

Our hearts' charity's hearth's fire, our thoughts' chivalry's
through's Lord. (p.63)

The prayer flows, in itself a gift bestowed upon the speaker who in this final address to his sister in Christ (now perhaps more than ever) relives the Resurrection of Christ — also of his own heart made very much alive — royally reclaimed by the Father and reinstated as the Lord of human hearts. This apart, the priest is „lashed” with other blessed gifts. Wasn't he made to see? Wasn't he shown the power of the word that christens „the worst / Best”? Or the glory of the woman in her readiness to offer herself to the Last Supper of her life? Wasn't he given an insight into how different the divine perspective is from the one man has access to? What people perceive as the doom of „the storm's brawling” is in fact the storm of „scroll-leaved flowers, lily-showers, sweet heaven was strewn in” (21) and „the wild waters” turn out to be a bath in God's „fall-gold mercies”, „in his all-fire glances” (23).

What's more, the man is actually made to experience the power of the Real Presence which, offering the climax to the Deutschland story and his poem, blacks out everything else. All of a sudden the night disappears, the seas no longer „endragoned”. What remains is the impression of sweetness, swiftness, too, of the nuns' deaths, of the easiness with which one can pacify the sea if one clings to Christ and prayer. The speaker remains in this world of direct/indirect encounter, and yet even though he keeps praying to God, to Christ and the Holy Spirit, he isn't — yet — able to articulate these most essential words „O Christ, Christ come quickly” which could again bring the Divine into direct contact with the human world.

Whether his faith is „wavering” after all, or whether this is the problem of courage and/or the awareness where such a call might lead, remains to be solved by another encounter, an encounter with God who, as the speaker best exemplifies, comes also to those who do not call His name.

Edyta Królik

Considerações sobre o tempo e o espaço na peça *O Dia Seguinte de Luís Francisco Rebello*

1. Situação do teatro português nos anos 50

Comparando a vida teatral nos anos 50 em Portugal e nos outros países europeus, é imprescindível resuscitar o clima cultural influenciado pela situação política. A história de Portugal do século XX é marcada sobretudo pela ditadura de António de Oliveira Salazar que terminou em 1974 com a revolução dos cravos.

Durante a ditadura de Salazar, Portugal fechava-se, progressivamente, aos contactos com a Europa. O teatro foi sempre tratado como uma arte de resistência, visto que os dramaturgos continuavam a sua obra mesmo no estrangeiro, entre os países acolhedores salientando-se a França. É muito provável que, entre as diferentes manifestações artísticas, nenhuma tivesse sido tão perseguida pela censura salazariana como a actividade teatral. O poder pertencia à Comissão de Censura que vigiava a segurança do país e eliminava todas as publicações que podiam ameaçar a tranquilidade do estado. Quanto ao teatro, a censura do texto não era suficiente, a vista de tal era preciso criar uma secção especial que se ocupava das representações executadas nos teatros nacionais.

Os contactos com o estrangeiro foram bastante limitados, tendo em conta o fechamento de Portugal às influências culturais dos outros países. Dentre os diferentes autores era integralmente proibido apresentar:

- todas as peças de Berthold Brecht e de Jean — Paul Sartre
- algumas das peças de Jean Anouilh

– obras de destaque de Arrabál, Dürrenmatt, Frisch, Ionesco, Jarry, Nenda, Vian, O’Casey
 – extractos considerados „perigosos” de Macchiavelli, Shakespeare, Salacrou, Sófocles.

2. Luís Francisco Rebello – homem de teatro

Entre as personagens mais sobreselentes daquela época, podemos destacar um dos representantes dos inícios do existencialismo em Portugal, um autor que lutava contra o regime fascista de Salazar.

Luís Francisco Correia Mendes Rebello (nascido em 1924 em Lisboa), em 1946 fundou, em cooperação com Gino Savioti e Vasco Mendonça Alves, o Teatro – Estúdio do Salitre, onde no ano seguinte estreou a sua fábula num acto *O Mundo começou às 5 e 47*. Os fundadores publicaram os seus objectivos num *Manifesto* editado por ocasião da estreia do teatro, que teve lugar no dia 30 de Abril de 1946 numa sala do Instituto de Cultura Italiana em Lisboa. Os homens de teatro mencionados propuseram-se sintetizar nesse manifesto a nova fórmula do teatro:

É preciso encontrar de novo – nas palavras do texto, e consequentemente no jogo das cenas, nos gestos dos actores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes, nas linhas e na atmosfera cenográfica – o ritmo, o estilo, a poesia da representação numa palavra, o classicismo teatral.¹

O *Manifesto* acrescentava que „não se trata de dar vida outra vez às formas exteriores da tragédia e da comédia antiga, mas sim de voltar a teatralizar o teatro”.²

No programa do espectáculo inaugural figuravam quatro peças em um acto – *O homem da flor na boca* de Pirandello, *O Beijo*

¹ L. F. Rebello, *Teatro Português, do Romantismo aos nossos dias: cento e um anos de Literatura Teatral Portuguesa*, Edição do Autor, Lisboa 1960

² L. F. Rebello, op. cit.

do Infante de D. João da Câmara³, *Viúvos* de Mendonça Alves⁴, e *Maria Emília*, a estreia de Alves Redol⁵ como dramaturgo.

Este amalgama de diferentes tendências foi-se acentuando e agravando de espectáculo para espectáculo, e ter-se-lhe-á devido, pelo menos em grande parte, a extinção do Teatro do Salitre, ao cabo de cinco anos de actividade bastante regular. O repertório heterogéneo e contraditório que o Estúdio do Salitre pôs em cena, impediu que fosse plenamente sucedida esta primeira tentativa séria de actualização do teatro português, à qual, todavia, muito se ficou ainda assim a dever.⁶

Deveu-se-lhe a revelação de novos autores como Pedro Bom⁷, David Mourão – Ferreira⁸ ou o próprio L. F. Rebello que se tornou um dos mais famosos dramaturgos e homens de teatro. Em 1964, a sua peça *Condenados à Vida* foi distinguida com o prémio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Escritores, mesmo que a sua representação fosse proibida pela censura. Das muitas peças que traduziu e adaptou, salientam-se as versões livres de peças de Shakespeare e de Brecht. Em 1982, escreveu o texto do espectáculo *Portugal, Anos Quarenta*, apresentado na Fundação Gulbenkian em complemento da exposição sobre a arte portuguesa daquela década. Publicou vários livros de crítica e história do teatro, e também dirigiu em 1971 o Teatro Municipal de S. Luís, de que se demitiu perante os obstáculos levantados pela censura à apresentação do repertório programado. Era desde 1973 presidente da Sociedade Portuguesa de

³ D. João Gonçalves Zarco da Câmara (1852 – 1908), brilhante dramaturgo na obra de quem se definem as linhas dominantes do teatro na transição do século

⁴ Vasco de Mendonça Alves (1883 – 1962), um dos autores cuja obra se exprime através de uma linguagem aderente ao naturalismo

⁵ Alves Redol (1911 – 1969), iniciador do movimento neo-realista na ficção portuguesa

⁶ L. F. Rebello, op. cit.

⁷ Pedro Bom (n. 1924), confinado ao teatro experimental; a sua obra caracteriza-se pela técnica desarticulada, pela despersonalização das personagens, reduzidas a uma intervenção funcional

⁸ David Mourão-Ferreira (1927 – 1996), poeta e ensaísta, autor de duas peças num acto

Autores e foi eleito em 1976 vice-presidente da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores.⁹

3. *O Dia Seguinte*

Marcada para o dia 19 de Abril de 1952, a estreia no Teatro Nacional D. Maria II deste drama¹⁰ foi proibida na véspera pelo comissário do Governo junto daquele Teatro. Assim, só viria a ser apresentada a 12 de Janeiro em 1953, no Teatro da Huchette de Paris, numa encenação de Jean Marcellot.

Desta peça, que foi representada no Brasil por vários grupos e companhias, com destaque para o Teatro do Estudante do Paraná, existem múltiplas traduções, de que a seguir se dá nota:

– *Le Lendemain*, tradução francesa de Claude – Henri Frêches, publicada na Revue Théâtrale (n 20) 1952

– *El Dia siguiente*, tradução espanhola de Eduardo Sánchez, estreada em Valência pelo Teatro de Câmara „El Paraiso” a 12 de Abril de 1953, e publicada na revista „Teatro”, de Madrid (n 14), em 1955

– *Handen voor Morgen*, tradução flamenga de Marcel de Baecker, estreada pelo „Toneelstudio 50”, em 20 de Janeiro de 1956, transmitida pela TV Belga e reposta em cena pelo grupo de teatro experimental de Goud em 1970

– *El Dia Siguiente*, tradução espanhola (versão revista), estreada em Madrid pelo Teatro de Câmara TOAR, a 12 de Maio de 1956 e transmitida pela TV espanhola

– *Il Giorno Dopo*, tradução italiana de Arrigo Repetto, publicada na revista „Il Dramma” em Dezembro de 1968, representada em várias cidades italianas

– *Przebudzenie*, tradução polaca de Danuta Żmij – Zielińska e Witold Wojciechowski, publicada na revista „Dialog”, de Varsóvia, em Outubro de 1974

⁹ L. F. Rebello, *Cento anos de Teatro Português (1880–1980)*, Brasília Editora, Porto 1984, p. 115

¹⁰ escrito em Setembro de 1949

– *Das Erwachen*, tradução alemã de Peter Boll, transmitida pela Rádio em 1976

Este drama foi ainda traduzido para hebraico, japonês, inglês e húngaro. Em Portugal, a primeira versão foi publicada em 1954, no volume colectivo *Encontro*, a segunda, em *Teatro I – 1959*, e numa edição separada, em 1967.

4. Tempo e espaço

O tempo e o espaço constituem objectivo de investigação de filosofia, de literatura e outras várias ciências da nossa época. Entretanto, é difícil destacar todas as teorias e críticas, então, a seguinte tentativa de análise destas categorias na peça *O Dia Seguinte* de L. F. Rebello basear-se-á sobretudo na obra de Anne Ubersfeld *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2* (Paris 1983, Éditions Sociales).

Analisando a peça de L. F. Rebello, pode-se distinguir o carácter especialmente particular da construção do tempo e do espaço. Segundo as regras propostas por A. Ubersfeld quanto à categoria de tempo, apresenta-se o termo do „temps du mythe” (tempo do mito) que se poderá definir como „un temps autre” (um tempo outro), como uma cerimónia sagrada. O tempo teatral apresenta uma imagem da „diacronique” na ficção teatral. No teatro, o tempo marca uma relação entre o tempo verdadeiro da representação, uma temporada vivida pelo espectador e paralelamente „le temps fictionnel” (o tempo ficcional),¹¹ de que resulta a sua divisão em tempo dramático e o da ficção.¹²

No teatro, o tempo ficcional não é visível. Os signos do espaço, ao contrário, podem ser visuais, mas o tempo constitui um pre-construído cénico,¹³ determinado por exemplo pelas indicações

¹¹ Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, p. 239

¹² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris 1980, p. 399

¹³ Anne Ubersfeld, op. cit., p. 242

temporais no diálogo ou pelos outros signos indirectos durante a representação.

O tempo é um processo irreversível e progressivo que inscreve uma história das origens. A ficção mítica reinscreve-se na história do espectador, faz passar de um tempo ao outro, por exemplo passar da vida à morte.

Em *O Dia Seguinte*, a „cerimónia sagrada” toma forma de um julgamento no qual os heróis têm de participar depois da sua morte. Este julgamento acompanha a transição deles da vida para a morte e consiste numa revisão da vida. Durante este processo, os protagonistas apresentam os momentos decisivos da sua vida: uma sucessão cronológica ligada ao tempo de viver – o seu primeiro encontro, o início do seu amor e o seu auge até aos primeiros fracassos que conduzem ao fim trágico do jovem casal – o seu suicídio. O julgamento que devem passar deixa-os conscientes do trágico da sua situação. Eles suicidaram-se para que o seu filho não fosse condenado a esta vida miserável como era a deles. Por um lado, é uma prova do amor, o amor que deseja poupar a um ente querido todas as infelicidades da existência, por outro lado, a vida teria podido oferecer também boa fortuna e felicidade.

Esta visão do futuro feliz provoca na personagem de „Ela” uma confissão sincera e o desejo de voltar à vida, no entanto, o tempo é irreversível – é demasiado tarde.

Ela – Deixe-me voltar à vida!

Juiz – Há só uma vida para viver. E, quando se perde, é para sempre. Agora é tarde demais.¹⁴

O tempo não pára: algo começa e algo acaba. A representação abre num facto feito – os jovens suicidaram-se e passam por um julgamento, enquanto que o final da peça é o início de um

¹⁴ L. F. Rebello, *O Dia Seguinte*, in *Teatro do Autor*, Editorial Caminho, Lisboa 1977, p. 81

outro tempo, o tempo eterno para „Ela” e para „Ele” e, paralelamente, o tempo que continua para os outros:

Secretário – Porque, a estas horas, no mundo, um novo dia começa. Um dia de trabalho e de luta, mas também de alegrias e esperanças [...] entre miséria e amor, entre o desespero e a esperança nasce um ser humano em cujos olhos se acende já a luz do dia seguinte...¹⁵

É fácil perceber que o tempo se refere à situação sócio-política de Portugal daquela altura. Evocando os problemas dos heróis, o autor utiliza os métodos de „retours en arrière” que fazem desaparecer as fronteiras entre o passado, o presente e o futuro que se nem no momento do julgamento. Entretanto, a visão do futuro permite guardar um optimismo e uma esperança do melhoramento: „O futuro é a vida. A vida que continua para os outros. Que continua sempre”.¹⁶

Ao proceder à análise da categoria de espaço, é imprescindível mencionar que é no nível do espaço que se realiza a articulação texto – representação porque é uma zona particularmente „esburacada”.¹⁷

O espaço teatral não comporta determinação exacta. É preciso e é suficiente – para que exista um espaço teatral – que haja espectadores e actores, mas também ouvintes e falantes. O espaço teatral é então um lugar de actividade de seres humanos em relações recíprocas.

Enumeremos alguns traços distintivos do espaço teatral e as suas breves características:

- relação dupla (cena – sala) – o essencial do espaço teatral é o facto de ser duplo; é preciso que haja uma relação entre os espectadores e os actores
- fechamento – espaço interior
- indiferenciação – o espaço teatral pode ser construído de quaisquer coisas, mas o seu senso depende dos seus traços físicos, exactamente como uma peça do vestuário veste o corpo.¹⁸

¹⁵ *Ibidem*, p. 82

¹⁶ *Ibidem*, p. 57

¹⁷ Anne Ubersfeld, op. cit., p. 10

O problema do espaço apresentar-se-á de uma forma mais vasta se lhe acrescentarmos a existência do espaço dramático, se acrescentarmos aos signos concretos do espaço físico da representação o espaço virtual do texto. Esta noção do espaço textual pode ter dois sentidos:

– pode designar o espaço concreto do texto de teatro (réplicas, didascálias)

– todo o espaço imaginário construído a partir do texto, evocado por este; o fora – cena toma parte dele tanto como o espaço cénico.¹⁹

A análise evoca também as funções do espaço teatral. Se o teatro é sempre mimo de algo, o espaço teatral é sempre mimético. O espaço cénico é aliado à ficção, porque o teatro é contar na cena uma história que deve passar-se num lugar determinado e para isto o espaço cénico se define como a imagem de um lugar no mundo. Mas o espaço cénico pode também ser „icône” de um espaço psíquico ou textual. A mente humana pode constituir um espaço, uma „outra cena” evocada por diferentes cientistas. A investigação neste domínio fica ainda um pouco vaga, mas não é possível não pensar que todo o espaço construído no teatro contemporâneo comporte uma relação às estruturas psíquicas. Provavelmente dever-se-á buscar uma relação entre o espaço cénico e o corpo humano. O espaço cénico, as suas diferentes formas, suscitam no espectador as imagens inconscientes ou antes semi-conscientes, em relação à „especialidade” do seu próprio corpo.²⁰

Concluindo as observações, é natural acrescentar que o espaço teatral é fechado por natureza, por relação ao mundo e aos espectadores. Assim, é difícil falar do fechamento concreto, mas os signos espaciais podem construir para o espectador um efeito de fechamento. O espaço pode ser múltiplo, sendo oriunda a clivagem em diferentes lugares – no texto teatral ou na cena própria.

¹⁸ Ibidem, pp. 54 - 55

¹⁹ Ibidem, pp. 56 - 58

²⁰ Yves Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris 1980, pp. 310-311

As representações contemporâneas trabalham essencialmente no espaço. O espaço torna-se um conjunto de objetos homogêneos entre os quais existem diferentes relações.²¹

Referindo-se ao esquema estrutural do espaço na peça *O Dia Seguinte* parece indispensável concentrar-se no espaço cénico. As personagens principais suicidam-se, por consequência não pertencem ao mundo terrestre, no entanto, ainda não tinham passado as fronteiras entre o mundo e o „além-mundo”. Esta situação evoca a noção de clivagem do espaço – não é possível definir este espaço misterioso do „além” e da consciência dos protagonistas: eles acham que estão sempre no seu quarto, mas as palavras do Juiz provam que é um espaço distinto („Se o senhor soubesse a que distância se encontra agora do seu quarto... Se soubesse como o seu quarto ficou para trás de si, tão irremediavelmente para trás de si...”²²)

No espírito dos jovens começa um longo regresso ao passado – os assuntos essenciais da sua vida, um passado que os acusa, cheio de diferentes espaços – os escritórios onde trabalhavam, o parco onde se encontravam, a sua casa. Ao mesmo tempo é um espaço fechado – é a mente, a memória dos jovens – e o espaço aberto, aberto ao vazio, ao nada. Os jovens não entraram na eternidade, mas encontram-se numa situação irreversível de onde já não há possibilidade de regresso.

Quanto à oposição exterior – interior, o espaço psíquico constitui um espaço interior enquanto o de „além” poderia ser tratado como o espaço exterior. Não obstante estes dois espaços completam-se o que prova a sua coexistência, da qual resulta um efeito de „espaço misterioso” que evoca as noções de transcendência e de trágico.

O espaço centraliza-se, sem dúvida, na mente de „Ele” e „Ela”, sendo de uma vez descentralizado pelas intervenções das outras personagens que evocam as questões sobre o valor da existência humana.

²¹ Ibidem, pp. 310-311

²² L. F. Rebello, op. cit., p. 54

Esta divisão permite constatar que o espaço na peça mencionada é um espaço múltiplo – o de „além” e o de mente dos heróis – e tem como objectivo demonstrar a irreversibilidade do tempo e impossibilidade do regresso ao passado.

5. Observações finais

Ao terminar a presente análise, podemos concluir que o papel do espaço e do tempo consiste em constantes regressos ao passado. No entanto, tanto o espaço como o tempo são hostis ao homem. Paradoxalmente, é o homem que se torna inimigo de si próprio. Como foi dito, tudo se desenrola no espaço misterioso da mente humana, no espaço onde „on touche tantôt à son passé, tantôt à son futur, sans jamais sortir de soi – même”.²³ A estrutura do espaço e do tempo é um meio de descobrir o absurdo da existência humana, a consciência que ultrapassa todos os limites e as dimensões, provando a importância dos valores metafísicos.

A acção da peça desenvolve-se nos espaços não convencionais: o de „além” e o de alma humana, que se completam para exprimir o carácter trágico da obra. Segundo as considerações de Henri Gouhier, não existe o trágico sem transcendência.²⁴ Em *O Dia Seguinte* podemos encontrá-lo, apesar de que seja ocultado pelas palavras e pela decoração. As duas personagens principais suicidam-se e encontram-se num lugar que já não é a Terra e ainda não é o Nada. Este lugar misterioso definem, de uma maneira imprecisa as palavras do „Secretário”: „Lá ainda é cedo.”²⁵ Podemos assim supor que este „lá” se refere ao mundo terrestre.

Como tivemos a oportunidade de notar, o julgamento dos heróis decorre na sua consciência, neste espaço invisível onde termina o drama de uma vida desperdiçada que acaba lamentavelmente.

²³ Armand Salacrou, *Sur le théâtre*, in *Les idées de la nuit*, p. 129

²⁴ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1980

²⁵ L. F. Rebello, op. cit., p. 46

Para concluir, deixemos a palavra ao dramaturgo próprio:

Admito que as minhas peças não sejam inactuais. A luta por uma sociedade livre e justa, hoje mais do que nunca exige a mobilização em todos os campos, nomeadamente no da arte e da cultura.²⁶

Bibliografia

Edição consultada

O Dia Seguinte de Luís Francisco Rebello, in *Teatro do Autor*, Editorial Caminho, Lisboa 1977

1. Gouhier H., *Le théâtre et l'existence*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1980
2. Lotman Y., *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris 1973
3. Mendonça F., *Para o estudo do teatro em Portugal*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis
4. Pavis P., *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris 1980
5. Rebello L. F., *Cento anos de Teatro Português (1880 – 1980)*, Brasília Editora, Porto 1984
6. Rebello L. F., *O teatro português no pós – guerra*, Direcção Geral de Informação, Lisboa 1972
7. Rebello L. F., *Teatro Português – do Romantismo aos nossos dias: cento e vinte anos de Literatura Teatral Portuguesa*, Edição do Autor, Lisboa 1960
8. Ubersfeld A., *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions Sociales, Paris 1981

²⁶ L. F. Rebello, no prefácio de *O Dia Seguinte*