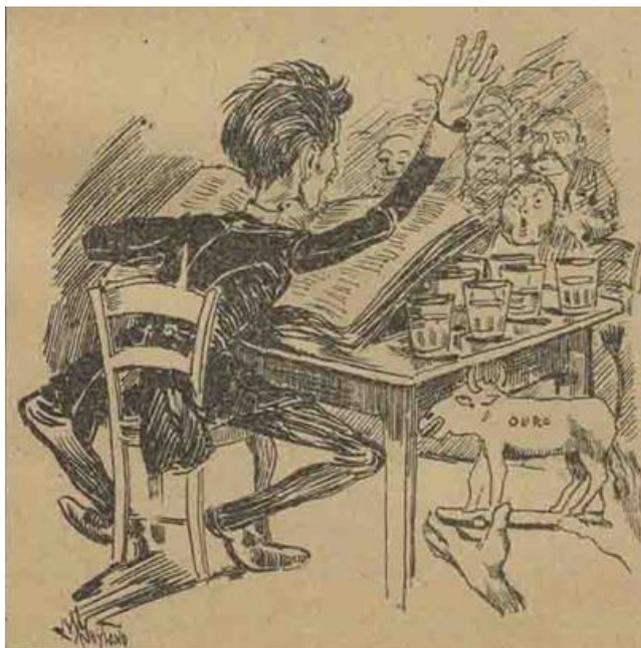
Apesar de se ter desviado do “terreno” escorregadio apontado pela Inspeção dos Espetáculos, e seguido as correções indicadas, necessárias à representação em teatro de segunda ordem, após a estreia, uma portaria oficial veio sustentar a denúncia pública da duvidosa qualidade da obra, “cheia de personalidades, grosserias e ditos de mau gosto” (Ferreira 1860, vi). A autoridade suspendeu de imediato a representação. Ao autor não restou outra alternativa, senão vir defender de forma inflamada, em “praça pública”, o seu bom nome e as boas intenções, invocando um possível complot ministerial, já que a portaria surgira em papel usado na repartição de Francisco Palha, no Ministério do Reino. Andrade Ferreira levou a defesa ao extremo de analisar, no prefácio à obra impressa, a qualidade do humor das paródias do próprio Francisco Palha (*Fábia, A morte de Catimbau e Andador das almas*) e de redigir uma breve síntese sobre a natureza da “revista do ano” (Ferreira 1860, viii), a partir de exemplos estrangeiros, ingleses e franceses, e nacionais, teorizando em específico sobre as

revistas de Braz Martins e de Joaquim Augusto de Oliveira. O seu melindre contra os “inquisidores” políticos e literários atestava a “leviandade” de todo o processo: quem não sente, não é filho de boa gente. O público, o eterno “respeitável público”, a quem todos os autores oitocentistas recorriam *in extremis*, que lesse e visse quem tinha razão em apelar para a imprensa, “se os Tartufos mexeriqueiros, se o autor” (Ferreira 1860, xi).

*Saiba sofrer quem luta em nome da Verdade,
E no exílio chorar, quem se riu na Trindade.*

Ruy Pardo (1889, 151)

A prefação específica destas obras dramáticas impressas constitui-se, pois, como um exercício de peroração, “para que o público, juiz em última instância, conheça as causas que



1. Rafael Bordallo Pinheiro. *O Bezerro d'Oiro*, *Pontos nos ii*, 2 de maio de 1889.

desviam a obra do meio a que o seu autor a destinara” (Santa-Rita, 189, v). Assim, legitimou Guilherme Augusto de Santa-Rita (1859–1905)⁷ a necessidade de escrita do extenso prefácio com que antecedeu a publicação do seu drama original, em 5 atos, *O Bezerro de Oiro* (1890). Num total de 170 páginas, o prefácio ocupa 63 delas, ou seja, a terça parte da obra, revelando factos (à luz do autor), publicitando a polémica e identificando os intervenientes, na tentativa de influenciar a opinião pública, “os espíritos ilustrados e os caracteres moralmente bem constituídos”

⁷ Pai do pintor futurista Guilherme de Santa-Rita (aliás Santa Rita Pintor, 1889 – 1918), do escritor modernista Augusto de Santa-Rita (1888 – 1956) e do poeta Mário de Santa-Rita (1890 – 1909). Exerceu funções de 2º Oficial da Direção Geral do Comércio e Indústria, da Repartição de Estatística Geral, entre 1887 e 1899 (Arquivo Histórico Ministério da Economia, PT/AHMOP/PI/150/046). Foi deputado parlamentar durante a monarquia (Arquivo Histórico Parlamentar, AF 00100/2011). Colaborador do semanário ilustrado *Branco e Negro* (1896-1898). Cf. C. A. 1905. “Necrologia”. *Occidente*, v. XXVIII, n.º 948, 30 de abril.

(Santa-Rita, 1890, v), na denúncia das irregularidades artísticas praticadas pela empresa societária Rosas e Brazão, do Teatro Normal de D. Maria II.

Em 1889, na revista *Pontos nos ii*, Rafael Bordallo Pinheiro deu eco à polémica:

No salão da Trindade deu o sr. Guilherme de Santa Rita, domingo último, uma leitura pública da sua peça, *Bezerro d'Ouro*, a qual foi assistida por grande número de homens de letras e negociantes de cabedal, que insidiosamente esperavam que o *Bezerro* morresse para se lhe atirarem à pele, os descarados!

O sr. Santa Rita foi felicíssimo na récita, e de toda a parte recebeu testemunhos inequívocos d'admiração e simpatia. Entre os brindes ofertados ao ilustre dramaturgo do *Bezerro*, figura um de honra, de pasta, oferecido por uma comissão de marchantes e criadores de gado.

Era geral a lástima dos espectadores, quanto o não haver empresa teatral que se abalançasse a pôr em cena a peça do sr. Santa Rita. Mais consta que um grupo de amadores dramáticos inaugurará com ela o teatro de Évora, por ocasião da visita de SS. MM. Àquela cidade. De feito, a representação do *Bezerro d'Ouro* vai ter em Évora o melhor cabimento, porque além de decorrer num centro agrícola, facha admiravelmente a exposição pecuária que ali se projecta, por ocasião da visita real (Pinheiro 1889, 143).

Escrito em 1887, sem outro intuito que a “predilecção pelo teatro” (Santa-Rita 1890, vi),



Guilherme de Santa-Rita não podia prever as consequências da sua atitude quando expôs o seu drama ao escrutínio censório do teatro normal. Tinha consciência da dificuldade em “apresentar um trabalho à luz da ribalta”, sobretudo depois das recentes querelas artístico-literárias, que a imprensa difundira, entre “comediantes e autores dramáticos”, cujas obras a empresa Rosas e Brazão votara “ao limbo” da rejeição. Os casos que evoca, ocorridos dois anos antes, demonstram “o inqualificável

2. Rafael Bordalo Pinheiro, "Santa Riticidade", *Pontos nos ii*, 5 de maio de 1889.

despotismo com que a empresa subsidiada pelo estado (...) arremessara com um pontapé para fora dos seus arquivos” os dramas a *Pérola*, de Marcelino Mesquita, e o *Germano*, de Abel Acácio, obras que revelavam não só o “estudo social e análise”, como eram verdadeiras teses de “incontestável talento” (Santa-Rita 1890, vii).

Num país em que “os homens não se fazem, mas são feitos”, para vencer na “luta literária”, bastava dizer-se “redactor em chefe de tal gazeta, altamente cotada entre as que maior preponderância [tivessem] na direcção da sociedade portuguesa” (Santa-Rita 1890, viii)⁸. O espírito de Santa Rita não o suportava, como descrito satiricamente por Ruy Pardo, no poemeto *Santa-Riticidade*, redigido no Café Martinho, a 3 de maio de 1889, e dedicado a outro polemista, Fialho de Almeida:

Eis que entra aquela porta o alucinado autor.
 Catadura feroz. Cuidado! Faz terror...
 Vê nas sombras da rua ossos fosforescentes
 E caveiras a rir com maxilas sem dentes...
 Cada freguês em pé recorda-lhe um cipreste;
 O aroma do café tem um cheiro de peste,
 Um cheiro singular a cadáver torrado...
 - Oh não troceis jamais um génio alucinado!
 Nas luzes do Martinho ardem tochas de enterro.
 O homem do balcão fala como um Bezerro
 E o Valentim parece um mocho d’avental...
 (Pardo 1889, 151)

Os empresários do teatro normal, João e Augusto Rosa e Eduardo Brazão, apesar do sucesso financeiro da sua gestão, não colhiam, com as atitudes censórias tomadas, o apreço intelectual de Marcelino Mesquita, que, em artigo no *Novidades* (1885), lhes chamara “tolos, ignorantes, pretensiosos, ridiculamente soberbos”. Haviam estragado o teatro, “afrancesado a língua, legislado a asneira”, a coberto do grande dom da “moralidade” (Santa-Rita 1890, x). Abel Acácio fora mais longe ainda nos epítetos, no *Correio Português* (1886), cognominando-os de “oligarcas da impostura”, de “Ganimedes de *biscuit*”, e de “ogres de *confiture*” (Santa-Rita 1890, vi).

⁸ Itálico original.

O prefácio de Santa-Rita descreve ao detalhe o seu calvário artístico, entre Herodes e Pilatos, entre a Arte de Talma e o Génio da Literatura, entre a empresa societária e Aristides Abranches, a quem aquela encomendara o autor, para que o saber do censor fizesse os necessários cortes e adequações da obra à cena. Foi ele paternalmente instruído a “arquitetar um ideal em arte com exclusiva aplicação ao palco de D. Maria II” (Santa-Rita 1890, xxxiii): reduzir o tempo real dos atos a meia hora, para não cansar o espectador, aproveitar adereços e cenografia existentes na empresa, para desonerar os gastos de produção, mas, sobretudo, para evitar toda e qualquer tentação de escrever teses realistas que revelassem observação da realidade:

O teatro normal (...) é uma espécie de repartição pública, é uma estação oficial, e as teses devem ser banidas das estações oficiais. (...) Aquele teatro é frequentado principalmente por certa sociedade... gente de bom tom, e essa gente embirra solenemente com as teses, principalmente se elas têm por fim castigar-lhe a vaidade ou outros quaisquer defeitos. (...) Nada de teses arrojadas, nada de estudos sociais. (...) Tornem-se exclusivamente tradutores de Dumas, Sardou e quejandos autores com fama universal. Neste caso ainda conseguem ganhar alguns patacos, e ver em cena estudos da sociedade, aleijões de toda a forma, desde o mais banal adultério até ao incesto ou parricídio. A nossa *elite* não terá crispações nervosas, porque enfim os monstros são franceses e estão escudados por nomes imortais (Santa-Rita 1890, xxxii-xxxiii).

Aristides Abranches apontou o dedo à ferida, porque o *Bezerro de Ouro* tratava disso exatamente, do problema do adultério, do tráfico de influências partidárias e da promiscuidade entre a esfera privada, a administração pública e a conquista de lugares no governo, abordados de forma muito menos humorística do que, por exemplo, a *Queda de um anjo*, de Camilo Castelo Branco. Fica patente o retrato de uma sociedade finissecular decadente, a lembrar a comédia humana de Balzac e a apelar ao *naturalismo no teatro*, defendido por Zola, a que não faltavam as crónicas acutilantes de Fialho de Almeida e a caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro, nas revistas *António Maria* (1884; 1891), *Pontos nos ii* (1891) e *A Paródia* (1900-1902).

O protagonista da obra, o aristocrata falido e ministeriável Conde de Vilar-Torvo, “copiado do natural”, que sacrifica o amor das filhas ao casamento por conveniência, confundia-se com uma personalidade da vida real e, por isso, teria de ser modelado, segundo uma norma politicamente correta. Pressentia-se a possibilidade de, em algumas cabeças, poder servir a carapuça, apesar dos protestos do autor a bem da Arte:

Uma crítica imparcial e justa (se a houvesse no país) se incumbiria de me demonstrar o exagero, talvez até a falsidade. Quisera, nada mais, seguir uma teoria de Augusto Comte, quando (...), transpondo com o bisturi da análise, o chamado santuário da família procura ver a reflexão da vida privada na vida pública (Santa-Rita 1890, xlv).

Na impossibilidade de convencer a empresa societária, acreditou o autor ser possível apelar às instâncias governamentais, através do fiscal do governo junto do teatro, o sr. Sousa e Vasconcelos, também funcionário da Companhia Real dos Caminhos de Ferro Norte e Leste. O encontro com o cordato fiscal no seu gabinete dos caminhos-de-ferro teve o condão de despertar a comiseração de Santa-Rita, uma quase “lástima” pelas revelações de quem:

Nada podia fiscalizar, muito principalmente nestes assuntos literários. A lei era não só em extremo omissa, mas defeituosa. A sua ação no teatro não podia deixar de ser passiva. Custava-lhe na verdade tornar-se, por assim dizer, uma vítima da própria lei. Tinha sofrido vários dissabores e estava resolvido a abandonar o cargo que lhe não dava garantias algumas, a começar por aquelas de onde tirava a denominação. Concordava que se tornava urgentíssima uma reforma naquela igreja (Santa-Rita 1890, liii).

Perante tanta inoperância, valeu a disponibilidade de Francisco Palha, cedendo as instalações do Salão da Trindade para uma leitura pública da obra “ante pouco mais de 500” convidados, entre os quais representantes da imprensa, alguns professores do ensino superior, amigos, conhecidos, “indiferentes farejando escândalo” (Santa-Rita 1890, lv), dois actores, um de cada sexo, e nenhum escritor dramático, nem mesmo os desavindos com a empresa societária do Normal, a qual, polidamente, declinou o convite para assistir a mais uma leitura do drama. O resultado traduziu-se em cumprimentos de circunstância, alguns artigos em periódicos de Lisboa e Porto, com destaque para o artigo do escritor Sá Chaves, no *Diário do Alentejo*, e uma crítica jocosa de um apaniguado dos irmãos Rosa, frequentador dos bastidores do Normal, que, a coberto do pseudónimo de Teodolito, “vomitou” sobre o autor o descrédito combinado “no teatro ao som de gargalhadas dos actores” (Santa-Rita 1890, lvi).

Em conclusão, Santa-Rita encerra o seu prefácio, estabelecendo conceitos basilares sobre o género dramático, quase “chegando a desejar a censura (...) ou *comité* de qualquer coisa (...) para evitar a repetição de casos (...) que abonam muito pouco em prol da civilização de um país” (Santa-Rita, 1890, lxii), e sobre a função social da Arte:

É digno que num país a literatura dramática esteja à mercê, única e exclusivamente do juízo crítico de actores destituídos por completo de erudição literária, de critério, de educação, de bom

gosto e de bom senso? (...) Que a literatura (...) e quando aplicada ao teatro, desconsiderada como se fora mister indigno, sórdido e repugnante? (...) Que um escritor dramático se veja forçado, (...) a desempenhar um papel tão subserviente, tão baixo, tão vil, que um jornalista recusaria com altives? (Santa-Rita 1890, lvii-lviii)

O contrato de adjudicação da exploração do teatro de D. Maria II não apresentava, para Santa-Rita, qualquer valor literário, apenas uma “forma burocrática”, um “patrocínio descarado de certos exploradores, que, acima de tudo nada mais querem ver nem procurar que não seja o *lucro comercial*” (Santa-Rita 1890, lviii). Entre a “plêiade de juvenis talentos” que ocupavam as bancadas parlamentares, ninguém se levantava contra a “*cotterie* nojenta”, pugnando pela “questão do teatro português com isenção e dignidade”. Face ao “tentáculo formidando do terrível sindicato” dos atores do primeiro teatro do país, onde “[pairavam] as sombras de Gil Vicente e Garrett?” (Santa-Rita 1890, lix).

Toda a obra de Arte possui a sua elaboração especial. O teatro difere do romance. O dramaturgo tem que possuir em maior escala do que o romancista o *savoir faire*, ou por outra, a mecânica que movimenta as personagens, que lhes divide o espaço e que lhes marca o tempo. Uma hesitação acentuada pode destruí-lhe a obra, pela fuga súbita e brusca da impressão recebida na alma do espectador e pelo imediato enfado a que essa fuga dá lugar. O romancista possui recursos descritivos e salva-se ainda, o dramaturgo cai (Santa-Rita 1890, lix).

Na esteira da função social do teatro, Santa-Rita professa o desabafo de Marcelino Mesquita – “não escrevo para os actores de D. Maria, escrevo para o público” –, salvaguardando que o público deve gravar no espírito as impressões, “a lição recebida que o morigere, o aperfeiçoe moral e intelectualmente no meio em que vive” (Santa-Rita 1890, lx). Desse modo, que lição tiraria o espectador de obras do teatro francês que inundavam o repertório do Normal, como *A Sociedade onde a gente se aborrece*, de Edouard Pailleron, a *Princesa de Bagdad*, de Alexandre Dumas filho, ou a *Clara Soleil*, de Edmond Gondinet? O *Bezerro de Ouro* fora considerado imoral e cruel pelos actores de D. Maria II, mas, para o seu autor, tratava-se de uma obra revolucionária que denunciava “o desfalecimento das instituições vigentes” (Santa-Rita 1890, lxi). Neste caso estaria incluída a responsabilidade do próprio governo, do Ministério do Reino e da Direcção-Geral de Instrução Pública na elaboração dos contratos de adjudicação da exploração artística do D. Maria II:

Bom fora que os senhores Ministros do Reino de todas as situações se dignassem examiná-los com olhos de ver, e muito principalmente desembaraçados de qualquer peia de character político (Santa-Rita 1890, lxii).

Decidido a responder à “crítica ditada pela inteligência clara e isenção nobre”, sem jamais pactuar com o “insulto, com a frase imunda e soez”, Santa-Rita invoca algumas cláusulas contratuais do “programa de adjudicação do teatro normal”, a 10 de abril de 1889, para demonstrar a arbitrariedade com que a empresa não cumpria as regras estabelecidas com o governo:

A empresa a que for adjudicado o teatro será obrigada a pôr em cena peças originais portuguesas, que pelo seu merecimento sejam dignas do primeiro teatro nacional (condição 9ª) (Santa-Rita 1890, lxiii).

E que:

Os autores de peças originais, que a empresa recusar pôr em cena, poderão recorrer dela para o governo (condição 9ª, § 2º) (Santa-Rita 1890, lxiii).

Todavia, conhecendo o autor sobejamente os meandros burocráticos da administração pública e os interesses que moviam a atuação dos seus funcionários, considerou preferível entregar-se à “benevolência do leitor para o exame deste curioso processo”, remetendo o *Bezerro de Ouro* para o domínio privado do teatro *dans un fauteil*, ao mesmo tempo que lhe amplificava o objetivo no domínio público, como “documento para a história do teatro português”, com que a caracteriza no cabeçalho da folha de rosto da edição impressa.

Na realidade, este processo integrou-se num outro mais vasto sobre as relações difíceis entre atores e escritores, que viria a traduzir-se no Decreto de 28 de janeiro de 1892, que criou uma comissão para elaborar um projeto de Código dos Teatros e para a remodelação orgânica do Teatro de D. Maria II. Entre Lopes de Mendonça, capitaneando a hoste literária, e a empresa Rosas & Brazão travou-se uma batalha pelos direitos autorais e pelas representações dramáticas de qualidade literária, tendo os atores contraposto a esta pressão a ameaça de sair do Normal e mudar-se para o teatro da Rua dos Condes, o que não veio a acontecer. Na realidade, na futura exploração do teatro, a empresa Rosas & Brazão acabou por integrar no seu repertório obras de feição moderna – fez representar, ainda que sem sucesso palpável, *O segredo da confissão*, de Lorjô Tavares, *A estrada de Damasco*, de Alberto Braga, ou *Os Velhos*, de D. João da Câmara, entre outras –, lavando as mãos da culpa da falência de uma vertente intelectual em

detrimento da financeira, tendo em conta o sucesso de *O Tio Milhões*, uma comédia alemã traduzida, ou *Os Castros*, de Marcelino Mesquita, na esteira de uma dramaturgia à Dumas! Era a demonstração da sempre difícil convivência entre o produto intelectual e o produto financeiro, do valor da Arte, para elites ou para as massas, e da sua função social, problema identificado por Ernesto da Silva, “o apóstolo do socialismo”, em artigo publicado no *Operário de Coimbra* (7/9/1895):

O mal está na sociedade, não está no indivíduo, só modificando as causas se podem esperar diversos efeitos. (*apud* Garcia 2023, II, 83)

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. 1984. “O Teatro Grego”. In *O Óbvio e o Obtuso*, 63-79. Lisboa: Edições 70.
- Berthier, Patrick. 2015. “Théophile Gautier, Prédécesseur Et Confrère De Sarcey”. In *Francisque Sarcey: Un Critique Dramatique À Contre-Courant De l’Histoire Du Théâtre?*, Acte de la Journée d’Étude Organisée à l’Université de Rouen en Janvier 2014, publiés par Marianne Bouchardon. Disponível em <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=568>.
- Burroughs, Catherine. 2007. “The Persistence Of Closet Drama: Theory, History, Form”. In *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre’s History*, edited by T. Davis & P. Holland, 213-235. London: Palgrave Macmillan.
- Corradin, Flávia Maria. 2005. “Dois Exercícios Dramáticos De Camilo Castelo Branco”. *Forma Breve: A Fábula*. N.º 3, 359-368. Disponível em <https://doi.org/10.34624/fb.v0i3.7665>.
- Dryden, Robert. G. 2001. "John Gay's Polly: Unmasking Pirates And Fortune Hunters In The West Indies". In *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 34, No. 4 (Summer): 539-557. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ferreira, J. M. Andrade. 1859. “O Novo Curso Superior De Letras”, *Revista Contemporânea De Portugal E Brasil*. Vol. 1, N.º 8 (nov.): 361-371. Lisboa: Tipografia do Futuro.
- [Ferreira, José Maria Andrade de] Um curioso observador. 1860. *Os Melhoramentos Materiais: Revista Do Ano De 1859, Satírica E Fantasmagórica Em 3 Atos E 4 Quadros Por Um Curioso Observador*. Lisboa: Tip. Joaquim Germano de Sousa Neves.

- Filipe, Guilherme. 2024. *Liberdade, A Quanto Obrigas?*. Almada: Companhia de Teatro de Almada.
- Garcia, Beatriz Peralta. 2023. *Obras De Ernesto Da Silva «O Apóstolo Do Socialismo»*. Vol. 3. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Ghisi, Ádria Vicente et al. 2017. “Direito E Moral: Uma Análise Acerca Do Elemento Intencional No Campo Do Direito”. In *Anais Do Seminário De Filosofia E Sociedade*. Vol. 1, N.º 1. Disponível em <https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/filosofia/issue/view/157>.
- Lavaud, Martine. 2014. “Les Théâtres Rêvés De Théophile Gautier”. In *Théâtres Virtuels*, ed. Sylvie Triaire et Pierre Citti, 143-162. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.
- Musset, Alfred de. 1834. *Un spectacle Dans Un Fauteil*. 2 Vol. Paris: Librairie de la Revue des Deux-Mondes.
- Paixão, Cristiano. 2007. “O Teatro e a História do Direito: a Experiência da Tragédia Grega”. *Afreudite*. Ano III, N.º 5/6: 113-137. Disponível em <https://core.ac.uk/reader/48575410>.
- Pardo, Ruy. 1889. “Santa-Raticidade”. In *Pontos Nos II*, dir. e il. Rafael Bordallo Pinheiro. Ano V, N.º 208 (9 de maio): 151. Lisboa: Litografia Guedes.
- Pinheiro, Rafael Bordalo. 1889. “O Bezerra d’Oiro”. In *Pontos Nos II*, dir. e il. Rafael Bordallo Pinheiro. Ano V, N.º 207 (2 de maio): 143. Lisboa: Litografia Guedes.
- Ramesh, Privadharshini. 2023. *Censorship and Artistic Freedom – A Philosophical Inquiry*. New York: SSRN-Elsevier. Disponível em <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4466348>.
- Rojas, Fernando de. 1499. *Comedia de Calixto y Melibea*. Burgos: Fradrique de Basilea.
- Santa-Rita, Guilherme Augusto de. 1890. *O Bezerra de Ouro: Drama Original em 5 Actos*. Lisboa: Tip. da Gazeta de Portugal.
- Seginger, Gisèle. 2001. “En Haine de la Politique”. In *Écritures du Pouvoir et Pouvoirs de la Literature*, sous la direction de Sylvie Triaire et Alain Vaillant. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.

- Silva, João. 2016. *Entertaining Lisbon: Music, Theater & Modern Life in the Late 19th Century*. Oxford: University Press.
- Sófocles. 2003. “Antígona”. In *Tragédias*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, 283-364. Coimbra: Minerva.
- Triaire, Sylvie & Pierre Citti, ed. 2001. *Écritures du Pouvoir et Pouvoir de l'Écriture*. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.
- Triaire, Sylvie & Pierre Citti, ed. 2001. *Théâtres virtuels*. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. 1999. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva.