

Vicente Rodrigues: Tradição em Curso

Sara Cristina Rodrigues Diogo

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

ORIENTADORES : *José Rodrigues dos Santos*
Cláudia Sousa Pereira

ÉVORA, Outubro de 2013



Vicente Rodrigues: Tradição em Curso

Sara Cristina Rodrigues Diogo

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

ORIENTADORES : *José Rodrigues dos Santos*
Cláudia Sousa Pereira

ÉVORA, Outubro de 2013



Notas Prévias

A presente dissertação foi escrita tendo em conta as regras anteriores ao Acordo Ortográfico de 1990, por opção da autora.

Dada a elevada quantidade de documentos originais analisados, que correspondem ao espólio de Vicente Rodrigues, conservado na Junta de Freguesia do Torrão, optou-se por, em vez de proceder à sua impressão em papel, que faria com que os anexos desta dissertação atingissem dimensões dificilmente manuseáveis, criar um sítio na internet que os albergue. Assim, as peças de Vicente Rodrigues encontram-se disponíveis para consulta em <http://vicenterodrigues.no-ip.org>.

Uma vez que a conservação do controlo sobre a consulta do espólio foi condição essencial para obter a permissão para o seu tratamento digital, fornecemos aqui as credenciais com que poderá aceder:

leitor@vicenterodrigues.no-ip.org

Senha: 26510bvr396

Agradecimentos

Agradecemos, em primeiro lugar, à FCT o apoio concedido através de bolsa, sem o qual não teríamos tido a disponibilidade necessária para desenvolver este projecto.

Agradecemos, igualmente, à Junta de Freguesia do Torrão e à população torranense, em particular a José Pimpão, bem como à família de Vicente Rodrigues a sua disponibilidade e colaboração.

Agradecemos aos nossos orientadores pelo seu acompanhamento a este trabalho, bem como aos restantes professores, pela sua colaboração no plano de estudos.

Agradecemos à nossa família, pelo seu apoio, bem como pela colaboração activa, através da partilha das suas memórias de uma época em que não vivemos.

Agradecemos, finalmente, ao nosso companheiro, Francisco, não só por ter sido um apoio fundamental durante este projecto, mas também pela sua colaboração activa, na componente informática desta dissertação. Sem o seu trabalho voluntário, nunca teríamos conseguido concretizar essa vertente.

Vicente Rodrigues: Tradição em Curso

Resumo

Esta dissertação pretende estudar a obra de um autor popular, Vicente Rodrigues, que, durante cerca de trinta anos, escreveu textos originais de teatro para representação na sua vila, no Torrão. Estes textos espelham a relação deste autor com a sua comunidade, procurando transmitir uma consciencialização política, bem como alguns conhecimentos sobre a Literatura Portuguesa. Por outro lado, servem-se de um imaginário identificável com a composição de capitais dos trabalhadores rurais. Assim, um dos objectivos deste estudo é salientar a presença desses universos e a forma como são utilizados pelo seu autor.

Numa outra perspectiva, e porque estes textos englobaram a composição de mais de duas centenas de canções, das quais algumas ainda hoje se transmitem pelos circuitos orais, este cancioneiro será estudado, procurando padrões de aproximação do cancioneiro tradicional e analisando poeticamente algumas das suas produções mais relevantes.

Palavras-chave: literatura tradicional; cancioneiro; teatro; cânone; intertextualidade

Vicente Rodrigues: Tradition in Progress

Abstract

This study, called *Vicente Rodrigues: Tradition in Progress*, intends to study the works by a popular author, Vicente Rodrigues, who wrote original theatre plays for almost thirty years to be played in his hometown, Torrão. These texts show the relationship between this author and his community, who tried to deliver it a political consciousness and some knowledge about the Portuguese Literature. On the other hand, they used an imaginary that may be related to the composition of capitals of rural workers. Therefore, one of the purposes of this dissertation is to show the presence of those universes and the way they are used.

In another view, these texts contain more than two hundred songs, some of which are still being transmitted nowadays by the oral circuits. This set of songs will be studied, looking for common traits between them and the traditional songs. The most relevant ones will be poetically analyzed.

Keywords; traditional literature; songbook; theatre; canon; intertextuality

Índice Geral

À laia de introdução, um olhar sobre os bastidores desta dissertação.....	13
1. Apresentação do autor, espólio e contexto	19
1.1 Breve Nota Biográfica de Vicente Rodrigues	19
1.2 O espólio	23
1.3 O contexto: "Na Páscoa havia teatro do Vicente".....	34
2. Enquadramento teórico: Teorias e Conceitos Fundamentais.....	62
3. Análise das peças de Vicente Rodrigues	101
3.1 – Utilização de um Imaginário Tradicional	106
3.2 – Recurso a Referências da Cultura de Massas	123
3.3 – Utilização de Referências Literárias.....	139
3.4 – Referências Políticas no Espólio de Vicente Rodrigues	160
4. O Cancioneiro de Vicente Rodrigues	205
4.1 O “Cante Alentejano”	207
4.2. Caracterização do Cancioneiro de Vicente Rodrigues	214
4.3 Análise de algumas Cantigas de Vicente Rodrigues	223
1. Imitação do Cenário Tradicional	223
1.1 “Cantiga de Arraial”, retirada do “divertimento musical” <i>Há Festa no Povoado</i> (1948)	223
1.2 “Cantarinhas de Beringel”, do “divertimento musical <i>A Feira da Alegria</i>	226
2. Uso do Cenário Tradicional para uma Moral	229
3. Cantiga de Conotação Política	232
4. Cantiga Censurada	237
4.4 O Impacto das Carreiras Diferenciadas das Composições junto das Populações	240
5. Discussão Teórica dos Resultados	250
Baixa o pano, conclusão.....	279
Bibliografia.....	283

Índice de Imagens

Figura 1 , Retrato de Vicente Rodrigues	22
Figura 2 , Capa e contracapa do primeiro programa	34
Figura 3 , Artigo da Revista <i>Plateia</i>	47
Figura 4 , Autorização de representação	180
Figura 5 , Excerto censurado	185

Índice de Tabelas

Tabela 1 , Peças de Vicente Rodrigues	23
Tabela 2 , Livros de Vicente Rodrigues	26
Tabela 3 , Cronologia dos Espectáculos de Vicente Rodrigues	30

Índice de Gráficos

Gráfico 1 , Estreia de Espectáculos – Total Nacional	36
Gráfico 2 , Estreias de Teatro – Total Nacional.....	38
Gráfico 3 , Total de Espectadores por género teatral (x 1000)	39
Gráfico 4 , Relação entre recintos utilizados e população residente	45
Gráfico 5 , Taxa de analfabetismo no Alentejo Litoral, por concelho	51
Gráfico 6 , Taxa de analfabetismo em Alcácer do Sal, por freguesia	52
Gráfico 7 , Taxa de Analfabetismo no Distrito de Setúbal (1960-2001).....	54
Gráfico 8 , Distribuição das canções consoante o número de versos	210
Gráfico 9 , Distribuição das canções consoante o número de palavras	211
Gráfico 10 , Ocorrência da rima cruzada na amostra	212
Gráfico 11 , Distribuição das canções de Vicente Rodrigues pelos “Passos”	217
Gráfico 12 , Distribuição das composições segundo a extensão	219
Gráfico 13 , Distribuição das canções segundo o número de versos	220
Gráfico 14 , Ocorrência da redondilha maior nas canções de Vicente Rodrigues.....	221

*“Escrevo para o povo, mesmo que ele não possa
Ler minha poesia com seus olhos rurais.
Virá o instante em que uma linha, o ar
Que alterou minha vida tocará seus ouvidos,
E então o camponês levantará os olhos,
O mineiro sorrirá partindo pedras,
O ferreiro limpará a frente,
O pescador verá melhor o brilho
Dum peixe que, a palpitar, lhe queima as mãos,
O mecânico, limpo, recém-lavado, cheio
de aroma de sabão, olhará meus poemas,
E dirão talvez: “Foi um nosso camarada.”*

Isso me basta, é essa a coroa que busco.”

Pablo Neruda, “A grande alegria”

*Nasce um homem nasce a esperança
Que à frente dum homem corre.
Morre o homem mas a esperança
Ainda bem que não morre.*

Vicente Rodrigues

À laia de introdução, um olhar sobre os bastidores desta dissertação

*Nasce um homem nasce a esperança
Que à frente dum homem corre.
Morre o homem mas a esperança
Ainda bem que não morre.*

Vicente Rodrigues

A quadra de Vicente Rodrigues que escolhemos para epígrafe desta dissertação e que retomamos acima afirma que a esperança permanece e é capaz de correr, mesmo quando morre o homem que a engendrou. Foi a esperança em mudar o seu mundo que correu sempre à frente de Vicente Rodrigues, levando-o a passar noites a escrever, a copiar textos à mão, a pintar cenários, a compor canções, a dar o seu tempo livre ao teatro, às crónicas de jornal e à poesia. Ao começarmos o nosso trabalho sobre o espólio que ficou de toda esta actividade, sentimos que essa esperança nos encontrou, trinta anos após o desaparecimento deste autor torranense, e folhear as diversas peças, imaginando-as, imaginando o processo de escrita que se adivinhava nas rasuras foi trazer de volta um pouco da sua vida.

Contactámos com este espólio por intermédio do nosso orientador e da nossa colega Sónia Cabeça, que o descobriram no Torrão, através de elementos da família de Vicente Rodrigues. Desse contacto inicial, bem como do conhecimento do sobrinho deste autor, Armando Coelho, surgiu a assinatura de um protocolo com a Junta de Freguesia e, conseqüentemente, o desafio de trabalhar este espólio tendo em vista a sua valorização e também a realização de um programa de doutoramento. Todas as fases do nosso trabalho sobre esse espólio tiveram por objectivo, em primeiro lugar, a recuperação objectiva dos textos, que, em certos casos, se começavam a perder devido à deterioração dos materiais, e a sua valorização, através do seu estudo. Contámos ainda com o apoio de vários torranenses e de alguns membros da família de Vicente Rodrigues, que disponibilizaram as suas memórias em conversas sobretudo informais. Os membros da família de Vicente Rodrigues, dois sobrinhos e seus filhos e netos, constituíram os nossos informantes-chave, tendo-nos facultado o acesso não só às suas memórias de Vicente Rodrigues, mas também a documentos do autor e fotografias e certidões de família. Ao todo, fizemos cerca de duas dezenas de entrevistas informais a familiares e antigos actores de Vicente Rodrigues, tendo também aproveitado ocasiões de celebração da sua obra ou da vila para

participar em conversas informais com diversos torranenses, que partilharam memórias ou opiniões a respeito deste espólio.

A primeira fase correspondeu ao trabalho sobre o espólio conservado na Junta de Freguesia do Torrão, através da criação de *fac-similes* com recurso à digitalização dos documentos, bem como da transcrição do texto para suporte informático. Devemos referir que, dada a dimensão e condições do espólio, essa etapa do trabalho acabou por se prolongar mais no tempo do que prevíamos, tendo levado à reelaboração dos objectivos para as etapas seguintes e a optar pelas situações informais para a obtenção de informação, em vez de entrevistas mais estruturadas, que teriam de ser trabalhadas previa e posteriormente. A voz dos torranenses será o pano de fundo deste estudo, em vez da contracena que desejávamos inicialmente. Sentimos que trazer essas vozes para a ribalta é um projecto que fica por cumprir para já, se é que é possível tirar conclusões na primeira página de uma dissertação.

Após a fase de tratamento do espólio, veio a sua análise e vieram as primeiras angústias características de um percurso até ao grau de doutoramento. As primeiras leituras deixaram-nos uma impressão de uma colecção de textos com alguns apontamentos interessantes, mas que, regra geral, eram lugares-comuns ou apenas reflexos de uma determinada realidade torranense temporalmente efémera. O nosso percurso até este ponto era feito da análise dos autores consagrados da literatura, como transpor os mecanismos de análise desses textos para algo que, à primeira vista, parecia ter tão pouco a dar? Como o actor busca a sua personagem nas falas que lhe são fornecidas, sentimos necessidade de procurar a nossa matéria de análise nas linhas que tínhamos recuperado, abandonando a impressão superficial das primeiras leituras e desafiando-nos a enveredar por novos caminhos.

Pierre Bourdieu, em conversa com Roger Chartier, afirma que “*parmi les facteurs qui prédisposent à lire certaines choses et à être « influencés », comme on dit, par une lecture, il faut reconnaître les affinités entre les dispositions du lecteur et les dispositions de l’auteur* » (Chartier, 1993, p. 283). Escrevendo Vicente Rodrigues para um público que conhecia bem, os seus conterrâneos, estas afinidades podiam ser exploradas intencionalmente. Assim, levando em conta a importância do contexto, sobretudo porque abordamos textos dramáticos, isto é, que se destinam a uma recepção colectiva e não a

uma leitura silenciosa e individual, surgiu a nossa questão inicial: que estratégias de escrita mobilizou este autor para o seu público específico?

Essa questão conduziu à elaboração de outras perguntas com ela relacionadas, que poderiam ajudar a compreender a dinâmica deste teatro: Que universos culturais são tratados e como é abordada essa intertextualidade e relação com o cânone? E também que representação do Torrão e da cidade nos forneciam estes textos, escritos num período de acentuadas mudanças demográficas, sociais e políticas?

Para perceber as estratégias de escrita para um público específico, a primeira tarefa foi elaborar a caracterização desse público. Para tal, recolhemos vários dados no INE que forneceram informação sobre a população torranense a nível de acesso à educação institucional. Como a frequência de eventos culturais também influencia a sua educação e pré-disposição para assistir a outros eventos, usámos também as informações do INE para perceber a realidade cultural do Torrão, na época de escrita de Vicente Rodrigues, bem como alguns dados nacionais. Estas informações estatísticas foram complementadas pela consulta de publicações periódicas da época, sobretudo a revista *Plateia*, que incluía uma secção sobre teatro amador, de resto uma realidade ausente das estatísticas.

Levando em conta os dados obtidos, procurámos nos textos indícios de referências a diversos universos culturais: desde acontecimentos históricos¹ marcantes da época das peças até referências ao imaginário tradicional e característico dos circuitos de comunicação orais, partilhado pelo público. Tendo em conta que esta obra foi escrita numa época de transformação dos meios comunicacionais, com a generalização dos meios de comunicação em massa e dos produtos culturais a eles associados, decidimos também procurar os seus vestígios neste *corpus* textual.

Por outro lado, uma vez que Vicente Rodrigues escreveu também para levar os seus conterrâneos a contactar com o universo dos textos consagrados, decidimos estudar como, partindo das suas afinidades com esta população, este autor decidiu desafiar os seus públicos, independentemente dos diferentes capitais culturais, a contactar com a literatura consagrada. Neste sentido, limitámos o nosso trabalho às referências presentes nos originais de Vicente Rodrigues. Um outro lado de desafio ao público que decidimos

¹ Atendendo a que este espólio foi escrito reflectindo particularidades de uma época da qual nós não temos a memória, devemos destacar aqui em particular o apoio da nossa família, que nos auxiliou a descodificar várias alusões deste tipo.

explorar foi o da consciencialização política e da crítica ao regime ditatorial. Assim, decidimos reunir e analisar os exemplos mais flagrantes relacionados com a temática política, observando a linguagem codificada utilizada, bem como as tomadas de posição a ela associadas.

Uma vez que Vicente Rodrigues escreveu centenas de canções, das quais algumas ainda mantêm vitalidade, circulando oralmente, optámos por, numa última parte, focarmos a nossa atenção no cancioneiro deste autor, sistematizando-o, de forma a poder procurar padrões diferenciadores das várias composições e a relacioná-los com os temas do cancioneiro tradicional, um universo frequentemente inspirador para a obra de Rodrigues.

De resto, temos algumas preocupações presentes ao longo de todo o trabalho. Tendo parte do nosso contacto com os textos literários sido feita através do teatro amador, queremos tratar o trabalho deste amador em particular com a consideração que achamos merecer quem continua a trabalhar depois das horas devidas, pelo amor que o étimo da palavra evoca. Assim, gostaríamos de entender este projecto, que olha para um caso particular, como uma homenagem ao teatro amador e aos seus agentes, de forma geral. Afinal, tal como Vicente Rodrigues sentia, muitas vezes essa actividade constitui o primeiro contacto informal de parte da população com o teatro e, da mesma forma, com o texto literário. Enquanto fenómeno de contacto entre esse texto e um público específico, que o receberá de acordo com o seu próprio horizonte de expectativas e questões referenciais, o teatro amador, com as suas dinâmicas características, deve ser olhado tanto do ponto de vista das ciências sociais, que buscam os padrões mais representativos destas interacções, como do ponto de vista das ciências literárias, que podem testemunhar uma situação nova de leitura e de actualização dos textos.

No caso particular deste espólio, a preponderância do género cómico leva-nos a considerar também a questão do riso. Possivelmente uma herança aristotélica, ainda hoje a comédia é vista como um género menor. Porém, lembramos as considerações de Bergson sobre o riso, que demonstram como este se liga às principais qualidades humanas:

“O Homem foi várias vezes definido como “um animal que sabe rir”: Poderia ser igualmente definido como um animal que faz rir, porque, quando algum outro animal, ou objecto inanimado, consegue o mesmo efeito, é por meio de uma

semelhança com o Homem, pela marca que o Homem nele imprime ou pelo uso que dele o Homem faz”. (Bergson, 1991, pp. 14-15)

Assim, a primeira das características do riso é o facto de ele ser próprio dos humanos e de, portanto, nos auxiliar a descobrir a humanidade nos outros, mas também em nós próprios. Nesta perspectiva, ele liga-se directamente à nossa identidade biológica, mostra-nos o que somos, sendo que uma das principais características do ser humano é a racionalidade e o riso “dirige-se à inteligência pura” (Bergson, 1991, p. 16). Sobrepondo o pensamento à emoção, a capacidade de rir convida o Homem a pensar e a ver-se como pensador. Não podemos deixar de ver nesta vertente do riso uma das funções dos espectáculos de Vicente Rodrigues: mostrar ao seu público privado de educação formal que também ele é capaz de ler o espectáculo, de pensar no que está a ver e obter a sua interpretação pessoal.

Finalmente, o riso “é sempre o riso de um grupo” (Bergson, 1991, p. 16). Nesta vertente, não podemos deixar de relacionar as comédias escritas por Vicente Rodrigues com o contexto ditatorial que cercou a maioria delas, onde os agrupamentos de gente eram encarados com desconfiança pelos agentes do regime. O riso, possibilitando a identificação do espectador com o colectivo de que faz parte durante o espectáculo, favorece essa consciência de grupo, que se pode prolongar para outros aspectos da vida. Nesse sentido, provocar o riso pode ser a forma mais primária de fazer um exercício de resistência a uma ditadura.

Em suma, neste trabalho pretendemos, por um lado, estudar a ligação do texto ao seu contexto e aos seus destinatários. Decorrente deste objectivo, pretendemos observar a forma como o cómico é usado em ligação a diferentes universos culturais, bem como estruturas discursivas partilhadas com a população, desde as representações decorrentes da literatura tradicional e oral às imagens associadas ao “canto de intervenção”. Salientamos que, para alguns destes aspectos, há poucos estudos concretos, como é o caso do “teatro de revista”, para o qual nos basearemos nos trabalhos de Graça dos Santos e de Simon Berjeut, ou da poética associada à intervenção política.

No entanto, a um nível mais geral, optámos por basear o nosso trabalho na teoria da recepção de Jauss, dada a relação que esta estabelece entre a obra literária e o público

algo que se repercute na formação do cânone. Também decidimos incorporar nesta visão algumas contribuições da sociologia, principalmente os fundamentos publicado por Pierre Bourdieu em *La Distinction*. Devemos ainda referir que teremos em conta algumas questões relacionadas com a intertextualidade, sobretudo as contribuições de Bakhtin e Kristeva.

Resta-nos esperar que este trabalho consiga, de facto, valorizar o espólio que encontramos na Junta de Freguesia do Torrão, mostrando que ele é muito mais do os “textos simples” que vimos inicialmente, e que, simultaneamente, possa contribuir para o estudo do texto do ponto de vista da sua recepção e das estratégias do autor que mobilizam a idealização de um leitor da sua obra.

1. Apresentação do autor, espólio e contexto

1.1 Breve Nota Biográfica de Vicente Rodrigues

Vicente Rodrigues (1910-1982), nascido numa casa de família localizada nas Alcáçovas a 2 de Novembro de 1910, viveu desde cedo e até ao fim da sua vida na Vila do Torrão, que se situa no extremo sul do distrito de Setúbal, concelho de Alcácer do Sal, a 35 km da sede do concelho. O autor morou com a mãe e posteriormente sozinho, a partir da morte desta, quando ele teria cerca de quarenta anos. A falta de documentação oficial sobre Antónia Balbina Panóias, mãe de Vicente, não permite precisar a data além das memórias dos informantes.

Oriundo de uma família com tradição de intervenção política (o seu avô festejou efusivamente o nascimento de Vicente por ser o primeiro neto sob regime republicano), possivelmente ligada ao judaísmo², frequentou a escola até à quarta classe, tendo prosseguido a sua formação quer por estímulo familiar quer como autodidacta. Nunca casou, apesar de familiares afirmarem que chegou a estar noivo de uma jovem de Montemor-o-Novo e que o casamento não aconteceu precisamente por divergências políticas em relação à família dela, adepta da monarquia e do catolicismo.

Proprietário de uma mercearia e de uma loja de tecidos, era nos tempos livres que se dedicava à escrita e encenação de peças de teatro, sobretudo “divertimentos musicais”, na expressão por ele escolhida para designar os seus textos, que se destinavam a ser representadas por altura da Páscoa e que incluíam invariavelmente canções escritas e compostas ao banjo também por este autor. Nesta actividade lúdica, teve por mentor José Paulo Coelho, seu cunhado, que dinamizara algumas representações no Torrão. É com Vicente Rodrigues que o teatro se torna uma presença regular na vila.

A sua entrega a estes espectáculos era tal que se envolvia ao máximo na sua produção, encarregando-se também da escolha dos actores e do fabrico dos cenários.

² Herbert Telo, sobrinho de Vicente Rodrigues, refere que o autor torranense teria em casa uma tora, que era herança de família, e que lhe dera a alcunha de “o homem do livro”. No entanto, tal documento não consta no espólio nem foi possível determinar o seu actual paradeiro, pelo que referimos esta informação apenas enquanto hipótese sem confirmação.

Aliás, a reportagem do *Jornal de Alcácer* sobre a Sociedade 1º de Janeiro Torranense reflecte a importância do dinamismo deste autor para a concretização da actividade teatral:

“A sala de cinema tem capacidade para 300 pessoas, com um palco e camarins para representações teatrais pelo famoso Grupo Cénico Torranense, já com 34 anos e dirigido por essa alma das artes Torranenses contemporâneas que se chama Vicente Rodrigues.” (Jornal de Alcácer, 01/05/1974)

A expressão “alma das artes” é ilustradora do papel essencial de Vicente Rodrigues nestas representações teatrais e, de forma geral, na dinâmica cultural do Torrão. Nas suas obras, que fazem eco da época em que foram escritas, transparece a sua visão crítica sobre o mundo e sobre a sua terra, bem como um imaginário e uma poética cuja relação com o universo tradicional será interessante indagar. Esta produção dramática prolongou-se por cerca de quatro décadas, até à data da sua morte, a 12 de Janeiro de 1982. Vicente Rodrigues suicidou-se nessa noite, possivelmente devido a uma profunda desilusão, segundo informação unânime nos informantes com quem falámos. Para a sua causa registamos diversas explicações por parte dos informantes, das amorosas às políticas, passando pela desilusão com a dificuldade em levar a cena novas peças, devido ao êxodo rural. Estas diferentes narrativas realçam a importância deste autor no dinamismo cultural da sua vila e simultaneamente o desconhecimento, mesmo entre familiares, de uma personalidade introvertida.

O último texto, *Variedades*, foi representado nesse ano, tendo havido posteriormente algumas tentativas de reencenar as peças deste autor que, no entanto, não passaram de actividades esporádicas. Com efeito, não se conseguiu instigar novamente uma actividade regular como na época de Rodrigues, apontando-se como motivos quer a falta de uma figura com semelhante capacidade agregadora, quer as transformações sociais, geográficas e económicas que, entretanto, provocaram profundas mudanças no Torrão.

Apesar da dinâmica que Vicente Rodrigues instaurou na prática teatral na vila do Torrão, o lado da sua obra que conheceu uma divulgação mais ampla foi o da composição da letra e música de canções que seguiam as estruturas características de diversos géneros tradicionais portugueses, sobretudo o cante alentejano. Um testemunho da popularidade desta componente da obra encontra-se no livro *Estudos sobre o Cante Alentejano*, da

autoria do Padre António Marvão, onde se pode ler “No Torrão vivia um autor de modas já falecido, Vicente Rodrigues, autor da moda da Trigueirinha e outras” (Marvão, 1997, 126). Assim, o autor torranense é apresentado como “autor de modas”, o que demonstra o predomínio da divulgação destas, bem como a sua emancipação em relação aos textos de teatro em que inicialmente se inseriam.

Devido a esta difusão de algumas cantigas fora do Torrão, bem como à perda de alguns exemplares do espólio, por empréstimos que não foram devolvidos, a passagem do tempo marcou uma tendência do poder local a condicionar o acesso a este espólio. Esta reserva por parte da autarquia, que actualmente é proprietária do espólio, condicionou o nosso acesso, bem como a forma escolhida para apresentar os textos. Assim, respeitando quer essa vontade local, quer as reservas da própria família, condicionámos o acesso ao sítio da internet onde o guardámos através da necessidade de senha. Salientamos que o sítio momentaneamente em uso é provisório e serve de complemento a esta dissertação, fazendo parte de um domínio gratuito. Optámos por esta solução levando em conta a quantidade de textos inéditos com que trabalhamos. Segundo o protocolo que estabelecemos com a Junta de Freguesia do Torrão, os ficheiros aí contidos serão geridos pela autarquia com a colaboração da Universidade de Évora, de forma a respeitar a vontade quer da autarquia, quer dos familiares de Vicente Rodrigues.



Fig. 1 – Retrato de Vicente Rodrigues, conservado no espólio deste autor, na Junta de Freguesia do Torrão

1.2 O espólio

O espólio de Vicente Rodrigues, doado pelos herdeiros à Junta de Freguesia do Torrão após a morte deste autor, está conservado no edifício da Junta de Freguesia e é constituído pelas peças do autor, livros e pautas. Alguns empréstimos não devolvidos ao longo dos anos levaram a que haja algumas falhas nas peças conservadas que é estimada em cerca de uma dezena de textos em falta. Salientamos ainda que as condições de conservação estão aquém do desejável, estando estes documentos sujeitos à humidade, ferrugem e variações de temperatura que têm vindo a danificar os textos. No quadro seguinte, apresentamos resumidamente as peças de Vicente Rodrigues conservadas na Junta.

	Ano	Peça	Texto	Páginas	Class. ³
1	s.d.	<i>Reviravolta</i>	M	31	--
2	s.d.	<i>Revista de Revistas já vistas...</i>	D	18	--
3	s.d.	<i>Varinas</i>	M	21	--
4	1945	<i>Muita Parra</i>	M	26	--
5	1946	<i>Chuva de Picaretas</i>	M	50	--
6	1948	<i>Há Festa no Povoado</i>	M	32	--
7	1950	<i>Alentejo, Terra Linda</i>	M	45	--
8	1954	<i>E Viva a Folia!</i>	M	44	--
9	1955	<i>Torrão de Açúcar</i>	M	58	--
10	1956	<i>Haja Festa</i>	D	30	--
11	1957	<i>Cantiga Alentejana</i>	D	37	--
12	1959	<i>Isto Agora é Outra Música</i>	D	27	--
13	1961	<i>Quem nasceu para dez reis</i>	D	32	M12
14	1961	<i>Pic-Nic</i>	D	30	--
15	1965	<i>Em Maré de Rosas</i>	D	30	M12
16	1967	<i>Esta Casa é um Circo</i>	D	30	M 17
17	1967	<i>O meu amor é um cravo encarnado</i>	D/M ⁴	29; 27	M17
18	1967	<i>Ao Romper da Bela Aurora</i>	D	28	M12
19	1969	<i>Pelo Rio Xarrama Abaixo</i>	D	21	M12
20	1970	<i>Bolo Real</i>	D	23	M6
21	1971	<i>O Princípio o Fim e o Meio</i>	D	34	M17
22	1973	<i>Minhas Senhoras e Meus Senhores...</i>	D	31	--
23	1974	<i>Feira Nova</i>	D	21	M17
24	1975	<i>Queres que eu te conte? Um conto de fados!</i>	D	21	--
25	1981	<i>Bom dia, Alegria!</i>	D	26	--
26	1982	<i>Variedades</i>	D	15	--

Legenda: D – dactilografado; M – manuscrito; Class. – Classificação do espectáculo

Tab. 1 – Peças de Vicente Rodrigues

³ De acordo com a Inspecção dos Espectáculos, informação recolhida das licenças de representação emitidas entre 1959 e 1974 e que ainda se encontram conservadas juntamente com algumas peças.

⁴ o segundo acto desta peça encontra-se manuscrito.

Além destes textos e também da autoria do torranense, fazem parte deste espólio 30 pastas com as pautas de todas as músicas, uma pasta com diversos textos não identificados que aparentam corresponder a excertos de peças do próprio autor e de outros autores, e uma pasta contendo a correspondência trocada entre Vicente Rodrigues e Jaquelino Telo, seu sobrinho. Ainda referente aos produtos da autoria do torranense, constam alguns exemplares do jornal *Planície*, onde estão publicados poemas seus sob pseudónimo, bem como exemplares do *Jornal de Alcácer*, para o qual o autor escreveu crónicas sob o pseudónimo de Miguel Marcos. Estão também guardados, em pastas fechadas a cordel, vários exemplares do *Jornal de Letras*, do *Jornal de Letras e Artes* e do *Boletim da Casa do Alentejo*. Em todos os casos, são conservados alguns números não sequenciais.

Também algumas peças de outros autores se encontram reproduzidas neste espólio, apresentando-se de forma semelhante aos originais do torranense. Este conjunto constitui uma amostra dos textos representados juntamente com os “divertimentos musicais”, sendo o seu índice abaixo reproduzido, por ordem alfabética do título:

- *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca, texto dactilografado, 21 páginas;

- *A Maluquinha de Arroios*, de André Brun, texto manuscrito, 103 páginas;

- *A Outra Margem*, de Maria Rosa Colaço, texto dactilografado, 10 páginas;

- *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca, texto dactilografado, 16 páginas;

- *As Alegrias do Lar*, de Maurice Hennequin, texto manuscrito, 24 páginas;

- *As Duas Máscaras*, de Eduardo Schwalbach, texto dactilografado, 17 páginas;

- *Auto da Justiça*, de Francisco Ventura, texto dactilografado, 16 páginas;

- *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca, texto dactilografado, 38 páginas;

- *Casa de Pais*, Francisco Ventura, texto dactilografado, 40 páginas;

- *Dois Pobres e uma Porta*, de Aristides Abranches e Rangel de Lima, texto manuscrito, 33 páginas;

- *É Urgente o Amor*, de Luís Francisco Rebelo, texto dactilografado, 25 páginas;
- *Filho Sozinho*, de Francisco Ventura, texto dactilografado, 31 páginas;
- *Fim de Penitência*, de Marcelino Mesquita, texto dactilografado, 10 páginas;
- *Forja*, de Alves Redol, texto dactilografado, 23 páginas;
- *Os Pássaros de Asas Cortadas*, de Luís Francisco Rebelo, texto dactilografado, 23 páginas;
- *Recompensa*, de Ramada Curto, texto dactilografado, 11 páginas;
- *Tio Simplício*⁵, de Almeida Garrett, texto manuscrito, 31 páginas;
- *Um Casamento do Outro Mundo*, de D. José Seromenho e César Vasconcelos, texto dactilografado, 16 páginas;
- *Yerma*, de Federico Garcia Lorca, texto dactilografado, 17 páginas.

Constam também deste espólio os livros de Vicente Rodrigues, que apresentamos na grelha seguinte, divididos por temas e ordenados pelo apelido do autor.

⁵ Autoria erradamente atribuída a Vicente Rodrigues, no espólio da Junta de Freguesia do Torrão

Apelido	Nome	Título	Data	Notas
Teatro				
ABELAIRA	Augusto	<i>A Palavra é de Ouro</i>	s/d	
BECKETT	Samuel	<i>Dias Felizes</i>	1973	
BOAL	Augusto	<i>A Tempestade e As Mulheres de Atenas</i>	1977	Reescrita por Augusto Boal
BRECHT	Bertold	<i>Teatro (I e II)</i>	sd	
CERVANTES	Miguel	<i>O Velho Ciumento</i>	1965	Livro fotocopiado
CORREIA	Romeu	<i>O Cravo Espanhol</i>	1969	autografado pelo autor com dedicatória, Verão 1970
CORREIA	Romeu	<i>O Vagabundo das Mãos de Ouro</i>	sd	
CORREIA	Romeu	<i>Sol na Floresta</i>	1956	
CORTEZ	Alfredo	<i>Bâton</i>	1939	
CORTEZ	Alfredo	<i>Tá Mar</i>	1936	
CURTO	Amílcar Ramada	<i>Demónio</i>	1930	
ÉSQUILO		<i>Prometeu Agrilhado</i>	1942	data manuscrita
FERREIRA	Costa	<i>Quando a Verdade Mente</i>	1955	Edição seguida de textos teóricos
FERREIRA	Costa	<i>O Quarto</i>	s/d	
FRISH	Max	<i>Andorra</i>	1961	
GALVÃO	Henrique	<i>Comédia da morte e da vida</i>	1950	
GOLDONI	Carlo	<i>O Mentiroso</i>	S/d	
GREEN	Graham	<i>A casa dos vivos</i>		Edição seguida de textos teóricos
HORTA	Artur	<i>Entre marido e mulher...</i>	1952	com anotações e rasuras de Vicente Rodrigues; texto fotocopiado
IBSEN	Henrik	<i>João Gabriel Borkman</i>	S/d	
D. JOÃO DA CÂMARA		<i>Teatro</i>	1958	
LOPES	Virgínia	<i>Maria Migalha</i>	1937	co-autora: CHAVES, Laura
LORCA	Federico García	<i>A casa de Bernarda Alba</i>	1964	

LORCA	Federico García	<i>Bodas de Sangue</i>	1973	edição em castelhano; fala da <i>Antígona</i> recortada no interior
LORCA	Federico García	<i>Dona Rosinha, a Solteira</i>	1973	
LORCA	Federico García	<i>Yerma</i>	1954	edição em castelhano
LORCA	Federico García	<i>Yerma</i>	1955	seguido de considerações do encenador
LOURES	Carlos	<i>O ministério do amor</i>	1970	
LUCCI	Eduardo Schwalbach	<i>Anastácia & C^a – modas e confecções</i>	S/d	
LUÍS	Agustina Bessa	<i>O Inseparável</i>	1958	
MAIA	Samuel	<i>Braz Cadunha</i>	S/d	autografado com dedicatória a Adelino Mendes
MARIVAUX	Pierre de	<i>A Ilha dos Escravos</i>	1973	dentro do livro recorte de jornal com estreia no Porto
MARTINHO	Virgílio	<i>Filopópolis</i>	1973	
MONTEIRO	Luís de Sttau	<i>As mãos de Abraão Zacut</i>	1968	
MONTEIRO	Luís de Sttau	<i>Todos os anos pela Primavera</i>	1969	
NEGREIROS	José de Almada	<i>Deseja-se mulher</i>	1959	
PIRANDELLO	Luigi	<i>Esta Noite Improvisa-se</i>	S/d	
PIRANDELLO	Luigi	<i>Seis Personagens à procura de um autor</i>	S/d	
REBELLO	Luiz Francisco	<i>O Dia Seguinte</i>	S/d	fotocopiado e com anotações de Vicente Rodrigues
REBELLO	Luiz Francisco	<i>Teatro</i>	1959	dois volumes
REDOL	Alves	<i>Teatro I e II</i>	1967	
RÉGIO	José	<i>A Salvação do Mundo</i>	1954	
SANTARENO	Bernardo	<i>O Duelo</i>	1961	
SASTRE	Alfonso	<i>Teatro (Esquadra para a morte; a Mordaça; O Corvo)</i>	1961	
SUASSUNA	Ariano	<i>Auto da Compadecida</i>	1962	
TORGA	Miguel	<i>Terra Firme e Mar</i>	1941	
VENTURA	Francisco	<i>Auto da Justiça</i>	1960	
TEATRO (teoria)				

Apelido	Nome	Título	Data	Notas
BRECHT	Bertold	<i>Estudos sobre teatro</i>	1972	data do recibo de compra, edição sem data
DIDEROT	Denis	<i>Paradoxo sobre o Actor</i>	1960	
HORÁCIO		<i>Arte Poética</i>	s/d	
JÚNIOR	Redondo	<i>Pano de Ferro</i>	1955	
JÚNIOR	Redondo	<i>Panorama do Teatro Moderno</i>	s/d (1961-63?)	
PEDRO	António	<i>Pequeno Tratado de Encenação</i>		1962
STANISLAVSKI	Constantin	<i>A Preparação do Actor</i>	s/d	
VILAÇA	Mário	<i>Teatro Contemporâneo</i>	1967	
Outras Artes (teoria)				
Apelido	Nome	Título	Data	Notas
BRANCO	Luiz de Freitas	<i>Tratado de Harmonia</i>	s/d	
LÉGER	Fernand	<i>Funções da Pintura</i>	1965	
RIBAS	Tomás	<i>Que é o ballet</i>	1959	
Outros Livros				
Apelido	Nome	Título	Data	Notas
CAMACHO	Brito	<i>Ferroadas (crónicas)</i>	1932	
GUERRA	Bastos	<i>Compasso de Espera</i>	1940	
CAMACHO	Brito	<i>Gente Rústica</i>	s/d	
CAMPINAS	Vicente	<i>Catarina</i>	1967	edição bilingue impressa em Bruxelas – edições Avante
FONSECA	Branquinho	<i>O Barão</i>	s/d	
HORTA	Maria Teresa	<i>Minha Senhora de Mim</i>	1974	

MONTEIRO	Domingos	<i>O Livro de Todos os Tempos – História da Civilização</i>	s/d	
PAULO	Rogério	<i>Um actor em viagem (Cuba 1970/72)</i>	1972	
PRATAS	César	<i>Boletim Meteorológico</i>	1970	Poesia
QUEIROZ	Vasco de Barros	<i>Encontro</i>	1963	Poesia

Tab. 2 – lista de livros de Vicente Rodrigues

Para além deste acervo, tivemos ainda acesso ao espólio que se encontrava na posse de Armando Coelho, sobrinho de Vicente Rodrigues, e que era constituído por um conjunto de programas dos espectáculos apresentados na Sociedade 1º de Janeiro, bem como pelos documentos entregues na Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (SECTP) e, posteriormente, na Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), que contêm o registo de algumas canções deste autor.

A partir destes dois espólios, foi possível reconstituir a composição da maior parte dos espectáculos apresentados durante o período de actividade de Vicente Rodrigues, informação que apresentamos na tabela seguinte:

Tab. 3- Cronologia das Peças Encenadas por Vicente Rodrigues

Ano	Peça e Autor	“Divertimento Musical”
1944	<i>Força de Vontade</i>	Festarolas
1945	----	Muita Parra
1946	<i>O Tio Rico</i> , Ramada Curto	Chuva de Picaretas
1948	-----	Há Festa no Povoado
1950	-----	Alentejo, Terra Linda
1952		Balões de São João
1954	<i>Dois Pobres e uma Porta</i> , Aristides Abranches e Rangel de Lima <i>Rosas de Todo o Ano</i> , Júlio Dantas	E Viva a Folia!
1955	<i>A Bisbilhoteira</i> , Eduardo Schwalbach	Torrão de Açúcar
1956	<i>O Tio Simplicio</i> , Almeida Garrett	Haja Festa
1957	<i>Recompensa</i> , Ramada Curto	Cantiga Alentejana
1958	<i>Casa de Pais</i> , Francisco Ventura	A Feira da Alegria
1959	---	Isto Agora é Outra Música
1960	----	Cantinho do Céu
1961	<i>Quem nasceu para dez reis</i> , Vicente Rodrigues	Pic-Nic
1965	<i>Tempos Modernos</i> , Olga Alves Guerra	Em Maré de Rosas
1967	<i>O meu amor é um cravo encarnado</i> , Vicente Rodrigues	Ao Romper da Bela Aurora
1968	<i>Tá Mar</i> , Alfredo Cortez	Pelo Rio Xarrama Abaixo
1969	<i>A Cadeira da Verdade</i> , Ramada Curto	Tudo é Bola

1970	<i>As Duas Máscaras</i> , de Eduardo Schwalbach	Bolo Real
1971	<i>O Princípio o Fim e o Meio</i> , de Vicente Rodrigues	---
1973	<i>O Duelo</i> , de Bernardo Santareno	Olha a Rosa se está linda!...
1973 (Natal)	<i>Auto da Barca do Inferno</i> , Gil Vicente	Minhas Senhoras... e Meus Senhores...
1974	<i>A Forja</i> , Alves Redol	Feira Nova
1975	<i>A Casa de Bernarda Alba</i> , Garcia Lorca	Um Conto de... Fados
1976	<i>Yerma</i> , de Garcia Lorca	Ora vá de Roda Roda Roda
1978	<i>A Sapateira Prodigiosa</i> , Federico Garcia Lorca	Vamos fazer uma vila nova!
1981	<i>Os Pássaros de Asas Cortadas</i> , Luís Francisco Rebello	Bom dia, Alegria!
1982	<i>O Dia Seguinte</i> , Luís Francisco Rebello <i>Auto do Curandeiro</i> , António Aleixo	Variedades

A observação da grelha acima permite perceber algumas tendências de Vicente Rodrigues na constituição dos espectáculos duplos da Sociedade 1º de Janeiro. As duas partes tendem a apresentar diferentes géneros textuais, sendo a primeira constituída predominantemente por dramas, enquanto a segunda é ocupada pelo teatro de revista de Rodrigues. Em alguns anos, esta ordem foi invertida, conforme se pode constatar no programa de espectáculo reproduzido nesta dissertação, porém ela é predominante no conjunto de programas conservados por Armando Coelho, funcionando o texto de Rodrigues como um contraponto ligeiro depois de uma peça com componentes trágicas, o que pode ter contribuído para a sua designação como “divertimento”. Esta articulação das peças remete também para a oferta do Teatro do Povo, iniciativa governamental de política cultural, dado que este apresentava espectáculos com esta estrutura: peças bipartidas, com forte recurso à dramaturgia portuguesa.

Realçamos a preferência por textos mais recentes, do século XX. Com efeito, Almeida Garrett e Gil Vicente, dois nomes consagrados da História da Literatura, surgem como excepções num repertório que privilegia o teatro contemporâneo. Uma outra excepção surge em 1954, com a comédia *Dois pobres e uma porta*, de Aristides

Abranches e Rangel de Lima, texto que foi apresentado na inauguração do Teatro Apolo, em 1866. Esta tendência para a preferência por textos relativamente recentes contrasta com a escrita do próprio Rodrigues, que se mantém bastante conservadora na maioria do espólio, seguindo a estrutura clássica do teatro de revista conforme foi descrita por Rebello (1984) e citada nesta dissertação, no capítulo referente aos conceitos fundamentais. Da mesma forma, García Lorca, cujo repertório é mobilizado em três anos consecutivos, é o único autor estrangeiro representado neste repertório, que dá preferência ao texto dramático português.

De uma forma geral, observa-se que as peças escolhidas apresentam uma forte componente de crítica social e/ou de costumes. Tal é o caso de *A Bisbilhoteira*, de Eduardo Schwalbach, *Tempos Modernos*, de Olga Alves Guerra ou *Tá Mar*, de Alfredo Cortez, por exemplo. Nestas duas últimas, em particular, bem como em *Casa de Pais*, de Francisco Ventura, surgem famílias fracturadas, com os seus elementos em tensão, à semelhança do que acontece nos dramas originais de Vicente Rodrigues. Da mesma forma, *A cadeira da verdade*, de Ramada Curto, denuncia a necessidade da mentira para a harmonia entre os homens, enquanto *Tio Simplício*, de Almeida Garrett é uma comédia que apresenta amores e desamores dentro de uma família, denunciando os casamentos sem amor.

O ano de 1973 é, neste contexto, um marco, devido a constituir o início de um período marcado pela opção de representação de peças politicamente orientadas, proibidas pelo regime ditatorial. Nesse ano, a peça escolhida foi *O Duelo*, de Bernardo Santareno, um texto cuja história durante o regime ditatorial é brevemente descrita por Rebello: “... é proibida a representação das peças que Santareno vai regularmente publicando – *António Marinheiro*, *O Duelo* e *O Pecado de João Agonia* em 1961, *Anunciação* em 1962, das quais só alguns anos depois, respectivamente em 1967, 1971 e 1969, as três primeiras viriam a estrear-se.” (Rebello, 1994, p. 253)

Dado o sucesso desta representação, que aproveitou o abrandamento da censura decorrente da Primavera marcelista, Vicente Rodrigues opta por, no ano seguinte, dias antes da revolução de Abril, levar novamente a cena um texto que estivera igualmente proibido durante vários anos: *A Forja*, de Alves Redol, que, de acordo com os dados fornecidos por Rebello em *100 anos de teatro português*, só pôde estrear em Portugal em 1969, apesar de ser um original de 1948. Antes disso, a sua estreia tinha ocorrido numa

das colónias portuguesas, em Moçambique, em 1965, por uma companhia de teatro amadora. Tanto em 1973 como em 1974, são postos em cena textos que focam directamente a luta de classes e as difíceis condições de vida do seu protagonista, o povo trabalhador.

Observa-se ainda que a revolução de Abril permite levar a cena textos proibidos durante todo o período ditatorial, tais como o trabalho de Lorca, sendo apresentados consecutivamente três textos deste autor, ou *O Dia Seguinte*, de Luiz Francisco Rebello, que, devido à censura, estreara em 1953 no Théâtre de la Huchette, Paris e não pôde ser representado em Portugal durante os anos da ditadura.

Levando em conta os dados enunciados, pode-se dividir a escolha do repertório em duas fases. Até 1973 há o predomínio do drama familiar e/ou social. Os textos seleccionados, sendo interventivos enquanto obras de denúncia social, não entram em confronto directo com a ideologia do regime. Aliás, a necessidade de obtenção de uma licença de representação a partir de 1959 condicionava a escolha do repertório que poderia ser levado a palco. Porém, com o alívio da actividade da censura e o 25 de Abril, o repertório torna-se assumidamente politizado, transmitindo ao público orientações ideológicas de Vicente Rodrigues. Após a análise das suas peças, será interessante refletir sobre a relação entre estas escolhas de Vicente Rodrigues para os seus espectáculos duplos e os seus originais.

Para a análise dos “divertimentos musicais” importa levar em consideração a época na qual foram escritos e estabelecer um retrato da população torranense, principalmente das tendências a nível de composição de capitais, que permita evidenciar os tipos de público para quem Rodrigues escrevia.

1.3 O contexto: "Na Páscoa havia teatro do Vicente."⁶

Esta frase, retirada da página de internet da Junta de Freguesia do Torrão, representa uma afirmação recorrente de quem presenciou ou colaborou com a actividade de Vicente Rodrigues, ilustrando a forma quase ritualizada com que todos o anos era recebido um novo espectáculo, associado a uma ocasião específica do ano. Com efeito, o conjunto conservado até hoje, apesar de algumas lacunas, revela uma obra de vasta extensão temporal, que prima pela regularidade quase constante do intervalo anual entre as peças, sobretudo nas décadas de sessenta e setenta. À Páscoa, em alguns casos excepcionais, ao Carnaval, correspondia a estreia de uma nova revista ou, recorrendo à expressão do próprio autor, de um “divertimento musical”. Por vezes, nesse espectáculo anual, estreavam duas peças deste autor, a humorística e um drama.

Fig. 2: Capa e contracapa do programa do primeiro espectáculo escrito por Vicente Rodrigues



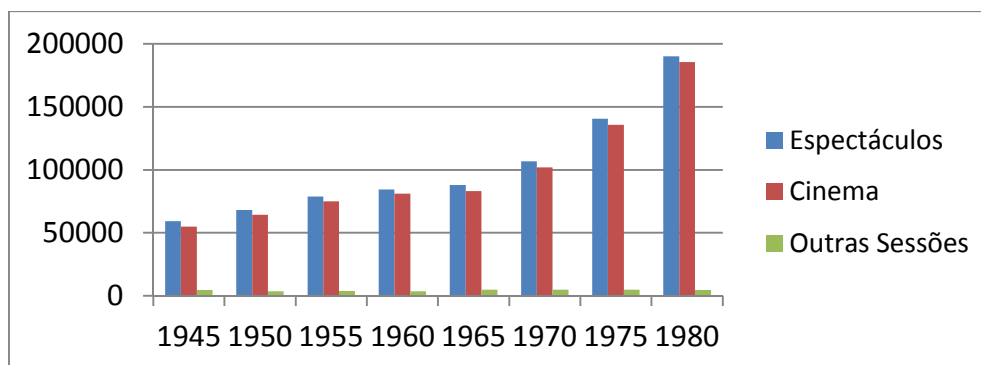
⁶ In <http://www.freguesias.pt/portal/destaque.php?cod=150104&id=296>

Estes eventos, que começaram a ser realizados de forma regular em 1941, com a dinamização da Sociedade 1º de Janeiro, tiveram Vicente Rodrigues como encenador e actor até 1944, colaborando com José Coelho. A partir desse ano, e coincidindo com a inauguração da nova sala, Rodrigues passou a ser também autor, o que faz da sua obra um conjunto excepcional a nível de capacidade de produção, sobretudo quando se observa o panorama da actividade cultural e recreativa durante o período de tempo que ela engloba, tanto a nível nacional como a nível regional. A reprodução da capa do programa acima exposta permite observar a importância atribuída a estes espectáculos, através da constatação do investimento envolvido, perceptível nos indícios textuais. Com efeito, para estes eventos, era necessário imprimir programas que continham as coplas das músicas, fazer cenários novos, como é realçado na contracapa, e ainda investir no aluguer de guarda-roupa na casa Paiva, localizada no Parque Mayer, o que implicaria também a deslocação a Lisboa para tal. Observamos ainda que o folheto reproduzido informa que, depois das duas peças, houve ainda um “acto de variedades”, que dilatou o espectáculo de 1944 além da representação de dois textos.

Os dados do Instituto Nacional de Estatística correspondentes a esta faixa temporal são irregulares e não transmitem a diferenciação entre espectáculos amadores e profissionais, nem sequer referem se essa diferença foi levada em conta no inquérito. Igualmente, torna-se difícil fazer um retrato das dinâmicas culturais na zona do Torrão, uma vez que os dados são filtrados por distrito, sendo mais pormenorizados apenas para as cidades de Lisboa e Porto. Situando-se o Torrão no distrito de Setúbal, os números diluem-se na diversidade de dinâmicas culturais deste distrito, que engloba zonas como Almada ou Setúbal, cidades de considerável dimensão que sempre apresentaram uma oferta cultural significativa. Apesar destas dificuldades, convém fazer o retrato da realidade cultural do país e, principalmente, do distrito, de forma a melhor enquadrar o contexto em que Vicente Rodrigues criou e pôs em cena a sua obra. A imprensa da época, sobretudo a revista *Plateia*, devido ao seu carácter abrangente a nível nacional, permitiu-nos detalhar um pouco esta contextualização, no que diz respeito à prática de teatro amador, uma vez que esta publicação apresentava regularmente reportagens junto de diversos grupos de teatro amadores.

O período em que Vicente Rodrigues escreveu corresponde àquele em que se dá a ascensão e consolidação dos meios de audiovisuais enquanto principal fonte de entretenimento. O cinema constituía o principal espectáculo público, tanto em número de

sessões como em número de espectadores, conforme se pode observar no gráfico seguinte:



Graf. 1: Estreia de Espectáculos – Total Nacional

Fonte: *Estatísticas da Educação*, INE (até 1979); *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, INE (1980)

A esmagadora maioria das estreias corresponde às fitas de cinema, estando os outros espetáculos em número muito mais reduzido. Inclusivamente, neste período, o cinema entrou em espaços tradicionalmente consagrados à prática teatral, como relata Graça dos Santos: “Les salles de spectacles ouvraient quelques semaines pour être fermées des mois ou devenir salles de cinéma. Durant les années 1940, sept théâtres ont fonctionné à Lisbonne, à Porto une seule salle se consacrait totalement au théâtre, deux autres s’adonnaient davantage au cinéma. » (Santos, 2002, p. 118).

Este fenómeno tem múltiplas explicações que não analisaremos em detalhe, mas sendo de salientar que, por um lado, o cinema, por ser um espetáculo que facilmente se organiza e adapta a qualquer recinto, rapidamente se distribuiu por todo o país, enquanto a actividade teatral profissional se concentrava na metrópole, onde a densidade populacional é maior. Aliás, o cinema teve muito maior impacto na propaganda do Estado Novo, com a produção de filmes a ser mais estimulada, do que o teatro, que se resumiu às digressões nacionais da iniciativa do Teatro do Povo. Por outro lado, os próprios custos inerentes a estas actividades são bastante diferentes, envolvendo o teatro meios e mão-de-obra vários que o encarecem.

Além disso, os meios audiovisuais estavam cada vez mais presentes nos lares, com a ascensão da rádio e, depois, da televisão, o que introduziu modificações no paradigma

do entretenimento que talvez tenham tido o seu ponto culminante no declínio da actividade teatral no início da década de oitenta, uma vez que se acentuaram e diversificaram as práticas culturais domésticas.

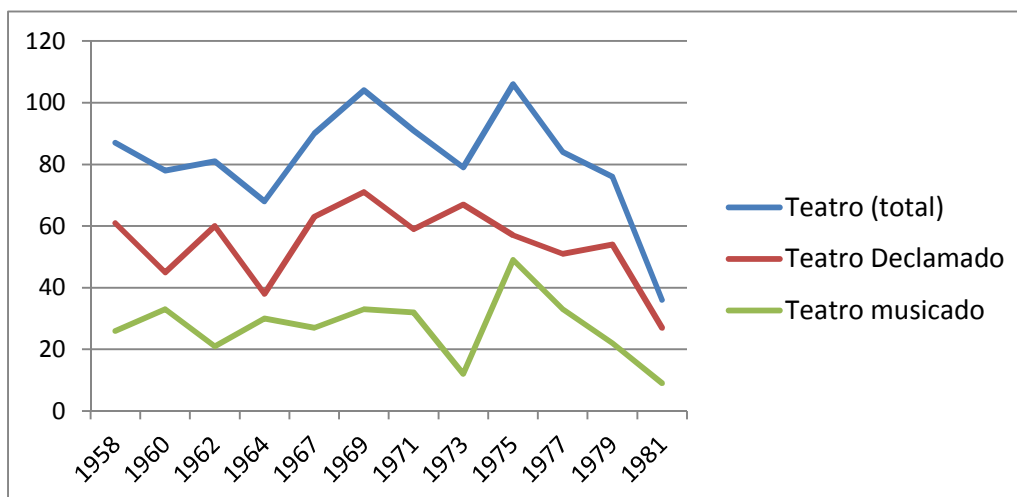
Quanto ao teatro, importa observar as suas estreias neste período de mudanças no cenário do entretenimento. O gráfico seguinte, dividido por períodos de dois anos (excepto para o intervalo entre 1964 e 1967, devido à mudança de intervalos dos próprios inquéritos do INE) com vista a maior detalhe da informação, demonstra a evolução do teatro declamado e do teatro musicado (segundo a nomenclatura dos dados do INE), sendo o teatro de revista o principal género deste último.

Aliás, Vítor Pavão dos Santos ilustra a prevalência do teatro de revista nessa época, nos números de estreias deste género por ele apresentados na obra *A Revista à Portuguesa*. Mais uma vez, a informação carece de detalhes sobre a metodologia desta contagem e qual o universo envolvido (apenas teatro profissional ou amador também, por exemplo), mas não deixa de ser ilustrativa da popularidade destas peças, bem como da sua prevalência dentro dos números do teatro musicado. Do mesmo modo, esta enumeração fornece um panorama do teatro de revista na época prévia aos dados estatísticos disponíveis no INE:

“Mas, em Portugal, foi tal o apelo do público à revista que as estreias em Lisboa nunca abrandaram. Para uma visão rápida, anotem os seguintes números: na década de 20, estreiam-se 106 revistas; na de 30, o número recorde de 122; na década de 40 estreiam-se 77; na de 50, mais uma, 78; na de 60, apenas 68.”
(Santos, 1978, p. 53)

Portanto, apesar da junção de todo o tipo de teatro musicado no gráfico seguinte, este testemunho, juntamente com a leitura de notícias de estreias da época, que abordaremos posteriormente neste capítulo, permite vislumbrar a prevalência do teatro de revista.

Graf. 2: Estreias de Teatro – Total Nacional



Fonte: *Estatísticas da Educação*, INE (até 1979); *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, INE (a partir de 1980)

Observam-se dois picos nas estreias teatrais neste período. O primeiro corresponde ao final da década de sessenta e início da década de setenta, sendo sustentado principalmente pelo teatro declamado. Salientamos, apesar de os dois fenómenos poderem não ter qualquer relação, que a obra de Vicente Rodrigues acompanha esta tendência, pois os dramas deste autor correspondem exactamente a esta faixa temporal. Além disso, é no início da década de setenta que a Sociedade 1º de Janeiro faz a tentativa de estreiar dois espectáculos num ano: na Páscoa, como habitualmente, e no Natal, esforço que não voltou a ser repetido.

O segundo pico, entre 1975 e 1977, é facilmente explicado pela revolução de Abril e conseqüente extinção da censura em Portugal, que permitiu a estreia de um elevado número de peças de teatro antes inacessíveis ao público português. Também o teatro de revista foi impulsionado pelo contexto democrático, com a fundação do Teatro Adoque, em Lisboa, que forneceu um novo palco para o género, fora do Parque Mayer. Saliente-se ainda que os jornais testemunham não só este aumento de estreias, mas também o aumento do número de espectáculos, com várias companhias a optar por levar as suas peças em digressão.

Finalmente, no início da década de oitenta, observa-se uma forte quebra nas estreias teatrais em Portugal que indicia uma mudança na distribuição do entretenimento nesta época.

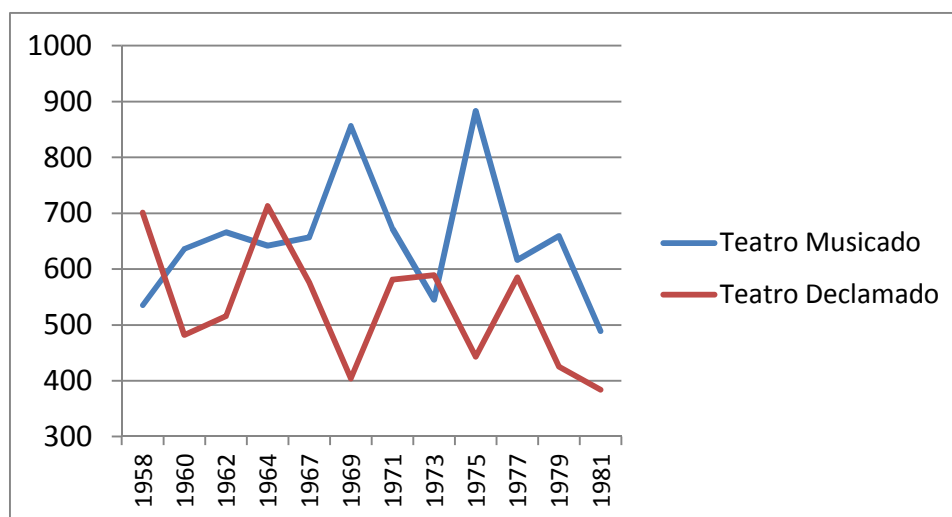
Por outro lado, observa-se que o teatro musicado apresenta uma baixa de estreias entre 1968 e 1974 que não pode ser dissociada da política e da chamada “Primavera marcelista”, momento de alguma abertura de um regime até então severamente criticado nas entrelinhas e improvisos dos actores do Parque Mayer.

Apesar do contraste entre os números dos anos sessenta e os da década de oitenta, os primeiros só aparentemente são elevados, uma vez que, efectuado o rácio entre espectáculos e espectadores, este revela uma parca actividade teatral, muito condicionada pela falta de liberdade, como realça Maria Graça dos Santos:

“En 1967, la fréquentation moyenne annuelle du théâtre par habitant est inférieure à un ; entre 1950 et 1970, parmi les trois cent vingt salles aptes à recevoir du théâtre, existant dans le continent, moins d’un tiers présenta des spectacles régulièrement, la moyenne annuelle de ceux-ci étant seulement de dix. Pour conclure ce triste bilan, précisons que le nombre moyen de spectacles était de huit par jour. » (Santos, 2002, p. 365)

Salientamos ainda, neste gráfico, a preponderância do teatro declamado sobre o teatro musicado em volume de estreias. Será interessante relacionar esta distribuição das estreias de peças de teatro com a distribuição de espectadores pelos dois géneros considerados pela informação do INE.

Graf. 3: Total de Espectadores por género teatral (x 1000)



Fonte: *Estatísticas da Educação*, INE (até 1979); *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, INE (a partir de 1980)

Este gráfico permite observar que, ao contrário do que se regista nas estreias, o teatro musicado suplantou na maioria das vezes o teatro declamado em número de espectadores, sendo as excepções os anos de 1964 e 1973. Assim, constata-se a forte adesão do público aos géneros musicados, onde, sublinhamos, a preponderância é do teatro de revista. Vicente Rodrigues acompanhou o gosto maioritário da população estudada nestes gráficos do INE.

Além destes dados estatísticos, importa considerar a política cultural promovida em Portugal, durante a época de actividade de Vicente Rodrigues, principalmente as iniciativas levadas a cabo por António Ferro. O autor torranense inicia a sua actividade quando António Ferro, que fizera parte do movimento do primeiro modernismo português, estava à frente do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que, no ano seguinte, seria renomeado Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), directamente sob a alçada da Presidência do Conselho.

O SPN, criado em 1933 como ferramenta de propaganda do regime, era dirigido desde a sua fundação por Ferro, que, como jornalista, entrevistara Salazar para o *Diário de Notícias*, em 1932. Dado que este conjunto de entrevistas serviu de apresentação do regime e do seu líder, António Ferro foi a personalidade escolhida para idealizar a imagética do Estado Novo a promover junto da população nacional, bem como no estrangeiro. Diversas estratégias foram planeadas para levar a ideologia dominante, na qual se destacava o nacionalismo alimentado pela exaltação dos heróis nacionais, junto da população:

“A encenação propagandística do regime, a organização e execução da “política do espírito”, começa pelo mais simples, na sala de aula, passa pela organização dos tempos livres, informa a assistência à família, a acção corporativa rural; piscatória ou industrial e o enquadramento miliciano da juventude. Cada sector ou actividade com os seus organismos tutelares próprios directa ou indirectamente subordinados ao Estado...” (Rosas & Mattoso, 1994, p. 292)

A “política do espírito”, noção fundamental da propaganda de Ferro”, baseia-se na oposição entre o espírito e a matéria. O primeiro é associado à transcendência, à ideia de Deus e da perfeição, refere-se a um “...lugar entre a vida e a morte em que o contacto é feito através da arte” (Santos, 2008, p. 61). Consequentemente, dentro da ideologia dominante, não há lugar na arte para a abordagem da matéria, portanto das questões

sociais ou políticas. Os produtos artísticos divulgados junto da população, em diversas iniciativas, são assim instrumentos de propaganda ao serviço do poder.

Em 1935, é organizado o cinema móvel, pensado para levar a produção cinematográfica à população residente fora das grandes cidades, levando assim a cultura e os valores que o Estado Novo pretendia promover como parte da identidade portuguesa até regiões marcadas pelo difícil acesso aos bens culturais:

“As carrinhas do cinema ambulante percorrem as vilas e aldeias de Portugal, com sessões realizadas nos espaços de juntas de freguesia ou de sociedades recreativas. Em 1937, realizaram espectáculos em 96 povoações; no ano seguinte contemplaram 141 locais; em 1939, já com duas equipas com aparelhagens em funcionamento, estiveram em 306 terras, 264 no ano subsequente, 351 povoações em 1941, 258 em 1942 e 216 localidades em 1943, com sessões gratuitas, nesse ano, para cerca de 390 000 pessoas. No total, trata-se de 2 235 espectáculos, vistos por 2 304 570 pessoas, entre 1937 e 1947.” (Ribeiro, 2010, p. 7)

As sessões apresentadas baseavam-se numa produção cinematográfica que, apesar de não estar assente numa indústria na posse do estado, era incentivada pelas políticas do Estado Novo:

“É, no entanto, certo que, com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional, o panorama cinematográfico nacional sofreu algumas alterações. A produção de longas metragens, de documentários e até de um noticiário cinematográfico oficial como o Jornal Português mostravam que, à imagem do que se passava noutros países europeus, também em Portugal o cinema não tinha escapado à propaganda estatal. O cinema permitia promover a edificação de uma nova consciência colectiva, sempre sob o poder fiscalizador dos órgãos de propaganda e censura estatal.” (Braga, 2005, p. 63)

No ano seguinte, António Ferro lança o Teatro do Povo, uma iniciativa englobada na “política do espírito” e que consistia na constituição de uma companhia de teatro itinerante que levasse peças de teatro a vilas e aldeias sem acesso à cultura consagrada, durante os meses de Verão. Por trás desta preocupação com a difusão cultural, a acção de propaganda deste teatro “permet avant tout à Salazar de diffuser son message jusque dans les campagnes reculées, objectif aucunement déguisé en ces années où le pouvoir doit solidifier ses fondations” (Santos, 2002, p.130). Francisco Ribeiro foi o escolhido para dirigir este projecto até 1941, tendo o actor assinalado a falta de meios atribuídos a esta iniciativa. Com efeito, as sessões, que frequentemente eram constituídas por duas peças,

chegavam a poucos lugares, partilhando o problema referido anteriormente sobre cinema ambulante. O seu repertório era preponderantemente português, sendo o recurso a autores estrangeiros, como Tchekov, uma situação excepcional. O concurso de peças para o teatro do povo contribuiu para esta situação, dado que todos os anos dramaturgos apresentavam originais que, em caso de vitória, seriam representados por esta companhia. Os regulamentos deste concurso realçam a visão do povo português que se pretende enaltecer junto da população, uma visão subordinado àquilo que Rosas designa como “*mito da ruralidade*” (Rosas, 2001, p. 1035, sublinhado no original): “a conformidade de cada um com o seu destino, o ser pobre mas honrado pautavam o supremo desiderato salazarista do «viver habitualmente», paradigma da felicidade possível.” (Rosas, 2001, p. 1035). Por outras palavras, condenava-se uma dramaturgia da matéria, que pudesse perturbar a paz e o conformismo associados à ruralidade, o que levou a que, nestes concursos, fosse frequente a utilização de trajes regionais ou a alusão a tradições portuguesas como base para os textos.

Quanto à actividade teatral em geral, Graça dos Santos, descreve, nos anos quarenta do século passado, um panorama pobre e concentrado na capital portuguesa: “Les salles de spectacle ouvraient quelques semaines pour être fermées des mois ou devenir salles de cinéma.” (Santos, 2002, p. 118). Sendo os apoios estatais à actividade teatral praticamente nulos e havendo uma censura activa, que condicionava a estreia de inéditos de autores portugueses, as companhias de teatro dependiam da sua capacidade de gerar receita, recorrendo muitas vezes à popularidade de alguns actores para atrair público. Só a partir de 1950 é que o Estado Português passou a atribuir uma verba destinada ao apoio ao teatro. Na mesma década, a 31 de Dezembro de 1955, é extinto o Teatro do Povo por decreto-lei, considerando-se que os subsídios à actividade teatral por todo o país poderiam substituir a função daquela companhia. Tal decisão não agradou a alguns sectores do meio teatral, tendo Francisco Ribeiro, antigo director do Teatro do Povo, sido o caso mais flagrante, respondido com a fundação do Teatro Nacional Popular, em 1956, que procurava prosseguir com a tarefa de divulgação cultural do Teatro do Povo. No entanto, o regime ditatorial não retomou esta iniciativa, tendo, pelo contrário, intensificado a censura aos espectáculos de teatro, o que dificultou a acção das companhias de teatro privadas, uma vez que procuravam evitar o risco de investir numa peça que pudesse vir a ser censurada no momento da sua representação. Assim, após os anos da “política do espírito”, o teatro, em Portugal, mergulhou num período marcado

pela proibição de representar diversos autores nacionais e estrangeiros, de entre os quais Rebello (1984) destaca a censura às obras de Pirandello, e pela permanência do censor na plateia. A primavera marcelista, que atenuou o leque de peças censuradas, não foi marcada por mudanças profundas nesta abordagem do espectáculo teatral, tendo sido necessário alcançar a democracia para que as companhias teatrais pudessem seleccionar livremente os seus repertórios.

Num estudo efectuado para a caracterização do público do teatro São João, de facto, os dados indicam que os espectáculos contendo peças do cânone literário, que constituíram a maioria da oferta deste teatro no período observado, fazem surgir um público da “pequena burguesia intelectual e científica” (Nunes, Cruz, & Lourenço, 2001, p. 46), onde as classes com menor capital cultural institucional têm pouca representação. Apesar de temporalmente este estudo estar um pouco distante do tempo de acção de Vicente Rodrigues e de ter sido efectuado num meio onde as classes sócio-lógicas presentes diferem das do Torrão dos anos 40 a 80 do século passado, a caracterização detalhada do público deste teatro dá uma visão do espectador que se idealiza para as peças do cânone, associado à educação e, portanto, pouco provável de ocorrer no teatro torranense:

“Numa primeira leitura, o recorte ocupacional da amostra sem dúvida acompanha também a juvenildade do público, embora de forma menos polarizada. Na verdade, o principal grupo é constituído pelos estudantes (35,7%). Mas, quando a este dado se acrescenta que o grupo imediatamente a seguir mais representado é o dos professores (15,9%), e assim se conclui que a porção ventilada por vínculo escolar excede a metade, então torna-se possível aventar que, cumulativamente, este vínculo será também um marcador central da selectividade do (s) público(s) do Teatro Nacional São João.” (Nunes, Cruz, & Lourenço, 2001, p. 46)

Aliás, sublinhamos que a associação entre a população com menor capital cultural e os espectáculos ligados ao riso e ao divertimento se relaciona, nas ciências literárias, com a tendência fundada pela *Poética* de Aristóteles e retomada por diversas correntes de pensamento de associação da comédia aos “homens inferiores”, sendo encarada pelas classes dominantes apenas como um género menor e sem prestígio.

O estudo de Luiz Francisco Rebello sobre o teatro de revista, ao fazer uma breve caracterização do público deste género teatral nos anos cinquenta do século passado, permite ligar os dados que acabámos de apresentar sobre a distribuição de públicos pelos

diferentes espectáculos teatrais com a realidade vivida no tempo de Rodrigues. Refere este autor, para o teatro profissional do Parque Mayer:

“Que o público da revista é, essencialmente, um público de extracção burguesa citadina, num leque abrangendo da pequena à alta burguesia – e esta hierarquia é respeitada até na distribuição dos lugares que ocupam, das primeiras filas e das frisas e camarotes ditos “de boca” até às galerias, à “geral” –, e que o seu estatuto é condicionado por essa, circunstância, eis o que não sofre dúvidas. A frequência da classe operária, mais restrita, limita-se a alguns sectores do proletariado urbano, e a do campesinato é praticamente nula: uma ou outra esporádica revista regional de amadores não invalida esta regra.” (Rebello, 1984, p. 28)

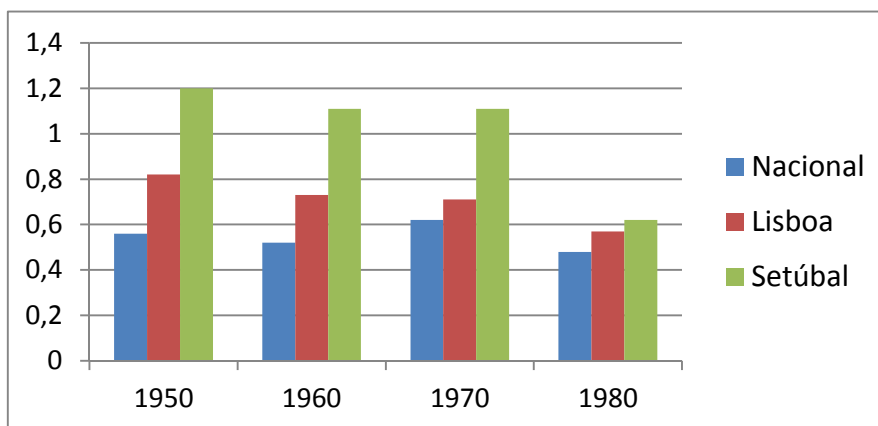
O público do teatro de revista profissional encontra-se entre os diferentes estratos da burguesia, trabalhadores por conta de outrem não proletários, com poder económico suficiente para as actividades de lazer, constituindo estes espectáculos um momento de riso dos poderosos consentido por estes, mesmo levando em conta os cortes a que a censura sujeitava estes textos. Numa época de marcadas diferenças sociais, este riso conjunto funcionava como uma marca distintiva, divergindo da frequência do teatro declamado pelas classes mais altas, mas realizando a mesma prática cultural da ida ao teatro.

O teatro de Vicente Rodrigues, no entanto, constitui um caso diferente, uma vez que encaixa na última categoria descrita no excerto acima, que, como Rebello reconhece, tem mecanismos de atracção de público diferentes do espectáculo profissional. Por um lado, este teatro atrai os sectores da população local seduzidos pela cultura associada à vida urbana, principalmente à capital do país, revestindo-se esta adesão de um carácter distintivo em relação a uma maioria relacionada com a composição de capitais característica dos meios rurais. Porém, por outro, a representação da “revista do ano” dos acontecimentos a nível local, que mesmo a população mais iletrada conseguia decifrar através das suas vivências, bem como a possibilidade de ver os vizinhos e conhecidos da comunidade em palco possuem um poder atractivo junto de sectores populacionais menos previsíveis neste tipo de oferta cultural. Este teatro, participando das características formais do género, desenrola-se, assim, perante uma plateia mais heterogénea.

Nos números apresentados até agora, o distrito de Setúbal tem acompanhado a média nacional, nas suas transformações da actividade cultural. Porém, quando estudados os números de recintos utilizados, este distrito destaca-se do panorama português. O

gráfico seguinte apresenta um *ratio* de recintos por população residente, em que se calculou a divisão de recintos por dez mil habitantes. Além dos dados nacionais e de Setúbal, são também apresentados os números de Lisboa como referência comparativa.

Graf. 4: Relação entre recintos utilizados e população residente – Número de recintos por 10000 habitantes



Fonte: *Estatísticas da Educação*, INE (até 1979); *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, INE (a partir de 1980)

Estes números permitem constatar que o distrito de Setúbal, na relação entre recintos utilizados e população residente, não só se destaca da média nacional, como também se destaca do distrito de Lisboa, onde a actividade cultural é a mais forte de todo o país. O dinamismo deste distrito em termos culturais foi confirmado recentemente pelo estudo de Vera Borges sobre o panorama teatral português entre 2000 e 2002, tendo esta investigadora constatado que Setúbal era o terceiro distrito do país em termos de companhias de teatro residentes, só ultrapassado por Lisboa e Porto. Aliás, na revista *Plateia*, nas edições da década de sessenta⁷, estão documentadas companhias de actividade regular nesta região: a própria Sociedade 1º de Janeiro, do Torrão, mas também o Grupo Cénico da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, uma companhia de Grândola ligada ao teatro declamado⁸, duas de Setúbal (a “Capricho Setubalense”, que tipicamente levava à cena teatro “de revista” e a “Ribalta”, mais ligada

⁷ Centramo-nos nesta década, dado que, de entre as edições disponíveis para consulta no espólio da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, é aquela onde as reportagens sobre o teatro amador são mais regulares e detalhadas, ocupando uma rubrica fixa.

⁸ Refira-se, como curiosidade, que o impulsionador do dinamismo deste grupo cénico, que também merecia uma análise cuidada, foi o encenador e actor Helder Costa, um dos fundadores do teatro “A Barraca”, em Lisboa.

ao teatro declamado), uma da Moita (a Sociedade Filarmónica Capricho Moitense) e outra do Seixal, o grupo cénico de trabalhadores da Siderurgia Nacional, bem como uma das mais conhecidas da região, a centenária Sociedade Incrível Almadense. Esta última não foi a única companhia amadora de Almada, visto que a mesma revista dá conta da actividade do “Teatro Popular de Almada”. Igualmente, é possível observar que a representação anual de peças originais de teatro de revista era a opção mais frequente para a maior parte destes grupos amadores. Porém, apenas no caso do Torrão é que surge, na imprensa consultada, a descrição da associação entre o teatro de revista de autor local e o teatro da literatura consagrada, ou, como se pode ler na *Plateia*:

“O grupo cénico desta colectividade empenhou-se na passada Páscoa em levar a efeito um espectáculo que agradou a gregos e troianos – na medida em que serviu os gostos dos que se inclinam para o teatro de revista e dos que preferem o teatro a sério”⁹.

⁹ Revista *Plateia*, nº 230, 29/06/1969, p. 6



O jovem Joaquim Manuel interpretando o quadro «O Pescador». Cenários e guarda-roupa estiveram à altura

Uma cena de «Tempos Modernos» com Isalita Verdelho (a protagonista, no papel de D. Sofia de Mendonça) e Tina Martins (na figura de Maria da Graça)

Outra cena de «Tempos Modernos» com Joaquim Figueira (no papel de Luis), Isalita Verdelho, Olinda Sa e Nita Márcia

TEATRO DE
REVISTA
e TEATRO
DECLAMADO
EM TORRÃO
DO ALENTEJO

Contando apenas 5000 habitantes, Torrão do Alentejo (que pertence ao concelho de Alcácer do Sal) dá lições a outras terras de mais numerosa população, através da sua prestimosa Sociedade Primeiro de Janeiro.

O grupo cénico desta colectividade empenhou-se na passada Páscoa em levar a efeito um espectáculo que agradou a gregos e troianos — na medida em que serviu os gostos dos que se inclinam para o teatro de revista e dos que preferem o teatro a sério.

Os primeiros tiveram o divertimento musical «Em Maré de Rosas», texto e música de V. Rodrigues, com quadros de sabor popular, como «Maria do Mar» e «Maria do Céu», «Zé da Terra» e «Zé Vil-nagre». «Tudo é Plásticos» e «O estrangeiro, anda ver». Foram intérpretes Isalita Verdelho, Olinda Sá, Nita Márcia, Clara Maria, Maria Joana, Cidolina Madalena, Maria da Conceição, Cacilda Serpa, no naipe feminino, e Abel Fava, António Santos, Joaquim Manuel, José António, Adérito Damião, Joaquim Figueira, Manuel Aleixo, Eduardo Pereira, José Inácio, Eliste Madaleno, António João e Francisco Madaleno, no naipe masculino.

Interpretada pelos mesmos amadores, subiu a seguir à cena a peça «Tempos Modernos», de Olga Alves Guerra, que obteve geral agrado.

E assim, uma pequena terra, mostra capacidade para fazer o que muitas grandes não conseguem e arrancar do zero absoluto.

Festival de Teatro Amador no Barreiro

O Grupo Desportivo da C.U.F. organizou um Festival de Teatro Amador, no palco do seu Cinema Ginásio, no Barreiro.

O Festival inaugurou-se no sábado, dia 19 do corrente, representando o grupo da C.N.N. «A Sapateira Prodígiosa», de Garcia Lorca.

Uma Revista-Fantasia em Aveiro

No passado dia 26, no Teatro Aveirense, com lotação esgotada muitos dias antes desta data, subiu à cena a revista-fantasia «Escabeche de Piripiri», representada por antigos componentes do Clube dos Galitos, e em comemoração das bodas de prata da revista «Moito de Escabeche» — que marcou uma data na vida artística da bela cidade.

O Teatro de Ensaio

Dirigido por João Sarabando, o Teatro de Ensaio, subsidiado pela Câmara Municipal de Lisboa, continua a realizar espectáculos de teatro em colectividade populares. No corrente mês de Junho, representa duas novas peças do seu repertório: «A culpa é da Primavera», de Santos Brás, e «Auto do Curandeiro», de António Aleixo.

Fig. 3 – Artigo em *Plateia*, nº 230, 29/06/1969, p. 6

A página da *Plateia* acima reproduzida permite ainda fazer algumas observações sobre o espectáculo e a forma como esta publicação o encarou. Salientamos que das três fotografias apresentadas, duas são da peça *Tempos Modernos*, de Olga Alves Guerra. Apesar de este espectáculo conter um texto inédito de um autor local, a revista privilegia a reprodução de fotos do “teatro declamado”, conforme o classificam, portanto fotos de um texto com alguma divulgação nacional, ao contrário do caso de *Em Maré de Rosas*. Esta opção a nível de imagem reforça a hierarquização dos textos que é expressa no artigo,

em que apenas a obra de Olga Alves Guerra é considerada “teatro a sério”, pelo que o trabalho de Rodrigues é remetido para a esfera da literatura marginal, do fenómeno local. Da mesma forma, a escolha do quadro da revista do torranense demonstra a valorização do texto declamado, em detrimento das cenas de comédia e/ou musicais. De facto, a cena representada constitui o único momento do “divertimento musical” a adoptar um tom solene: trata-se de um monólogo em que um pescador descreve as suas difíceis condições de vida e que termina com uma prece por protecção na faina.

Além do estabelecimento de uma hierarquização entre textos, a opção pela foto do pescador sugere também uma tentativa de confirmação da imagem promovida pelo regime ditatorial de um povo religioso, dada a presença de uma representação de Cristo crucificado, que se destaca num palco praticamente vazio (que contrasta com a legenda da reportagem, onde se lê que “Cenário e guarda-roupa estiveram à altura”). Assim, a fotografia escolhida representa o povo ligado ao sector primário, idealizado como humilde, pobre e devoto, representa um teatro de âmbito local confirmando e reforçando a propaganda salazarista, mesmo se o texto declamado denunciava a revolta perante um quotidiano de fome e miséria que empurra a personagem para uma possível morte.

Apesar da diversificação de panoramas sociais e demográficos, observamos que Vicente Rodrigues escreveu e encenou as suas peças num contexto que favorecia a actividade recreativa e cultural, no que diz respeito às dinâmicas do distrito. Infelizmente, não dispomos de dados pormenorizados, mas, de facto, no caso da vila do Torrão, existia um dinamismo cultural que se veio a perder com a desertificação da região: a Sociedade 1º de Janeiro não só fornecia o espaço onde encenar e manter os “divertimentos musicais”, mas também tinha frequentemente sessões de cinema e música, ao contrário do que passa actualmente, uma vez que o espaço é sobretudo usado para festas e bailes ocasionais. Foi ainda nesse espaço que foi instalada possivelmente a primeira televisão da vila para permitir à população assistir ao Campeonato do Mundo de Futebol de 1966.

Ainda que o volume da obra de Vicente Rodrigues possa ser considerado surpreendente, destacamos que este conjunto foi produzido beneficiando de algumas condições que favoreceram a sua criação, como a existência de uma actividade cultural e recreativa dinâmica a nível do distrito, bem como do estabelecimento de parcerias produtivas com terras próximas, como foi o caso com as Alcáçovas, em que houve intercâmbio de espectáculos teatrais e musicais.

Além disso, observamos que existe uma quebra desse volume excepcional no início da década de oitenta, o que talvez possa ser relacionado com a quebra que o teatro sofreu a nível nacional, nesse período. Assim, a correlação entre este gráfico e o gráfico número dois permite-nos conjecturar que tenha havido uma actividade teatral enraizada neste distrito que conheceu um forte declínio a acompanhar a tendência nacional. Igualmente, não deixa de ser assinalável que Vicente Rodrigues tenha evidenciado alguma desilusão neste período de declínio da actividade teatral, algo que vários informantes associam inclusivamente ao seu suicídio.

Dado o contexto que favorecia a actividade cultural da Sociedade 1º de Janeiro, a prática teatral do Torrão deve ser problematizada levando em conta a caracterização da população que nela participou. Partimos do estudo realizado sobre o público do Festival de Teatro de Almada, que permitiu também obter algumas características do praticante de teatro amador mais comum:

“Tendo agora em consideração o capital cultural dos praticantes de teatro, destaca-se o facto de serem os espectadores com mais elevado estatuto – capital consolidado e recente – os que fazem ou fizeram teatro com alguma regularidade. Aliás, o capital cultural parece funcionar como operador selectivo da prática desta arte performativa” (Gomes, 2000, pp. 210-11, sublinhado no original)

Segundo Gomes, a um capital cultural elevado corresponde a probabilidade de envolvimento do indivíduo nas actividades de teatro amador, algo que deve ser indagado no caso torranense. Não podemos deixar de sublinhar o facto de um capital cultural elevado, isto é, principalmente o capital medido pela posse de qualificações académicas, segundo o estudo em causa, ocorrer predominantemente em conjunto com um capital económico que possibilita aos indivíduos uma vida económica mais desafogada e, consequentemente, a existência de tempos livres que podem ser dedicados a actividades lúdicas. Este indicador delimita os actores disponíveis para o teatro de Vicente Rodrigues, uma vez que, num meio onde predominavam as ocupações ligadas ao sector primário, apenas uma minoria da população satisfazia esta condição.

O teatro escrito e encenado por Vicente Rodrigues, por ocorrer numa zona marcada pelo analfabetismo da maioria da população sugere uma tentativa de contrariar esta regra. Com efeito, a tentativa de modificação dos capitais da população torranense surge como uma preocupação do autor, como o demonstram as cartas do sobrinho

Jaquelino Telo, que também permitem observar que Vicente Rodrigues, tal como o artigo da revista *Plateia*, estabelecia uma diferença de qualidade entre géneros teatrais:

*“Temos – tem quem a pode dar – de fornecer a cultura ao povo português a prestações, que é como ele está já habituado a adquirir tudo... Só assim irão diminuindo (diminuiriam ou aumentariam, visto que era maior o gosto pelo teatro?) os teatros de revista para aumentarem os de teatro declamado.”*¹⁰

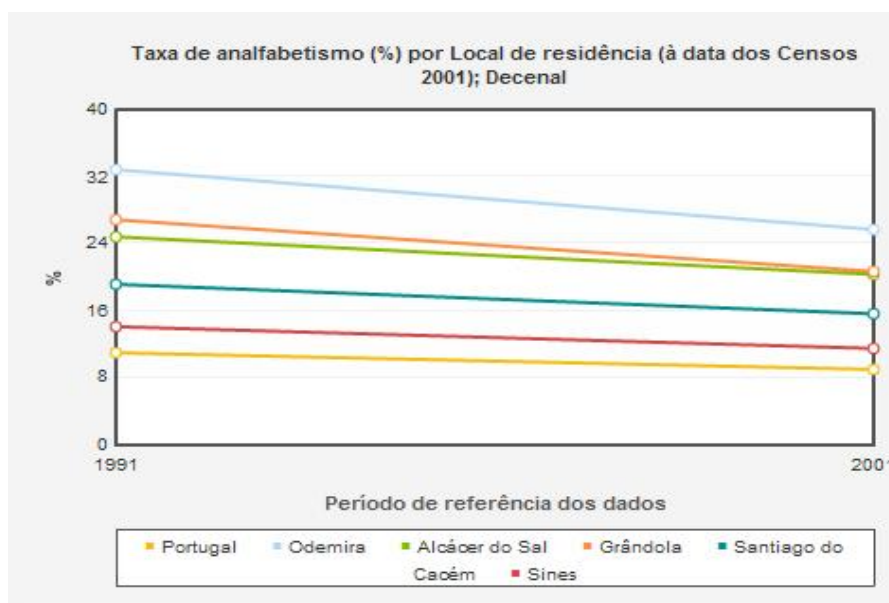
Assim, o autor torranense, ao optar por escrever “divertimentos musicais”, assumiu uma estratégia própria de diversas abordagens do teatro de intervenção: usar géneros supostamente menores para aumentar o interesse pelo espectáculo teatral e, conseqüentemente, ampliar a difusão da cultura erudita e de questões políticas. Apesar desta intenção, devemos indagar se a constituição da população do Torrão não permitiria confirmar a premissa acima enunciada por Gomes, observando, por um lado, as qualificações académicas e, por outro, as ocupações profissionais dessa população.

Um elemento determinante para a caracterização da população quanto à composição do capital cultural é o nível de escolarização, que traduz a posse de determinado capital cultural institucional. Observando os dados dos Censos das últimas décadas, é possível determinar o grau de alfabetização desta população, sendo as informações mais detalhadas as de 1991 e de 2001, motivo pelo qual elas serão o ponto de partida para a caracterização da comunidade com a qual Vicente Rodrigues interagiu. Assim, começaremos pelos últimos dados para, a partir deles, percebermos as informações recolhidas nas edições anteriores, que, muitas vezes, são inconstantes e não estão processadas informaticamente, sendo de difícil leitura e extracção de informação.

Assim, em primeiro lugar, salientamos que o Torrão se insere numa zona, a do Alentejo Litoral, segundo a nomenclatura utilizada pelo INE, caracterizada por um elevado nível de analfabetismo, sendo, por vezes, mais do que o dobro da percentagem nacional, como o quadro seguinte permite constatar:

¹⁰ Carta de Jaquelino Telo a Vicente Rodrigues, sem data, provavelmente de Janeiro de 1963, espólio de Vicente Rodrigues, Junta de Freguesia do Torrão

Graf. 5: Taxa de analfabetismo no Alentejo Litoral, por concelho

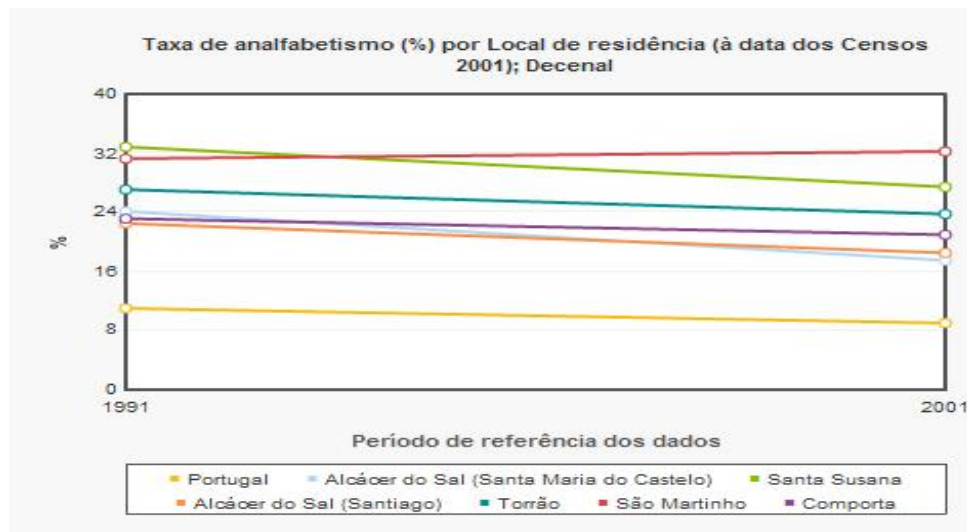


Fonte: Taxa de analfabetismo (%) por Local de residência (à data dos Censos 2001); Decenal - INE, Censos - séries históricas

Em todos os concelhos, o analfabetismo abrange uma percentagem considerável da população, sendo Alcácer do Sal, município ao qual pertence a vila do Torrão, o terceiro concelho com maior presença deste fenómeno, com uma percentagem de 20,33%, em 2001.

Dentro do concelho de Alcácer do Sal, o analfabetismo é um fenómeno constante em todas as freguesias, sendo ligeiramente menos marcado na cidade de Alcácer do Sal e sendo o Torrão a terceira freguesia com maior incidência. Destacamos, ainda o caso da freguesia de São Martinho, onde a percentagem de habitantes não alfabetizados subiu, como consequência do êxodo rural. Com efeito, a diminuição do número de habitantes levou a que permanecessem nesta freguesia os mais idosos, que representam, simultaneamente, a maioria da população que não frequentou a escola.

Graf. 6: Taxa de analfabetismo em Alcácer do Sal, por freguesia



Fonte: Taxa de analfabetismo (%) por Local de residência (à data dos Censos 2001); Decenal - INE, Censos - séries históricas

Em relação aos censos das décadas em que a obra de Vicente Rodrigues se desenvolveu, os dados disponíveis não são tão minuciosos. Com a exceção da década de cinquenta do século passado, para a qual conseguimos obter cópia de um documento manuscrito da fase de preparação das publicações dos censos que resume os dados a nível de freguesia, a maioria das informações apenas permitem uma caracterização do distrito e, em alguns aspectos, do concelho nesta questão, motivo pelo qual faremos um retrato do grau de escolarização nessa escala, inferindo, a partir dos números, aquela que seria a realidade do Torrão na época de Vicente Rodrigues.

O recenseamento da população de 1940 mostra uma realidade onde o acesso à instrução era francamente mais reduzido: de um total de 3401 pessoas entre os 7 e os 13 anos residentes no concelho de Alcácer do Sal, apenas 895 sabiam ler, o que corresponde a uma percentagem de alfabetização de apenas 26% (INE, 1945). Na faixa etária seguinte, entre os 14 e os 19 anos de idade, apesar de uma ligeira subida, a percentagem de alfabetização mantém-se extremamente baixa, nos 29%, com 838 pessoas a saber ler, num total de 2852 (INE, 1945). Finalmente, no que diz respeito aos maiores de 20 anos, a percentagem de alfabetização volta a ser de 26%, 3120 pessoas de um total de 11742. Sublinhe-se que, na população acima dos 55 anos, a alfabetização desce para

percentagens inferiores aos 20%. Segundo as estatísticas da educação, havia, em 1943 / 44, 865 alunos na instrução primária e nenhum no ensino liceal (INE, 1944).

Apesar de o recenseamento seguinte, efectuado em 1950, demonstrar uma evolução da alfabetização, em Alcácer do Sal, a maioria da população continuava a não ter instrução, visto que os analfabetos representavam 63% do total (INE, 1952). Nos casos em que havia acesso a escolarização, esta limitava-se, na grande maioria dos casos, à educação primária, situação que foi vivida pelo próprio Vicente Rodrigues. Segundo o documento manuscrito que nos foi facultado pelo INE, no Torrão estudavam no ensino primário 334 crianças e 18 alunos frequentavam o ensino secundário, situação que obrigava este grupo a sair da vila para prosseguir os seus estudos. Quanto às habilitações, 248 indivíduos tinham completado o ensino primário, 22 o secundário e 8 o superior. Havia 1251 habitantes que sabiam ler, mas não tinham completado qualquer grau de escolaridade oficial. A população analfabeta correspondia a 4133 indivíduos, cerca de 62% do total da população, uma percentagem que está de acordo com a média do concelho.

Na década seguinte, o recenseamento da população regista, pela primeira vez, a existência de uma maioria alfabetizada no concelho de Alcácer do Sal, correspondente a 53% da população e indissociável da frequência da escola primária por parte de todas as crianças, dado que em 1960 se instituiu a escolaridade obrigatória até ao quarto ano para ambos os sexos. Assim, num universo de 19219 pessoas no concelho, são 9073 as que não sabem ler (INE, 1964b). Como consequência, esta área possui, em 1962/63, um total de sessenta estabelecimentos de ensino primário, que se traduz num maior peso das profissões ligadas à educação no total da população, não tendo porém oferta a nível de liceus (INE, 1964^a).

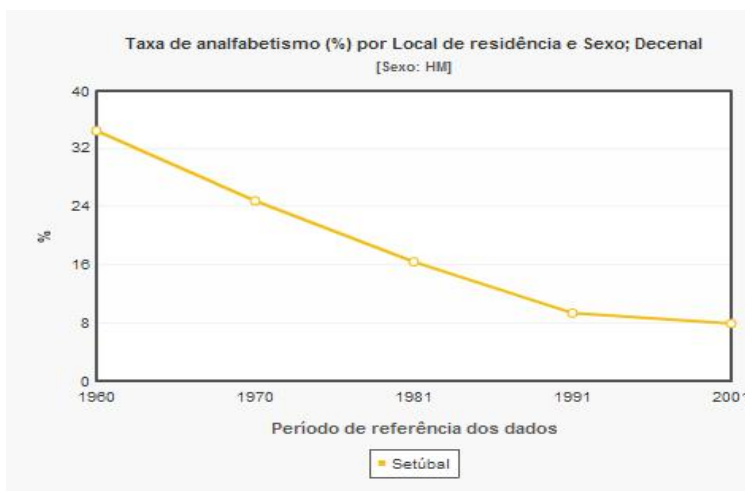
Finalmente, os censos de 1970 e 1981 apenas apresentam resultados por distrito no que diz respeito à alfabetização da população, englobando Alcácer do Sal no distrito de Setúbal, uma região marcada pela variedade de agregados populacionais (desde cidades periféricas da capital, como Almada ou Seixal, a zonas rurais como aquela onde se situa o Torrão) e, portanto, também pela variedade das populações desses agregados.

No distrito de Setúbal, a taxa de analfabetismo rondou os 25% em ambos os recenseamentos, o que permite supor uma percentagem ainda mais elevada para o concelho de Alcácer do Sal, uma vez que, como observámos anteriormente, esta zona

sempre apresentou e apresenta ainda hoje uma taxa bastante alta de analfabetismo, que contrasta com a média do distrito, situada actualmente nos 7,93%.

De forma a clarificar esta dicotomia entre a realidade de Alcácer do Sal e a do distrito onde se insere, observemos o quadro seguinte, que se refere à evolução do analfabetismo no distrito, entre 1960 e 2001.

Graf. 7: Taxa de Analfabetismo no Distrito de Setúbal (1960-2001)



Fonte: Taxa de analfabetismo por Local de residência e sexo; Decenal - INE, Censos - séries históricas

Se, por um lado, em 1960, Setúbal tinha uma taxa de analfabetismo ligeiramente acima dos 30% enquanto o concelho de Alcácer do Sal chegava aos 47%, e, por outro, actualmente este concelho mantém uma percentagem significativa de população analfabeta, pode-se concluir, para os recenseamentos de 1970 e 1981, que o Torrão continuava inserido numa zona fortemente marcada pela dificuldade no acesso ao ensino oficial. Assinalamos que a vila alentejana só dispôs de ensino liceal a partir de 1979.

A nível das ocupações desta população, os censos, que apresentam os dados relativos ao município, demonstram o predomínio do sector primário nas actividades económicas. De acordo com os números dos censos dos anos quarenta (INE, 1945), que focam a sua atenção a nível de distribuição da população activa em cada concelho apenas no sector agrícola, as profissões assalariadas ligadas à agricultura e pecuária abrangiam 6771 indivíduos, ou seja 84% da população activa de Alcácer do Sal que estava integrada nessa actividade, ao passo que patrões, agricultores isolados e funcionários administrativos representavam 4% da população, correspondente a cerca de 300

indivíduos. É ainda assinalada a existência de capatazes, feitores e diversos funcionários não discriminados. Os dados disponíveis neste recenseamento não abordam a distribuição de outras ocupações no concelho. Tal informação só surge disponível a nível de distrito, surgindo a informação de que, no distrito de Setúbal, existiam, à data do recenseamento, 4930 comerciantes, 2617 indivíduos ligados ao sector intelectual e ao trabalho de escritório. Apesar de não ser possível fazer a correspondência exacta entre o cálculo para o distrito e a realidade torranense, assinalamos que estas duas últimas categorias representam 2,8% e 1,4% da população activa do distrito. Destacamos que estes dados nos permitem observar um distrito fracturado a nível de ocupações, correspondendo Alcácer do Sal a uma zona agrícola, onde predomina a população assalariada rural. As outras actividades ou outros vínculos laborais correspondem a uma minoria, que se constituía enquanto elite no meio rural.

Na década seguinte, os dados abrangem outros sectores de actividade além do sector agrícola (INE, 1952). Assim, a população activa empregada corresponde a 11715 indivíduos, sendo a repartição pelas principais áreas de actividade a seguinte: 9865 indivíduos ligados à agricultura e pecuária, 672 na administração pública e 471 nas indústrias transformadoras. Não podemos deixar de levar em conta que a inauguração da Barragem do Verde Gaio teve impacto a nível da criação de empregos relacionados com a indústria na região. A nível de capital económico, assinalamos que a situação mais frequente era a de assalariado¹¹, que abrangia 9947 pessoas, ao passo que os trabalhadores empregados correspondiam a 918 indivíduos.

Os censos da década de sessenta permitem confirmar este predomínio do sector primário ao mesmo tempo que ilustram o início do êxodo rural, através da contracção do número total da população activa empregada. Esta abrange, neste recenseamento, 9115 indivíduos no concelho de Alcácer do Sal, sendo a sua distribuição por profissões a seguinte:

- Profissões liberais: 122;
- Directores e quadros superiores: 57;
- Empregados de escritório: 133;
- Comerciantes e vendedores: 409;

¹¹ Segundo os dados do INE disponíveis, o trabalhador assalariado é definido enquanto alguém que recebe o seu vencimento à semana, ao passo que o trabalhador empregado recebe ao mês.

- Agricultores: 6904;
- Mineiros e operários de pedreira: 7;
- Transportes e comunicações: 185;
- Operários qualificados: 862;
- Desporto e actividades recreativas: 433;
- Trabalhadores com profissão não definida: 3.

De entre o universo ligado ao sector primário, este recenseamento permite saber que há, nesta década, 85 proprietários agrícolas e 17 rendeiros.

Os dados disponíveis do recenseamento da população nos anos setenta não nos permitem observar as variações destes números, mas, no recenseamento seguinte, elaborado em 1981, é já mais evidente a influência do êxodo rural nesta zona do país. Com efeito, a população activa contraiu para os 7202 indivíduos, dos quais 3158 a exercerem actividades ligadas à agricultura, uma percentagem inferior aos cinquenta por cento. Estes números mostram que as alterações a esta sociedade rural não se deram apenas a nível da contracção da população residente, mas também da reconfiguração do leque de actividades exercidas, surgindo ao longo das décadas mais profissões qualificadas, ligadas ao investimento em infra-estruturas, como a Barragem do Vale do Gaio, ou ao alargamento da escolaridade obrigatória. Também a dinamização de actividades de lazer permitiu o crescimento do emprego nesta actividade. Além da população activa, devemos levar em conta os restantes elementos dos agregados familiares. À crescente presença de profissões mais qualificadas na vila e ao alargamento da escolaridade corresponde a existência de uma população jovem e estudantil, detentora de tempo livre para participar em actividades lúdicas.

Apesar da dificuldade em obter dados concretos sobre o Torrão, devemos realçar alguns aspectos dos dados que conhecemos, que nos permitem aferir alguns dados sobre a população ligada aos espectáculos de Vicente Rodrigues. Em primeiro lugar, devemos realçar que a importância da família do autor nesta dinâmica. Com efeito, Vicente começou a dedicar-se ao teatro por influência do seu cunhado, José Coelho, que era vinte anos mais velho e que o levou para o teatro. Neste caso, a afirmação de Gomes confirmase, visto que os elementos deste agregado familiar dispunham de alguma educação formal e de capital económico que lhes permitiria adquirir livros e ter tempo livre para os ler.

Os actores das peças faziam parte da percentagem de população que sabia ler e escrever com alguma facilidade, dado essa ser uma capacidade essencial para participar

destes espectáculos, o que os insere no grupo delimitado por Gomes na citação supra-transcrita, o de indivíduos com maior capital cultural na região. Ao mesmo tempo, os exemplos com que contactámos estavam inseridos em famílias com ocupações dentro da vila, como pequenos comerciantes ou funcionários administrativos, que, de facto, estavam numa situação privilegiada em relação à maioria da população, ligada ao sector primário. Esta minoria, que se foi dilatando ao longo das décadas de actividade de Rodrigues, possuía, devido às suas qualificações, uma composição de capitais mais próxima daquela que era característica da elite metropolitana, apesar de diferenciada em relação a esta última.

Quanto aos públicos, os números recolhidos sugerem que a realidade poderia ser heterogénea. A maior parte dos espectáculos foi representada duas vezes no Torrão, numa sala com capacidade para três centenas de pessoas. Levando em conta o carácter minoritário da população mais qualificada no concelho, a composição do público seria completa com população detentora de um capital cultural mais próximo do característico dos trabalhadores rurais, pelo que os públicos seriam diversos, reflectindo a complexidade social da vila. A reconfiguração da população da vila a partir dos anos sessenta terá tido também impacto neste público, à medida que a percentagem de população letrada crescia. Vicente Rodrigues, apesar de estar culturalmente inserido na elite local e comunicar com ela através dos seus textos, procurava atrair também ao teatro as franjas da população com menor educação formal, através do recurso ao teatro de revista, que, como observámos, era o género teatral mais popular na época e das dinâmicas do teatro amador, em que a curiosidade pelo desempenho como actores de membros da comunidade de vizinhos funciona como um atractivo para um público pouco assíduo na assistência a representações profissionais.

Estas representações teatrais anuais constituíam um ponto alto no acesso à cultura erudita no Torrão, podendo provocar a modificação dos capitais de parte da sua população. Além destes espectáculos, a Sociedade 1º de Janeiro oferecia, durante o período em estudo, sessões de cinema ao fim-de-semana, principalmente durante o Verão, bailes nas épocas festivas e acesso às emissões de televisão a partir de 1966. Esta estrutura apoiava ainda a banda filarmónica local, porém era o teatro de Rodrigues que era objecto de maior investimento financeiro e de meios.

Este papel mediador do teatro no seio da comunidade é destacado por Avelino Bento: “O Teatro torna-se mediador quer levando os participantes à acção, desenvolvendo nestes os seus processos de autonomia, quer como prática comunicacional, logo social e cultural, assumindo-se como um dos meios privilegiados de animação sócio-cultural” (Bento, 2003, p. 97). A prática teatral regular efectuada por amadores institui comportamentos no seio dos grupos que a ela se dedicam ao mesmo tempo que dinamiza a comunidade à qual se destina. A dimensão do papel de agente educativo, numa vertente informal da educação ligada à definição lata de cultura, é preponderante. Por um lado, os espectáculos compostos por duas peças favoreciam a difusão do cânone literário. Por outro lado, o “divertimento musical”, ao funcionar como representação do seu público, favorecia o questionamento através do riso das práticas quotidianas, bem como do posicionamento ideológico.

Simultaneamente o teatro de Vicente Rodrigues apresenta-se na continuidade do teatro de revista desenvolvido na época, apresentando diversas influências do que então se fazia no Parque Mayer. Como descreve Isabel Vidal, “os autores concentravam-se em trabalhar um tipo de humor dirigido às massas, de carácter não intelectual, mas complexo, ridicularizando através de referências retiradas de vivências reais graças a uma linguagem pouco elaborada, mas de articulação, sintáctica e semântica precisa, intencional” (Vidal, 2009, p. 38). A fácil compreensão destes textos provocava um sentimento de envolvimento do público, que decifrava as alusões que escapavam ao trabalho do censor e, dessa forma, se sentia parte do espectáculo. De forma a reforçar essa ligação, o recurso a fórmulas codificadas de sucesso comprovado, que sucedia tanto no teatro de revista profissional como neste espólio, auxiliava o público a formatar o seu horizonte de expectativas, que, ao ser cumprido, aumentava a adesão dos espectadores a este tipo de teatro.

O facto de esta dinâmica ocorrer no seio de uma companhia amadora, tanto a nível dos actores como dos músicos ou dos técnicos, reforça esta necessidade de afirmar a proximidade do público. Ricardo de Almeida, na sua recente dissertação de doutoramento, sintetiza a definição deste tipo de organização: “[p]or teatro amador entende-se toda a manifestação expressiva derivada de indivíduos que, ocupando os seus tempos livres, procuram o teatro como actividade de expressão sem lhe estarem vinculados profissionalmente e daí possam obter um salário” (Almeida, 2013, p. 6). Neste contexto, as condições de produção do bem cultural determinam que os seus agentes de

execução não estabelecem o vínculo com o grupo de teatro por via da remuneração, como sucede no mundo laboral capitalista, mas antes por via do gosto pessoal ou do prestígio que pode advir desta prática. A inserção no grupo de teatro significa a adesão a uma estrutura com uma história não escrita e com práticas instituídas e, portanto, significa assumir um papel social específico, no seio da comunidade. Mas esta relação é mútua: também o grupo deve ser capaz de reforçar a identidade, conservando os seus membros e procurando a sua ampliação, que, por sua vez, favorecerá a conservação das memórias. Assim, “[a] saída de um indivíduo da organização representa a descredibilização do grupo de teatro perante a comunidade, o apagamento da memória e dos ritmos periódicos que o teatro enforma...” (Almeida, 2013, p. 277). Existe, portanto, uma relação de co-dependência entre a esfera individual e a colectiva a nível de criação e conservação do prestígio decorrente da actividade.

Porém, o momento crucial de legitimação da actividade teatral amadora é a apresentação ao público, onde se procura a avaliação positiva do espectáculo por parte da comunidade envolvente. Neste ponto, surge uma diferença essencial em relação ao teatro pago. Enquanto este tem uma plateia essencialmente anónima, sem vínculos afectivos em relação aos participantes no espectáculo, no caso dos amadores uma parte significativa do público é composta por parentes, amigos e vizinhos com laços mais ou menos estreitos no seio da sua comunidade. Desta distinção decorre uma transposição do objectivo estético e cultural da peça para a procura do prazer, que muitas vezes é associado ou à apreciação do desempenho dos diversos participantes ou à evocação de memórias comunitárias e, conseqüentemente, à construção e conservação de um cânone local. Nesta faceta, nas suas primeiras peças, Vicente Rodrigues cita versos do seu antecessor na dinamização do teatro torranense, José Coelho, ou cita canções populares e tradicionais de conhecimento geral. Da mesma forma, após o desaparecimento de Vicente Rodrigues, procurou-se recriar algumas das suas peças na integralidade ou em excertos. O espectáculo funciona, então, como pretexto para reactivar memórias e solidificar a matriz identitária, indo para além do simples momento da apresentação pública e prolongando-se em conversas na comunidade, na qual tanto se inserem os elementos do grupo de teatro como o seu público.

A continuidade da representação teatral nas conversas quotidianas depende da capacidade dessa representação em provocar impressões duradouras, o que não se baseia apenas nos vínculos afectivos com os membros do elenco. O espectáculo necessita

também de provocar emoções, que, além de favorecerem a sua memória, desencadeiam sentimentos de pertença a uma comunidade: “o riso ou a comoção fazem parte de uma cultura popular que exige estas sensações de uma forma límpida e sem artificios, mas em confronto velado com a cultura dominante que denigre as suas formas de manifestação.” (Almeida, 2013, p. 268). Se a cultura erudita procura a fruição de um produto intelectualmente estimulante no teatro, as observações em trabalho de campo de Ricardo de Almeida, bem os periódicos consultados permitem perceber que a população cuja composição de capitais mais a liga à cultura popular prefere as obras que permitam reforçar os sentimentos de pertença a um grupo. O riso é, por natureza, uma manifestação comunitária, ampliando-se de acordo com o tamanho do grupo que se ri. Da mesma forma, a comoção ou o canto, bem como as diversas emoções por este desencadeadas, contribuem para o sentimento de ligação à comunidade. Mas a questão do canto neste tipo de teatro merece um olhar particular. Edith Scher, que investiga o teatro de vizinhos em Buenos Aires, destaca as funções do canto neste tipo particular de espectáculos, numa citação transcrita no artigo de José Nosé:

“A canção é um dos eixos do teatro comunitário. Por um lado, porque cantar com os outros e, sobretudo, se há arranjos [musicais] para várias vozes, implica na necessidade dos demais. Porque, para que aquilo que se cante soe bem, é necessária a presença de todos. Mas também porque a música é um elemento muito rico da dramaturgia deste tipo de propostas, já que a sua inclusão dá a possibilidade de dizer muito com pouco. A canção tem os atributos da linguagem poética, condensa muitos sentidos em poucas palavras, em suma, pode aglutinar muitas cenas em apenas uma situação.” (Nosé, 2014, p. 27)

A canção agrega vários indivíduos em palco, mas também envolve o público, sobretudo quando se retomam temas do conhecimento geral. Ao mesmo tempo, ela condensa a mensagem da peça, ou apenas de uma cena ou parte, funcionando com uma síntese facilmente memorizável, graças à aliança do texto com a música. Desta forma, também a presença dos números musicais, que poderiam posteriormente ser evocados ou modificar o seu estatuto para formas culturais autónomas, favorece a vida do espectáculo para além do momento da sua representação.

O predomínio das emoções na relação do público com o teatro amador não significa, no entanto, que não haja lugar à transmissão de ideias e à reflexão, dado que são facetas inerentemente ligadas à própria actividade teatral. Esta vertente da prática teatral surge como subversiva, num contexto ditatorial, como o que enquadrava a maior parte da obra

de Vicente Rodrigues, daí a forte regulação que condicionou este espectáculo. Adicionalmente, o teatro apresenta-se como celebração do trabalho colectivo, o que surge como ameaçador para um regime que considerava todo o ajuntamento provocador e que celebrava a modéstia da casa portuguesa, em vez das luzes da ribalta: « Le lieu salazarien s'oppose au lieu théâtral, symbole de brillance, luminosité ou éclat, espace du jeu d'éclairages entre la scène et la salle » (Santos, 2002, p. 79). O teatro amador desta época oscilava entre um pólo conservador, onde se apresentavam à população textos e códigos já conhecidos, que visavam despertar as emoções, e o papel de dinamizador cultural subversivo, oposto ao ideal cultivado pelo regime ditatorial¹² de uma ruralidade doméstica e humilde. Os espectáculos duplos, que associavam texto original de Vicente Rodrigues e um texto do cânone, demonstram, na prática, a oscilação desta prática teatral entre os dois eixos.

¹² A nível dos costumes, a permissão do convívio, em ensaios e representações, de rapazes e raparigas, algo que era então proibido nos estabelecimentos de ensino oficial, demonstra essa vocação subversiva da prática teatral, mesmo que tal se tenha devido à necessidade de actores dos dois géneros e não a uma vontade consciente de ir contra as normas de então.

2. Enquadramento teórico: Teorias e Conceitos fundamentais

Para o estudo do espólio de Vicente Rodrigues, optámos por seleccionar como questão central o estudo das estratégias mobilizadas por este autor torranense, tendo em consideração a sua representação do seu público. Considerámos que nesta linha de pensamento será necessário observar o recurso a diferentes universos culturais, bem como a forma como eles são integrados no texto.

Assim, e dado que nos situamos num eixo que cruza a análise textual com a problemática da caracterização do público receptor desse texto, necessitaremos de operacionalizar alguns conceitos teóricos fundamentais, relacionados, por um lado, com os estudos literários e, por outro, com as ciências sociais. Com efeito, para a caracterização do público para quem o escritor torranense escrevia, importa recorrer a alguns conceitos oriundos da área da sociologia, tais como os de capital, *habitus* e classe, sobre os quais diversos autores se debruçaram, tais como Émile Durkheim, Max Weber, Karl Marx, Pierre Bourdieu ou mais recentemente Loïc Wacquant e Erik Olin Wright. Devemos ainda referir o trabalho desenvolvido em Portugal por Augusto Santos Silva, Boaventura de Sousa Santos e Manuel Villaverde Cabral. Tendo em consideração esta pluralidade de estudos existentes sobre os tópicos referidos, devemos, antes da operacionalização destes conceitos, esclarecer o sentido em que os tomaremos. Igualmente, nesta secção, apresentaremos o principal suporte teórico que será utilizado neste estudo.

Em primeiro lugar, as questões de investigação formuladas conduzem à necessidade de esclarecer a definição de “cultura”, bem como dos diversos tipos de cultura abordados neste estudo. Williams (1983), ao reunir os termos que considera essenciais para os estudos da cultura e sociedade, salienta a dificuldade em produzir uma definição satisfatória deste termo, devido à sua complexidade. Após descrever uma breve história da utilização do termo, este autor aponta três sentidos associados ao termo cultura, na língua inglesa, os quais se podem estender aos seus sentidos noutros idiomas, como no caso do português:

“But once we go beyond the physical reference, we have to recognize three broad active categories of usage. (...) (i) the independent and abstract noun which describes a general process of intellectual, spiritual and aesthetic development, from C18; (ii) the independent noun, whether used generally or specifically, which indicates a particular way of life, whether of a people, a period, a group, or

humanity in general, from Herder and Klemm. But we have also to recognize (iii) the Independent and abstract noun which describes the works and practices of intellectual and especially artistic activity.” (Williams, 1983, p. 90)

“Cultura” surge como um conceito que se liga ao desenvolvimento intelectual, mas também a um modo de vida de forma geral ou às obras artísticas e intelectuais, ou seja, a um determinado tipo de produto. Assim, dada a abrangência do termo e as múltiplas formas da sua concretização, o título de uma das mais conhecidas obras de Williams parece servir de definição lata para a palavra: *"Culture is ordinary"* (1958). Consequentemente, desde as produções artísticas ao modo de vida global, com as suas práticas instituídas, tudo se engloba na noção de cultura, vista como “a “whole social process, in which men define and shape their whole lives” (Williams, 1978, p. 108). Esta definição tão abrangente de cultura, que simultaneamente realça o papel deste conceito na formação do indivíduo, implica a concepção do ser humano enquanto ser inevitavelmente cultural, uma noção já patente em Weber e explicitada por Geertz: “The concept of culture I espouse (...) is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs...” (Geertz, 1973, p. 5).

Partindo desta afirmação, a cultura, nas suas diferentes acepções, surge como inseparável do ser humano, organizando-se na imagem da teia, onde os diferentes fios correspondem à organização de universos culturais distintos e padronizados, em relação aos quais o indivíduo se posiciona, assumindo diferentes papéis consoante a estrutura social onde se enquadra, como observa Nadel. Este autor, na sua obra *Théorie de la Structure Sociale*, realça a dualidade existente entre a esfera individual e a esfera da conduta social, sendo a cultura componente essencial do pensamento individual, por contraste com a conduta social, na qual o indivíduo assume os papéis que lhe cabem nas diversas estruturas sociais existentes e que transportam consigo comportamentos previsíveis. Consequentemente, a nível dos papéis com propriedade de realização, a cultura, sendo um património individual, é determinante na escolha ou atribuição de determinado papel com exigências de conhecimento específicas. O papel social é então uma projecção do indivíduo na sociedade, na qual a cultura juntamente com outras dimensões do eixo individual actua como instrumento de selecção. Nesta visão, além de inseparável da humanidade, a cultura surge como instrumento actuante a nível vectorial na estrutura social.

Apesar da abrangência da noção de cultura, é possível efectuar distinções entre níveis de cultura com funcionamentos e valores sociais distintos, tais como a cultura erudita, a de massas ou a popular, que definiremos a seguir. Bourdieu aponta formas de distinção destes universos culturais, bem como o processo pelo qual se realiza a inculcação dessa divisão na educação do indivíduo:

“On pourrait montrer que l’opposition entre le rare, le distingué, le choisi, l’unique, l’exclusif, le différent, l’irremplaçable, l’incomparable, l’original et le commun, le vulgaire, le banal, le quelconque, l’ordinaire, le moyen, l’habituel, le trivial, avec toutes les oppositions apparentées entre le brillant et le terne, le fin et le grossier, le raffiné et le brut, l’élevé (ou le relevé) et le bas, est une des dimensions fondamentales (l’autre s’organisant autour de l’opposition entre l’aisé et le pauvre) du lexique de la morale et de l’esthétique bourgeoise .» (Bourdieu, 1986, p. 485)

De um lado, a peça única, do outro o comum, o banal. Esta oposição fundamental retrata um critério de distinção da cultura erudita: o facto de ser preenchida pela obra singular ou demasiado complexa e, por isso, ser acessível apenas a uma elite possuidora dos capitais que permitem a sua compreensão ou simplesmente o seu acesso. Por outro lado, as obras da “cultura de massas” estão em toda a parte, o que impede o seu carácter distintivo, embora não anulando a sua acção diferenciadora em relação à cultura considerada “erudita”.

Na distinção destes universos, devemos levar em conta o contexto de produção de cada universo cultural, acima mesmo do valor subjectivo da peça individualmente considerada. Tal como a produção industrial em larga escala potencia o lucro, assim, no universo específico dos artigos culturais, a produção em massa de bens consumíveis é um reflexo da procura do máximo lucro. Portanto, a emergência de uma cultura de massas é inseparável quer das condições tecnológicas que permitem a sua realização quer da procura do lucro máximo por parte de organizações cada vez mais globalizadas e globalizantes, o que influencia o conteúdo do bem cultural, que deve ser aceite da forma mais unânime possível. Raymond Williams sintetiza este fenómeno:

“Mass communication and the mass media are by comparison with all previous systems not directed at masses (persons assembled) but at numerically very large yet in individual homes relatively isolated members of audiences. Several senses are fused but also confused: the large numbers reached (the many-headed multitude or the majority of the people); the mode adopted (manipulative or popular); the assumed taste (vulgar or ordinary); the resulting relationship (alienated and abstract or a new kind of social communication).” (Williams, 1983, pp. 195-6)

Vários factores confluem para as características deste tipo de bem cultural, desde o elevado número de destinatários à distância criada entre os produtores da obra e o seu público. Esta perspectiva salienta também a relação entre o modo de produção de um bem e o seu valor cultural subjectivo. Quanto mais exclusiva, isto é passível de controlo da sua circulação devido ao número restrito de exemplares, ou complexa a obra, mais próxima tenderá a estar de um universo “erudito”. Pelo contrário, uma produção em massa relaciona-se regularmente com a “cultura de massas” e, portanto, com a inexistência desse valor distintivo.

Quanto ao universo da cultura popular de cariz tradicional, que, por um lado, não tem o valor distintivo da “cultura erudita”, mas, por outro, nunca atingiu dimensões de produção próprias da “cultura de massas”, ficou restringido à dimensão de fenómeno local, associado a um modo de produção artesanal ou a formas de transmissão presenciais. Santos Silva sintetiza a relação entre o estabelecimento de uma “cultura popular” e essas alterações do contexto de produção:

“No primeiro tempo, as pontes de ligação entre “artes mecânicas” e saber técnico especializado, ainda explicitadas no século XVIII, vão sendo cortadas, pela desvalorização que o progresso da maquinofatura e da tecnologia imprime ao modo de fabrico artesanal. No segundo, ocorre, então, um movimento de “estetização” dessas artes populares de ser e fazer – as quais, retiradas do quotidiano de trabalho e consumo das massas crescentes de assalariados, são representadas já como tradições, peugadas da história, merecedoras, enquanto tais, de conservação museológica, interesse erudito ou fruição estética.” (Silva, 1994, p. 103)

Com efeito, culturas popular e de massas circulam dentro das mesmas classes socio-lógicas e, muitas vezes, os meios de difusão coincidem, havendo inclusivamente trocas e influências mútuas. No entanto, diferem em pontos essenciais:

“E é também nos padrões de consumo para que remetem que mais se diferenciam a pequena cultura popular, local e endógena, embora submetida à penetração urbano-industrial – a qual aponta ainda, como vimos, para a recepção pública e festiva; e a grande cultura popular, nacional e mercantil – cujo modelo de referência é o consumo privado ou a assistência a espectáculos.” (Silva, 1994, p. 397, sublinhado no original).

Levando em consideração este ponto de vista, a cultura que designaremos por tradicional é encarada pela população como um fenómeno local¹³, uma herança atemporal que passa de geração em geração e que constitui o seu repertório particular de costumes e textos, cuja transmissão, por esse motivo, deve ser por ela fortemente regulada. A tradição surge enquanto prática, sendo definida por Williams, no seu glossário *Keywords*:

“It is easy to see how a general word for matters handed down from father to son could become specialized, within one form of thought, to the idea of necessary respect and duty. Tradition survives in English as a description of a general process of handing down, but there is a very strong and often predominant sense of this entailing respect and duty.” (Williams, 1983, p. 319)

Tradição remete ainda na actualidade para o seu sentido etimológico, o de transmitir algo a alguém, numa linha cronológica em que essa passagem se efectua das gerações mais velhas para as mais novas. Valores subjectivos como o respeito são associados a esta transmissão, transformando a ideia de tradição num argumento de autoridade. No entanto, como Santos Silva demonstra, observando a sua concretização nas dinâmicas da cultura tradicional, tal não significa que este conceito seja sinónimo de imutabilidade e de anacronismo:

“... a cultura tradicional – visão do, e acção no mundo – caracteriza-se pela sua plasticidade e adaptabilidade: (...) não se trata do mundo fechado e estático que se gosta, por vezes, de imaginar, mas de um espaço-tempo aberto à confluência de mundos, gente historicamente treinada na emigração, na relação com os ofícios e os poderes urbanos, na assimilação selectiva de múltiplas pressões exógenas. Depois, sendo assim plástica e dinâmica, a tradição cultural é, ainda, a referência global disponível para que os novos nós em consolidação possam pensar a sua trajectória e identidade. Estrutura, no sentido histórico, tradição como controlo das temporalidades, passado vivo, recursos, disposições e quadros de interpretação e acção herdados, quer dizer, resultados de uma aquisição colectiva ao longo de muitas gerações, do conhecimento e domínio secular de um território, uma língua, uma religião, uma organização e ordenação, simbólica e material, das coisas, dos seres e dos lugares; ela marca – estrutura, precisamente – actores de contextos que continuam a ser seus,

¹³ Trata-se de uma visão empírica, não apoiada cientificamente, uma vez que estudos como os Menéndez Pidal e Pere Ferré apontam que os textos tradicionais e orais tendem a adoptar um carácter universal, disseminando-se com as populações que os reproduzem. Assim, estes dois autores encontram exemplos do romanceiro tradicional não só na Península Ibérica, mas também nas ilhas atlânticas descobertas posteriormente e mesmo nos territórios colonizados em África e América. Portanto, a percepção de dimensão local constitui uma forma errónea de as comunidades se relacionarem com textos do romanceiro ou com contos tradicionais, como o demonstra também o índice de motivos dos contos de fadas de Aarne e Thompson.

não já em termos de génese dos modelos de conduta, mas sim de aplicação.”
(Silva , 1994, p. 468)

Nesta óptica, que considera a tradição uma estrutura de enquadramento dos agentes sociais, o conceito surge enquanto regulador de práticas e de aprendizagens que foram seleccionadas ao longo do tempo como significativas para uma comunidade. Essa estrutura molda os indivíduos, mas é também moldada por eles, no sentido em que está aberta a novas influências, que modifiquem os seus componentes. Ao mesmo tempo que permite a coesão da identidade de uma comunidade a nível diacrónico, a tradição é permanentemente actualizada pelos novos portadores, através de um processo selectivo, que conduz à reconfiguração da própria imagem do passado: “raiz em renovação, um passado reconstruído” (Silva, 1994, p. 468), como sintetiza Santos Silva. Devemos levar em conta este comportamento apontado por Santos Silva, na concretização da definição alargada de Williams. A tradição actua, então, de forma contínua, trazendo para o presente um património cujo capital simbólico se baseia na selecção dos antepassados mas sendo também sujeita aos processos de selecção das novas gerações, que premeiam as práticas que se adequam à sua representação desse passado.

Os praticantes das tradições constituem-se enquanto transmissores, portadores do capital simbólico que lhes permite efectuar a selecção dos seus “herdeiros” de acordo com a ligação à sua representação da matriz identitária do lugar. Devemos realçar, mais uma vez citando Santos Silva que:

“A identificação do popular com o camponês – e, noutro plano, com o artesanal – é bastante selectiva, resultado de uma leitura das condutas populares segundo os critérios de avaliação moral e estética sedimentados no “processo de civilização”.” (Silva, 1994, p. 104)

Apesar da associação comumente efectuada entre cultura tradicional e sociedade rural, herdada do Romantismo e que foi particularmente reforçada durante o Estado Novo, em Portugal, observamos que, na realidade, as manifestações deste tipo de cultura podem ser encontradas em diversas esferas¹⁴, mesmo se reconfiguradas tendo em vista a

¹⁴ Outro elemento que pode ter contribuído para esta representação é aquilo a que Grignon e Passeron chamam de “etnocentrismo de classe”, no qual o fascínio das classes dominantes e portadoras de maior capital cultural institucional pela cultura popular não exclui uma representação hierarquizada em que esta surge como inferior.

adequação a uma comunidade possuidora de uma composição de capitais diferente da original.

Pelo contrário, a cultura a que nos referiremos como *de massas* ou massificada, a que Santos Silva chama a “grande cultura popular”, é muitas vezes encarada como um fenómeno externo, ligado à cultura urbana e portanto ameaçadora da realidade local. Desta forma, associa-se a esta uma certa resistência por parte das populações rurais, o que, juntamente com as circunstâncias históricas em Portugal, no tempo da obra de Vicente Rodrigues, leva a que a sua infiltração em comunidades como a torranense seja lenta. Portanto, observaremos fenómenos praticamente opostos nas referências a estes dois mundos. Recorrendo ao imaginário tradicional, o autor relaciona-se com um património que é sentido como uma pertença daquela comunidade e cujos códigos são bem identificados, o que poderá estar na origem de algumas referências mais subtis que descobrimos no espólio, sobretudo a nível de linguagem local. Com efeito, as referências topográficas transportam consigo marcas de valor atribuído pela comunidade: Vale de Paraíso é considerado realmente um paraíso, podendo funcionar como sinédoque do Torrão e das suas qualidades, enquanto Odivelas é associada a atitudes menos honestas. Por outro lado, as alusões a produtos provenientes ou evocativos da cultura de massas reflectem a crescente presença desta e adesão a alguns dos seus produtos, pelo que estudar a sua frequência implica perceber as modificações no acesso a formas culturais no Torrão, ao longo do período histórico em causa, e de como esse acesso provocou a reconfiguração dos capitais desta população.

Devemos sublinhar que estas divisões não retratam uma realidade estanque, mas antes uma tendência generalizada. Os bens culturais podem viajar entre públicos e, conseqüentemente, entre formas de produção que não correspondiam à partida ao seu valor distintivo, tendo em conta a modificação da sua valorização social. São vários os exemplos dessa migração actualmente, desde a aposta anual das editoras livreiras nas edições das obras dos sucessivos galardoados com o prémio Nobel da Literatura à consagração da “música popular” entre os círculos eruditos, sob a nomenclatura de *world music*. Portanto, observa-se uma realidade na qual os bens culturais podem ser sujeitos a migrações que reconfiguram o seu valor social e, conseqüentemente, o seu público específico:

“O estabelecimento de campos culturais especializados, na Europa contemporânea (...) não deixa de colocar elementos e práticas dos grupos

dominados para as margens do território culturalmente valorizado, de acentuar o carácter residual que eles assumem, face ao que é socialmente redefinido como cultura. E essas marginalidades e residualidade, só podem abandoná-la quando são recuperados como folclore, património, cultura morta ou moribunda.” (Silva, 1994, p. 103)

Desta maneira, no presente trabalho, os conceitos de “cultura de massas”, “cultura erudita” e “cultura tradicional” serão distinguidos levando em consideração o grupo social produtor e a forma de produção e disseminação dos bens. Adicionalmente, a hierarquização de graus de legitimidade e valor socialmente atribuídos pelos actores sociais, bem como o caso da visão individual do autor poderão ser tomados em consideração enquanto testemunho da percepção subjectiva das características desses universos.

Se o teatro de revista profissional representado em Lisboa se enquadra na definição de cultura de massas, devido quer à sua capacidade de atracção de público, que fazia com que este tipo de espectáculo fosse o evento teatral com mais adesão de público, quer ao facto de não ter o valor distintivo próprio dos produtos da cultura erudita, a obra de Vicente Rodrigues situa-se numa intersecção. Demonstrando influências da cultura tradicional, principalmente do seu cancionero, da cultura de massas e dos seus produtos, mas também de obras do cânone literário, Rodrigues cruza esses universos culturais no palco. Assim, para definir o espólio que abordamos nesta dissertação em termos de universos culturais, temos de invocar uma quarta dimensão, onde as anteriores interagem: a pequena cultura local.

O seu estudo tem sido influenciado pelo “etnocentrismo de classe” que conduz ao “miserabilismo”, nas expressões de Grignon e Passeron, o que, por sua vez, leva à sua desvalorização, como no exemplo relativo à escrita de Flaubert:

“Par un effet de dominocentrisme bien visible dans les cartes que dessinent les explorations légitimistes de l’espace social, la description s’appauvrit à mesure qu’on va des classes supérieures aux classes moyennes, et des classes moyennes vers les classes populaires: l’anatomie flaubertienne des goûts s’organise elle aussi autour de l’opposition entre la foule anonyme et indifférenciée et l’individu...” (Grignon, 1989, p. 209)

No entanto, Hoggart (1970) denuncia essa perspectiva sobre as classes populares, rejeitando tanto a visão de falta em relação às culturas dominantes como a que decorre da aplicação do mito do bom selvagem. Em vez disso, Hoggart apresenta a sua perspectiva de intelectual proveniente do subúrbio operário associado a esse tipo de cultura e demonstra a permeabilidade deste meio ao cruzamento de influências.

Porém, usamos a expressão “pequena cultura popular” de forma a remeter para o estudo de Santos Silva, que observou as dinâmicas culturais em ambiente rural, pelo que num contexto mais semelhante àquele que nos propomos estudar. Este autor salientou os traços estruturais deste tipo de cultura:

“O primeiro é que se organizam numa base caracteristicamente regional, desenham fluxos de deslocações e comunicações de curto e médio raio, entre localidades vizinhas, no espaço rural...” (Silva, 1994, p. 383)

O qualificativo “pequena” remete, nesta expressão, não para o miserabilismo denunciado por Grignon e Passeron, mas para a amplitude geográfica destes bens culturais, que, sem os capitais simbólicos da cultura erudita e da tradicional nem os meios de difusão da cultura de massas, têm dificuldade em se propagar além da zona de onde são originários.

O traço seguinte é definido como “... a estrutura organizativa do campo da pequena cultura popular” (Silva, 1994, p. 383), isto é, a existência de um grupo de actores sociais que se organizam para levar à realização do evento cultural, desempenhando tarefas como a obtenção de licenças, angariação de fundos ou as trocas monetárias necessárias, mesmo em contexto de actividade de amadores.

Uma terceira característica diz respeito à “*ideologia da cultura popular*” (Silva, 1994, p. 384, sublinhado no original). Santos Silva delimita o tipo de ideologia presente nos produtos associados a este tipo de cultura, que funciona como marca identitária desta origem:

“Mas a glorificação da ruralidade e da tradição, a celebração apologética dos emigrantes, a manipulação de símbolos nacionalistas, regionalistas e bairristas, imprimem um tom característico e impregnante a estes campos de práticas e estruturas culturais. Não será exagerado ver nesse tom as marcas das referências doutrinárias, que haviam comandado a acção de disciplinação e enquadramento do Estado Novo, confrontadas com as alterações entretanto ocorridas na sociedade portuguesa...” (Silva, 1994, p. 385)

Finalmente, refere o mesmo autor que “quanto mais se especifica, formaliza e consolida um sistema próprio de produção e distribuição, quanto mais se organiza um circuito autónomo de agentes e bens, mais se dissociam as situações de actor e de espectador...” (Silva, 1994, p. 385), ou seja, há uma especialização dos elementos que actuam para a comunidade e, conseqüentemente, uma formalização do evento cultural, que perde a sua associação a um carácter espontâneo de prática cultural.

Os quatro vectores acima descritos são característicos da obra de Vicente Rodrigues, inserindo-a nesta classificação. Assim, a opção predominante pela escrita de revistas regionais condiciona à partida a abrangência geográfica destes textos, dada a sua ligação ao contexto para o deciframento das críticas inseridas no texto. Fortemente enraizada no contexto geográfico e temporal de produção, esta forma cultural reforça a tendência a conservar o carácter local dos produtos deste tipo de cultura. Assim, *a priori*, o género textual utilizado reforça uma tendência que se manifesta na produção de bens culturais a esta escala. Quanto à estrutura organizativa, os programas dos espectáculos demonstram a sua actuação, não só a nível dos intérpretes em palco, mas também a nível de impressão de programas, aluguer de roupas, criação de cenários e tarefas de apoio ao espectáculo. Realçamos ainda os protocolos com localidades vizinhas, como no caso das Alcáçovas, para a deslocação do espectáculo. Inerente a estas tarefas, surge, com diferentes graus, a necessidade de especialização dos actores sociais, o que, conseqüentemente conduz à distinção entre os membros do espectáculo e o público, o último factor de diferenciação da pequena cultura popular. No entanto, devemos referir que os critérios empregues por Santos Silva foram pensados para o caso dos ranchos folclóricos, que transformaram uma prática espontânea, como o canto ou a dança, num espectáculo encenado. No caso do teatro como se fazia na Sociedade 1º de Janeiro, obedecendo à distinção entre o palco e a plateia, bem como a um guião rígido dito pelos actores, essa fronteira está marcada na concepção do espectáculo.

No que diz respeito à ideologia, observaremos que a influência da imagética do Estado Novo gerará uma tensão na escrita de Rodrigues, que oscila entre a denúncia do regime ditatorial e a tentativa de manutenção de um estilo de vida rural bastante semelhante ao da propaganda daquela época. Devemos ainda realçar que outra característica deste espólio é a influência de diversos universos culturais, que, tal o exemplo da propaganda do Estado Novo, de diferentes formas penetram nestes textos, acompanhados de avaliações subjectivas por parte do autor.

Este conjunto de características, bem como as que se ligam ao momento da actuação dos amadores do Torrão ou dos grupos folclóricos observados por Santos Silva em São Torcato, remete também para a ideia de um acto cronologicamente marcado. Em ambos os casos, observamos que essa prática se dá num momento do ano específico, marcando a passagem de mais um ano (algo que é particularmente evidente na escolha de levar a cena revistas) e atraindo a população para a celebração da sua terra.

Quanto ao conceito de classe, este é frequentemente ligado à obra de Karl Marx, inclusivamente nas utilizações mais coloquiais do termo. Por este motivo, neste texto, partimos da obra do filósofo alemão para estabelecer uma breve contextualização. Assim, a classe social, para o pensamento marxista, nasce das relações económicas e das relações de produção, existindo principalmente uma divisão entre a classe detentora dos meios de produção e a classe que fornece a força de trabalho. Como o autor escreve no *Manifesto do Partido Comunista*, publicado em 1848 : “La société se divise de plus en plus en deux vastes camps opposés, en deux classes ennemies: la Bourgeoisie et le Proletariat” (Marx, 2013, p. 61). Desta divisão resulta uma apresentação da sociedade como dicotómica, assente na tensão entre classes dominantes e classes dominadas. Esta visão está na origem do conceito de luta de classes enquanto força motriz do desenrolar dialético da História, tal como expressa a célebre frase do *Manifesto do Partido Comunista*, de 1848: “L’histoire de toute société jusqu’à nos jours n’a été que l’histoire des luttes de classes” (Marx, 2013, p. 55). No entanto, outras obras deste autor apresentam uma abordagem do conceito de classe que vai além desta visão dialética, apresentada apenas enquanto tendência predominante da sociedade. As dinâmicas sociais, ao envolverem alianças entre classes, são caracterizadas como ainda mais complexas, como assinala Jon Elster:

“... class cannot be reduced to a dichotomous opposition between the haves and the have-nots, or the exploiters and the exploited. It is essential to Marx’s approach that the number of classes, though small, must be greater than two, because otherwise there would be no room for the class alliances that play an important role in his theory of class struggle.” (Elster, 1986, p. 124)

O mesmo autor refere a presença de quinze grupos sociais diferentes que são referidos por Marx, na totalidade da sua obra, como classes. De facto, assinalamos que a obra *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, onde o alemão efectua a análise às condições que favoreceram a eclosão da revolução referida no título, aborda o contributo de diversas classes sociais, caracterizadas pelos seus interesses. Estas não se limitam ao proletariado e burguesia, surgindo também a distinção entre grupos ligados à ruralidade, como o campesinato, ou à vida urbana, como a pequena burguesia, por exemplo. Tanto a agricultura de subsistência ou a pequena exploração agrícola como os artesãos se caracterizam por serem simultaneamente detentores dos meios de produção (as ferramentas, o terreno ou até a loja) e exploradores da sua própria força de trabalho. Desta perspectiva resulta que a classe é entendida não só pela posse dos meios de produção: o pequeno artesão, apesar de ser detentor das suas ferramentas, não se constitui enquanto

classe dominante, podendo ser ele próprio explorado por outros. Também o comportamento dos indivíduos dentro do mercado, em função das relações económicas que estabelecem entre si, delimita as classes. A semelhança desses comportamentos permite circunscrever diferentes classes que podem não ser percebidas pelos seus constituintes, tal como no caso dos pequenos camponeses descritos na obra acima referida.

Segundo Marx, a pertença de um indivíduo a determinada classe condiciona-o no seu espectro de acção social, prevalecendo inclusivamente sobre as diferenças entre indivíduos de uma mesma classe. Ao mesmo tempo, o factor económico é apontado como preponderante na divisão de classes, uma perspectiva que continua bastante presente no uso quotidiano do termo, mas que, dentro das ciências sociais, sofreu algumas alterações, por influência de outras teorias.

Segundo Weber, o conceito de classe também se baseia nas relações económicas, no entanto estas não têm a mesma prevalência que na visão marxista. Weber parte de uma definição de classe enquanto conjunto de pessoas que se encontram dentro de um mesmo contexto social, visto ele próprio como “situação de classe”, numa duplicação do termo que impede uma definição objectiva: “Class” means all persons in the same class situation” (Weber, 1978, p. 302). O termo “classe” refere-se tanto à situação material dos seus membros como às condicionantes que os envolvem ou às suas características, como é o caso da ideologia. O autor define três factores essenciais de determinação de classe: propriedade, comercial e social, que é definida como “... the totality of those class situations within which individual and generational mobility is easy and typical” (Weber, 1978, p. 302). A possibilidade de mobilidade do indivíduo surge, portanto, como factor delimitador de classe, o que conduz Weber a distinguir quatro classes sociais: “a) the working class as a whole (...); b) the petty bourgeoisie c) the propertyless intelligentsia and specialists (...); the classes privileged through property and education” (Weber, 1978, p. 305).

Para além da profissão, que permite a classificação do indivíduo numa das classes acima indicadas, Weber aponta três factores influentes na estratificação social: o poder, a riqueza e o prestígio. A definição da classe, ao ser relacionada com esta tríade, conduz a que elementos como os hábitos de consumo ou o estilo de vida, de uma forma geral, sirvam como formas de delimitação de diferentes classes, o que, por sua vez, implica que

não estamos diante da visão dicotômica do *Manifesto do Partido Comunista*, mas antes de um espectro mais matizado. Para este autor, apesar de o conceito de classe continuar a ser associado à vertente económica, privilegiando a profissão e a propriedade, também o poder e a riqueza são factores a ter em conta nos diferentes estratos sociais. Consequentemente, as diferentes distribuições dos três factores salientados por este autor provocam a constituição de diferentes estratos na sociedade, com esferas de influência social distintas.

Segundo Bourdieu, o conceito de classe relaciona-se intrinsecamente com o de capital, um termo que, para este autor, tem um entendimento diferente da visão materialista de Marx. Na perspectiva do sociólogo francês, o universo social é entendido como um espaço multi-dimensional referenciado através de factores de diferenciação, ou capitais, que estão na origem das diferenças observadas dentro dos campos sociais. Nesse sentido, para este autor, a noção de “capital” vai além da questão meramente económica. Podemos conceber os capitais em termos de vários recursos geradores de “poderes sociais”, não se limitando exclusivamente ao recurso monetário:

“On peut décrire le champ social comme un espace multidimensionnel de positions tel quel toute position actuelle peut être définie en fonction d’un système multidimensionnel de coordonnées dont les valeurs correspondent aux valeurs des différentes variables pertinentes : les agents s’y distribuent ainsi, dans la première dimension, selon le volume global du capital qu’ils possèdent et, dans la seconde, selon la composition de leur capital – c’est-à-dire selon le poids relatif des différentes espèces dans l’ensemble de leurs possessions. » (Bourdieu, 1984, p. 3)

De entre os vários capitais, realçamos os tipos fundamentais. O capital económico corresponde ao conceito mais próximo da definição comum da palavra, relacionado, obviamente, com o recurso económico. O capital cultural, que engloba o capital informacional - incorporado ou institucional, é definido por Bourdieu como:

“Le capital culturel peut exister sous trois formes: à l’état incorporé, c’est-à-dire sous la forme de dispositions durables de l’organisme; à l’état objectivé, sous la forme de biens culturels, tableaux, livres, dictionnaires, instruments, machines, qui sont la trace ou la réalisation de théories ou de critiques de ces théories, de problématiques, etc ; et enfin à l’état institutionnalisé, forme d’objectivation qu’il faut mettre à part parce que, comme on le voit avec le titre scolaire, elle confère au capital culturel qu’elle est censée garantir des propriétés tout à fait originales. » (Bourdieu, 1979, p. 3)

Tal como a noção de cultura é levada em consideração na sua definição mais abrangente, também a concretização da sua distribuição corresponde a diferentes realidades, patentes através das várias formas de existência do capital cultural.

Devemos salientar ainda o capital social, que se refere aos contactos e participação em grupos, e o capital simbólico, que se relaciona com a “legitimação” social dos capitais e simbologia das estruturas de poder, isto é, com a noção de prestígio. Como afirma o sociólogo, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1989, pp. 7-8).

Observando a convergência entre os diversos tipos de capitais, que englobam outros além dos que acabámos de nomear, é possível medir as afinidades entre os actores sociais e, portanto, estabelecer diferentes classes. Portanto, deste conceito resulta que também a definição de classe não se baseia em critérios meramente económicos ou laborais, sendo estabelecida a partir da constituição dos diferentes capitais. Para Bourdieu, as “classes” organizam-se de acordo com semelhanças na distribuição dos capitais, colocando as componentes socioeconómica e cultural em diferentes dimensões que não estão dependentes directamente uma da outra. São antes agrupamentos lógicos, os quais são estabelecidos segundo orientações em relação a variáveis e sem necessidade de existência de uma forma de “coesão”, ou de mobilização resultante de uma “consciência de classe”. Assim, uma classe é composta por indivíduos com semelhantes vectores e com semelhantes orientações em relação aos espaços sociais, não necessitando de ser confirmada pela consciência das pessoas que a compõem. Um exemplo desta visão pode ser encontrado na obra *La Culture du Pauvre*, de Hoggart (1970). Este autor, ao procurar caracterizar as classes populares urbanas em Inglaterra, aplica esta noção abrangente de definição de classe, uma vez que conclui que não basta observar o aspecto económico para delimitar o grupo protagonista do seu estudo, sendo a fala e o léxico disponíveis igualmente instrumentos eficientes na delimitação da classe.

O *habitus* é definido por Bourdieu como um “sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e acções” (Bourdieu, 1994, p. 65). Desta forma, através das experiências passadas, constitui-se o referencial através do qual os indivíduos operam a integração das variáveis presentes nos diferentes contextos de interacção nas suas

estruturas cognitivas e escalas de valores. Refira-se que estas regras não se realizam de forma absoluta, sendo aplicadas de acordo com transferências analógicas adaptadas a cada situação. Portanto, o *habitus* é simultaneamente estruturado e estruturante, sendo assim um elemento mediador fortalecido pela prática e também progressivamente reconfigurado por ela: “Ce capital “personnel” ne peut être transmis *instantanément* (...) par le don ou la transmission héréditaire, l’achat ou l’échange; il peut s’acquérir, pour l’essentiel, de manière totalement dissimulée et inconsciente...” (Bourdieu, 1979, p. 4). Através do *habitus*, que, sendo uma forma de capital cultural, é um conhecimento adquirido e, simultaneamente, um instrumento para aquisição de novos conhecimentos, o individual e subjectivo relaciona-se com o colectivo, ao longo do tempo e através da experiência pessoal de cada ser humano.

A nível dos conceitos relacionados com as ciências literárias, destacamos, em primeiro lugar, o de intertextualidade. Com efeito, um traço transversal da obra de Vicente Rodrigues é o seu carácter sincrético, que procura estabelecer amplas ligações com diferentes facetas da realidade em que se integra. As referências a obras do cânone literário, bem como a um imaginário proveniente do universo da cultura popular e oral ou da cultura de massas são uma característica unificadora dos textos de Vicente Rodrigues, quer das suas peças, quer das crónicas. Obras de autores consagrados, principalmente da literatura portuguesa, são citadas, provérbios enumerados e multiplicam-se as alusões aos programas na moda na rádio e, posteriormente, na televisão. Constituindo-se este espólio enquanto um lugar de citação, importa clarificar os conceitos que serão utilizados a respeito desta vertente.

A intertextualidade tem sido abordada por diversos teóricos da literatura e da linguística, que têm procurado explicitar as formas de presença de um discurso noutra, partindo assim de uma noção lata:

“Qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, lugares comuns, etc.” (Fiorin, 2006, secção 2979).

Porém, desde logo, como Barthes refere, a própria definição etimológica de “texto” remete para a noção de intertextualidade, dado que se reporta ao mesmo étimo que o “têxtil”, salientando o cruzar de fios necessário para formar o tecido:

“Texte veut dire tissu; mais alors que jusqu’ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l’idée générative que le texte se fait ; se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. » (Barthes, 1993, pp. 100-101, sublinhado no original)

Tal como o tecido, também o texto é inevitavelmente formado por vários “fios” entretecidos, que se unem para, no seu cruzamento, construir novos padrões, isto é, novas realidades. Este carácter compósito do texto, que constitui parte intrínseca da sua natureza, liga-se ao prazer de ler, noção evocada pelo título da obra de Barthes acima citada, desafiando o leitor a observar os padrões tecidos, mas também a descobrir os diferentes fios, bem como a presença do autor, a aranha que se mistura e confunde com a sua teia.

Kristeva marca também esta imagem compósita do texto, usando a metáfora do mosaico para evidenciar a pluralidade de vozes dentro da aparente unidade textual, bem como a sua irregularidade. Tal como o mosaico é composto por peças de diferentes tamanhos e feitios, assim o texto é o local onde se encontram diferentes textos, que podem ter lugar de destaque ou que constituírem mero acessório. Bloom, nos anos setenta do século passado, retoma esta dimensão do texto, ao escrever que “...a text is a relational event, and not a substance to be analysed...” (Bloom, 1980, p. 106), salientando que o conceito de texto tem implícita a descoberta de referências a outros textos ou tradições literárias. Aliás, Bloom realça que a influência de outros autores é inerente à actividade de escrita, não sendo possível escrever um texto “puro”, não contaminado pelas leituras prévias, pelas diversas utilizações da língua ou pelo “cânone” pessoal do autor: “Tem de se carregar o fardo da influência se se quiser alcançar uma originalidade digna de nota, e fazê-la surgir dentro da riqueza da tradição literária ocidental” (Bloom, 2002, p. 21).

Levando em conta que a escrita do texto não é indissociável da influência das leituras prévias do autor, da sua “biblioteca pessoal”, essa actividade também não se

separa da vivência das tensões histórico-sociais, pelo que o texto não as olha do exterior, mas está presente como agente activo dentro dessa rede de relações, interferindo no estado da sociedade num dado momento, seja como legitimador das forças de poder e relações instituídas ou como força provocadora de mudança¹⁵. Desta forma, as opções do autor, que se encontra consciente do seu papel, não se limitam à esfera artística, mas antes põem a arte ao serviço da mutação da sociedade. Neste sentido, a escolha preferencial do teatro como forma de contacto com os habitantes do Torrão é particularmente expressiva, sobretudo no contexto ditatorial em que se desenrolou grande parte da actividade de Vicente Rodrigues:

« Le théâtre appartient en effet simultanément aux mondes du loisir et à celui de l'action publique. À la fois fête et organisation discursive, jeu, rituel et démonstration, il joue un rôle de premier plan dans la célébration des idées... »
(Fabiani, 2008, p. 73).

Actividade recreativa, mas também celebração do pensamento e do trabalho colectivo, o teatro, que parte do texto escrito para a actividade social, reúne diversos factores para, só por si, apresentar um carácter subversivo. Nesta conjuntura, o texto e o contexto social relacionam-se de múltiplas formas para serem particularmente significativas as diversas leituras de um elemento em face do outro, o que reforça a nossa opção por, embora tomando a noção de texto no sentido restrito ligado a um produto escrito, levar em conta o seu contexto histórico-social de recepção pelo público, bem como a composição de capitais do público-alvo para a interpretação deste espólio.

Levando em consideração a influência da própria realidade social, a consequência é que o texto escrito, que com ela se relaciona de forma activa, é inevitavelmente um lugar de citações de outros textos e produtos culturais, sendo possível descobrir uma série de diferentes relações de intertextualidade ou de evocação da realidade que se

¹⁵ Atendendo a esta natureza relacional do texto, Kristeva vai ainda mais longe e estende a definição de texto a toda a realidade, englobando também a cultura, a História e o funcionamento da sociedade. Nesta medida, o conceito de texto não se aplica apenas ao escrito, mas também ao contexto histórico-social, com o qual o texto interage, seja como resultado de influências, seja como tentativa de se estabelecer como elemento modificador dessa realidade, relações essas que seriam, nesta perspectiva, intertextuais.

estabelecem: “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte” (Kristeva, 1978, p. 146) .

O carácter relacional do texto é consequência da capacidade dialógica da linguagem, como refere Bakhtin, salientando que um texto é o produto de um locutor, que utiliza a linguagem num contexto específico e que carrega o seu texto, mesmo se de forma inconsciente, com referências a outras produções da linguagem. Portanto, os diversos actos de fala são produzidos e utilizados em contexto, transportando consigo a história da sua utilização e, por isso, a escolha do vocabulário não é neutra, ela traz a carga própria de cada palavra ou expressão, não sendo separada delas. Desta forma, a linguagem é uma dimensão transformadora e transformada pelas pressões sociais e históricas. Como Allen sistematiza, “Language, seen in its social dimension, is constantly reflecting and transforming class, institutional, national and group interests. No word or utterance, from this perspective, is ever neutral” (Allen, 2011, p. 18). Neste sentido, o significado de cada expressão entra em relação com a sua utilização prévia, podendo convocar o autor esse imaginário para o seu texto, intencionalmente. Neste caso, a metáfora da cadeia é, para Bakhtin, expressiva dessas interacções relacionais e subjectivas: “any utterance is a link in a very complexly organized chain of other utterances” (Bakhtin, 1990, p. 69). O falante, ao produzir o acto de fala, insere o seu discurso num determinado momento da cadeia, consoante as suas intenções comunicativas, relacionando-o com outros actos de fala semelhantes e de forma a que o seu ouvinte ou leitor possa decodificar essa relação. Devido à pluralidade de influências eventualmente presentes em cada acto de fala, regressamos à metáfora do tecido, segundo a qual o texto é tecido com a palavra, uma matéria que é ela própria:

“...uma encruzilhada de superfícies textuais sobre a qual se instala um dialogismo em que interferem diversas escritas: as do destinatário, da personagem e dos contextos atuais ou anteriores ao construto semiótico tomado como referência. Nesse cruzamento, entram em jogo, portanto, três dimensões fundamentais: as do sujeito, as do recetor e a constituída pelo conjunto de textos exteriores em cujo âmbito o diálogo se desenvolve” (Cañizal, 2006, secção 4341).

Esta natureza da linguagem pode ser observada no espólio, por exemplo, quando Vicente Rodrigues introduz nos seus “divertimentos musicais” a figura do “beirão” como forma de criticar Salazar. Ele explora uma associação consagrada na linguagem do teatro de revista e que o seu público conseguia decifrar, naquela época. Da mesma maneira, o

recurso a metáforas e imagens típicas do “canto de intervenção” permitiram comunicar a contestação ao regime ditatorial, numa época em que as práticas de censura se intensificaram. Consequentemente, cada expressão carrega consigo uma intertextualidade intrínseca ligada a um padrão irrepetível, visto que não se separa dos seus usos anteriores, da mesma forma que, na metáfora do mosaico, cada peça tem o seu próprio padrão.

Na obra de Vicente Rodrigues, estas questões sobre o texto e a sua relação com outros textos são facilmente observáveis, porém os tipos de intertextualidade presentes correspondem a diversos mecanismos, que se relacionam com diferentes intenções e que importa decifrar. Para tal, tomaremos como referência o estudo de Genette.

No estudo *Palimpsestes*, onde se recorre à imagem do manuscrito reutilizado para estabelecer a metáfora da multiplicação de textos dentro do texto, Genette sistematiza cinco diferentes formas de relações transtextuais, um leque de conceitos teóricos aos quais recorreremos nesta dissertação. Este autor restringe a definição de intertextualidade à primeira: “la présence effective d’un texte dans un autre” (Genette, 1982, p. 8). Esta presença pode ser obtida por citação ou, simplesmente, por alusão.

A segunda diz respeito à relação do texto com o seu paratexto. No caso da obra de Vicente Rodrigues, podemos observar, por exemplo, a escolha dos títulos ou mesmo os cortes e observações da censura, nos quais o censor modificava o texto, salientando partes e provocando as omissões de outras, algo que observaremos no capítulo dedicado à relação deste textos com o contexto político.

A metatextualidade, terceiro tipo de relação, diz respeito ao comentário crítico, sendo que não encontramos qualquer exemplo escrito desta prática em relação à obra de Vicente Rodrigues. Com efeito, quando observámos o artigo da *Plateia* sobre um dos seus espectáculos, notámos que a crítica incidiu sobre o género teatral e não sobre as especificidades do texto representado. Salientamos, no entanto, as impressões gerais dos torranenses sobre os “divertimentos musicais” que, apesar de não serem provenientes do mundo da crítica literária legitimada, mostraram o que actores e público recebiam da obra deste autor.

A architextualidade relaciona o texto com o seu género literário: “If literature is conceived as a formally defined system filled with categories such as the realistic novel, tragedy and so on, then architextuality is the study of literature in terms of these formal

categories” (Allen, 2011, p. 217). Nesta categoria, devemos ter também presente a definição de modelo segundo Paul Zumthor. Apesar de retirada de uma reflexão sobre a intertextualidade no texto medieval, esta definição é facilmente utilizada no contexto da obra de Vicente Rodrigues, onde as vias de transmissão orais obrigam também ao uso prolífico dos *topoi* e das “frases feitas” como instrumento de fixação do texto na memória colectiva, estratégia que se observa principalmente na componente musical deste espólio. Assim, refere Zumthor que :

“Le modèle en effet s’oppose au texte, je l’ai dit, comme le virtuel à l’actuel, mais non pas comme le général au particulier. Le modèle, tel que je le conçois, se décrit certes, pour une part, en termes de structure (donc plus ou moins abstraits et généralisables), mais, aussi, pour une part souvent plus grande, comme une collection de pièces discursives détachées, aptes à entrer dans des contextes divers, et « microtextuellement », si je puis dire! en état de fonctionner à tout instant. C’est pourquoi le modèle participe toujours plus ou moins (...) de la nature du cliché. » (Zumthor, 1981, p. 10, sublinhado no original)

O modelo, uma das formas de realização da arquitextualidade, não só permite relacionar o texto com outros semelhantes, algo que, no caso da obra de Vicente Rodrigues, permite agrupar diacronicamente as suas peças e, dentro dessas peças, estabelecer relações entre a componente musical e o repertório musical já conhecido do público, mas também tem um papel activo, contaminando o texto com características arquitextuais identificáveis.

Por fim, a hipertextualidade relaciona dois textos sem que se faça intertextualidade do primeiro nem se comente, como na metatextualidade. Eles apenas coexistem, associados.

Observamos que há uma pluralidade de formas de um texto estar presente noutro. Para este estudo, consideramos essencial centrarmo-nos nos conceitos desenvolvidos por Genette. Assim, partiremos de três formas essenciais: a citação, onde o texto original está marcado graficamente pelo recurso às aspas; a citação livre, na qual o texto citado é incorporado no discurso dos textos de Vicente Rodrigues, e a alusão, que obtém a presença de outro texto por uma referência que o público é capaz de decifrar. Neste último caso, devemos destacar uma variante: a paródia.

Com efeito, a paródia constitui uma forma particular de aludir a um outro texto: “A paródia é um jogo de traição premeditada do sentido. Não há paródia sem subversão do sentido” (Ceia, 2013). Neste caso, o texto original está presente para o espectador através das características que ele partilha com a sua versão parodiada, fazendo com que os dois textos coexistam: um por presença efectiva, o outro por evocação. Assim sendo, pode-se afirmar que “o que a paródia partilha com o pastiche é a mesma tolerância para com o conceito de intertextualidade. Esta é identificável na paródia e no pastiche, porque se trata, a níveis diferentes, de sobreposição de textos em relação a outros” (Ceia, 2013). Carlos Ceia afirma igualmente que a paródia está ligada à subversão, o que nos leva a convocar, para o seu entendimento, a obra de Bakhtin *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, onde este autor institui a paródia como categoria literária, na qual estão presentes os ideais carnavalescos: “plus la domination des choses élevées a été puissante et longue, et plus leur détronement, leur rabaissement procure de satisfaction” (Bakhtin, 2001, p. 304). A paródia evoca outro texto fornecendo o seu negativo: o grotesco, a inversão de valores ou a ridicularização.

Observaremos o mecanismo de intertextualidade entre obras, escritas e da literatura tradicional e oral, procurando as diversas formas de instituir a sua presença nos trabalhos de Vicente Rodrigues. Estudaremos também um outro nível relacional do texto, que consiste na sua ligação ao contexto histórico e social no qual ele se integra e com o qual ele interage, nomeadamente em relação às referências político-sociais e àquelas que podemos relacionar com uma cultura de massas, isto é, com a expansão dos *mass media* e dos seus produtos.

Dado que estamos a abordar o caso particular de textos de teatro, onde a realização do espectáculo diante do público constitui a efectiva concretização do texto, não poderemos também esquecer, neste sentido, que a intertextualidade está presente no momento recepção da obra, uma vez que “ler consiste em reunir textos. Constitui uma actividade construtiva, uma espécie de escrita. Os textos reunidos por Barthes provêm, por um lado, do seu repertório literário e, por outro, da sua experiência pessoal” (Scholes, 1989, p. 26). O exemplo a que Scholes se refere dá conta de uma experiência de leitura de um espectáculo narrada pelo próprio Roland Barthes sobre como esse espectáculo interagiu com a “biblioteca pessoal” deste autor francês, demonstrando, desta forma, que assistir a um espectáculo constitui uma actividade dinâmica do sujeito, onde são convocadas memórias para a sua interpretação. Assim, se a leitura é uma actividade

intertextual, onde “...a leitura não se limita à redução de um texto ao cerne de qualquer propósito predeterminado, sendo também a ligação dos sinais de um texto ao conjunto de outros sinais” (Scholes, 1989, pp. 26-27).

No caso do teatro, essa leitura intertextual efectua-se a vários níveis: tanto na relação do texto apresentado com outros textos como na sua relação com experiências de vida, que são mobilizadas para a interpretação do espectáculo. Para mais, neste caso particular, estes espectáculos eram levados a cena tendo em conta um público específico, com uma composição de capitais característica, que tornava esta plateia bastante homogénea e que, pela representação de uma imitação da vida característica daquele lugar em palco, se identificava com a peça apresentada. Desta forma, a leitura destes espectáculos convocava a interpretação de todo o modo de vida desta população, que era reflectido em palco, sendo necessário entender esse modo de vida para entender as intenções e estratégias de escrita de Vicente Rodrigues.

Será também interessante reflectir sobre os géneros literários e a arquitecturalidade, uma vez que Vicente Rodrigues optou por classificar os seus textos humorísticos como “divertimentos musicais”, apesar de obedecerem rigorosamente à estrutura do teatro de revista, tal como o uso a consagrou a partir dos anos vinte do século passado. Esta reflexão sobre a intertextualidade conduz-nos também à problematização do conceito de “cânone”. Assim, a selecção de textos a usar em citação ou em alusão subordina-se a uma escolha de Vicente Rodrigues orientada pela ambição de dar a conhecer os textos por ele considerados fundamentais para a população torranense, na História da Literatura, estando inerente a esta escolha a elaboração de um “cânone”. Porém, podemos considerar que, a partir dos textos deste autor, um outro cânone foi modificado. Referimo-nos ao cancionero tradicional, que assimilou algumas das suas composições. A observação dos temas seleccionados permite-nos teorizar os mecanismos de funcionamento de um “cânone” tradicional ou popular, de divulgação por circuitos orais, observando traços como a influência do “modelo” segundo Zumthor.

Acrescentamos ainda que, dada a importância do papel do público na escrita e divulgação deste acervo de textos, esta dissertação alicerçar-se-á também na teoria da recepção de Hans-Robert Jauss, segundo a qual é a recepção do texto pelo público que determina o seu valor e pertença ou exclusão da História da Literatura. Assim, o carácter canónico do texto, bem como, de forma mais geral, o seu valor subjectivo, é variável,

uma vez que este valor é actualizado pela recepção de novos públicos. As condições desta recepção estabelecem-se a partir do horizonte de expectativas dos leitores, isto é, das expectativas criadas sobre o texto a partir de transferências analógicas com base em leituras anteriores e no conhecimento do género em que o texto se insere. Consequentemente, a obra não se apresenta sobre uma tela em branco, tendo um carácter relacional que a situa em relação a outros textos:

“...même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d’information ; par tout un jeu d’annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit. » (Jauss, 1978, p. 50)

Nesta perspectiva, a partir de uma paleta de indícios implícitos ou não, é elaborado um horizonte de expectativas e quanto maior a distância entre a nova obra e este, tanto maior o valor artístico do texto, uma vez que ele obriga à reformulação desse mesmo horizonte. Como escreve Jauss, “... l’oeuvre authentiquement nouvelle modifie notre vision de toutes les œuvres du passé » (Jauss, 1978, p. 121), ou seja, a reformulação do horizonte de expectativas tem impacto não só sobre a recepção de um texto em particular, alastrando-se o seu efeito às obras anteriormente lidas. Salientamos que este conceito do papel activo do público na arte já havia sido abordado por Eco, em 1968: “Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (Eco, 1991, p. 40, sublinhados no original). A obra artística permanece aberta ao olhar do seu público, que traz consigo as suas experiências particulares, que permitem a criação de leituras particularizadas, ainda que o autor possa ter tentado orientar essas leituras. Desta forma, a consciência da natureza inacabada do seu trabalho pode também influenciar o artista, no momento da criação, no sentido de orientar a tarefa do seu espectador ou leitor, criando uma situação dialéctica.

A partir da teoria da recepção, reflectiremos sobre as estratégias mobilizadas por este autor na perspectiva do momento da recepção por parte do público, o que no caso do teatro se constitui como preocupação essencial, uma vez que os espectadores são expostos à obra e reagem a ela no momento da sua apresentação pública, o que tem impacto na carreira desta.

Porém, importa previamente esclarecer também o conceito de “cânone”, nesta dissertação, uma vez que ele é essencial para a teoria da recepção. Ao mesmo tempo, o autor em estudo operacionaliza-o de forma empírica e intuitiva, delimitando nos seus textos aqueles que são considerados os “nomes consagrados” e prestando-lhes homenagem. Simultaneamente, como anteriormente referimos, observa-se a existência de um cânone entre os textos de circulação oral. Assim, é essencial levar este tópico em conta e analisar este tratamento diferenciado da literatura canónica, tendo em vista os estudos sobre esta questão. Segundo Gorak, o sentido de “cânone”, tal como a palavra é utilizada actualmente, remete para as funções de transmissão de valores, *auctoritas* basilar e entidade normativa: “Three important meanings of *canon* currently in use present it as a teaching guide, a norm or rule, and a list of basic authorities” (Gorak, 1991, p. 9, sublinhado no original). Desta perspectiva resulta que a escolha do cânone não se efectue de acordo com princípios puramente estéticos, sendo a componente exemplar, de autoridade, influente no plano de transmissão de valores: “Note-se, pois, que os termos cânone e canonização implicam processo de selecção que determinam transmissão de juízos e valores, inclusão e exclusão, concebidos a partir de processos específicos...” (Silva, 2013, p. 41).

Através da agregação de diferentes textos, espera-se que o cânone consiga cumprir a função de testemunho do *devir* histórico da comunidade que o transmite, mas também que funcione como súmula das suas características actuais. Escreve também Gorak que:

“... *canon can operate as a total narrative, a work of art made out of other works of art that tries to tell the “whole story” about the origins and transmission, the interrelationships between and the final worth of a culture’s valued works of literary or visual art.*” (Gorak, 1991, pp. 254-5)

O cânone é, assim, operacionalizado enquanto voz do passado, isto é, enquanto súmula das *auctoritas*, agente normativo no presente e projecta-se no futuro, ao constituir-se como instrumento de ensino e transmissão de valores. Refira-se que *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom, exemplifica o papel activo do cânone, apesar de este autor pretender limitar a esfera de influência das obras canónicas à questão estética. Nesse livro, Bloom efectua uma escolha das obras que considera esteticamente sublimes

e simultaneamente exemplificativas das culturas em que foram produzidas e de alcance universal, o que realça o papel normativo e de autoridade desse conjunto¹⁶.

Devemos também levar em conta o papel do público e da sua recepção das obras literárias na constituição dos “cânones locais” ou “tradicionais”, dois conceitos que, funcionando de forma similar, não são, no entanto, coincidentes. Enquanto o primeiro abrange produções que são encaradas enquanto património de determinada localidade, funcionando como símbolo da sua identidade e diferenciador, o segundo conjunto é encarado enquanto uma herança de tempos imemoriais, livre de direitos de autor ou quaisquer outros direitos de propriedade. É o público quem faz a selecção da informação relevante para si ou das estruturas esteticamente apelativas ao longo de um processo contínuo e multidirecional de “filtragem” que está intimamente ligado ao seu capital cultural, ou seja, ao universo das representações dominantes no seio da comunidade. Tal como Jauss afirma, o papel do público é essencial na constituição, permanência ou modificação de um determinado cânone:

“Dans la triade formée par l’auteur, l’œuvre et le public, celui-ci n’est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l’histoire. La vie de l’œuvre littéraire dans l’histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C’est leur intervention qui fait entrer l’œuvre dans la continuité mouvante de l’expérience littéraire... » (Jauss 1978, p. 44-45)

Este enunciado, apesar de ligado à literatura erudita e escrita, pode ser transferido para um *corpus* tradicional ou popular, sobretudo a partir do momento em que os novos receptores deixam de ser integrantes da comunidade que partilha um cânone local e se transformam em espectadores de práticas reguladas: só se faz a apropriação daquilo que faz sentido para os novos ouvintes, daquilo para que o seu capital cultural admite ligação, sendo a passagem das composições para este cânone um processo selectivo e dinâmico, apoiado nas pré-disposições dos ouvintes. Zumthor realça a produtividade da teoria da recepção nos circuitos de transmissão oral: “la fonction d’une poésie orale se manifeste en effet par rapport à l’ “horizon d’attente” des auditeurs: en deçà de tout jugement

¹⁶ Porém, ao contrário de Jauss, que coloca a ênfase da sua teoria na recepção do público de um determinado tempo, Bloom realça o valor estético, considerado intrínseco à obra, como elemento determinante da sua entrada para o cânone. Nesse sentido, consideramos o trabalho de Bloom uma referência na demonstração do triplo papel do cânone apontado por Gorak, porém adoptaremos a perspectiva de Jauss.

rationnel, le texte répond à une question posée en moi » (Zumthor, 1983, p. 64). Este papel activo do público na recepção da obra, que condiciona o escritor que conhece as prévias recepções do seu trabalho, como no presente caso, e no estabelecimento dos cânones orais fazem da teoria da recepção um elemento essencial nesta dissertação.

Porém, se os mecanismos de estabelecimento do cânone tradicional ou popular são idênticos àqueles que são operados na constituição da História da Literatura, a sua forma de selecção obedece a critérios diferentes.

Segundo a teoria de Jauss, “... a distância entre as expectativas e a obra, entre as experiências estéticas já conhecidas e a “modificação do horizonte”, que exige a recepção de um livro novo determina o seu valor artístico” (Jauss, 1974, p. 47). Assim, de acordo com este autor, quanto maior a distância, ou seja, quanto maior o desafio que a obra constitui para o público que a recebe, tanto mais provável será que essa obra venha a entrar para a História da Literatura e a tornar-se canónica, visto que ela leva a uma reconfiguração dos gostos e dos horizontes de expectativas usualmente vigente em determinado tempo. Também Bloom acentua este traço fundamental do cânone literário, resumindo que “... toda a originalidade literária se torna canónica” (Bloom, 2002, p. 36). A criação individual que traça novos caminhos, que apresenta estruturas inovadoras tem mais probabilidades de entrar para um determinado cânone literário: “... temos o conceito de superação – o cânone ocidental moderno, que surge no século XIX, constituído por obras que subvertem as regras canónicas, rompe com estas barreiras simbólicas de modelos representativos e interliga-se com as noções de *genialidade* e de *superação* como inscrição de uma nação que procura a literatura como forma de identificação de um povo” (Silva, 2013, p. 23, sublinhado no original). Nesta perspectiva, o contributo de cada autor, na medida em que é capaz de levar à reconfiguração de todo o cânone literário, deve transportar a marca da sua individualidade, dentro desse conjunto.

Porém, no universo das literaturas tradicionais ou populares, nos circuitos de transmissão oral, não se procura da mesma forma essa inovação, havendo o domínio de textos ou fórmulas fixas de carácter combinatório, a que Ruth Finnegan chama “...a stock-in-trade of themes, plots, phrases and stanzas...” (Finnegan, 1992, p. 145)¹⁷, que

¹⁷ Finnegan usa esta expressão a propósito da balada inglesa, porém os índices de temas e motivos do conto tradicional efectuados por Aarne e Thompson, bem como o trabalho sobre o romance de Pere Ferré ilustram a existência deste conjunto de fórmulas pré-definidas no conto, demonstrando que o fenómeno não se circunscreve a uma tipologia textual.

entrem em conformidade e se confundam com textos ou excertos que já foram fixados na memória colectiva:

“Em si, a originalidade não é critério de valor na cultura popular, não particularmente valorizadora do assinado ou do personalizado. De facto, a produção poética popular / tradicional / oral pauta-se por critérios diferentes dos de valorização da literatura escrita. Vivendo da repetição, do reencontro com o já dito, o já ouvido, o já conhecido, este tipo de texto não anseia ser a diferença, mas a reiterar valores adquiridos e assim, a partir desse lugar-comum, convencer e comover.” (Guimarães, 1990, p. 34)

Se a História da Literatura “consagrada” está povoada de referências de obras específicas e dos nomes dos seus autores, que contribuíram para o seu desenrolar, pelo contrário, a consagração no “cânone” de transmissão oral dá-se pelo apagamento do nome do autor. Tal como na época medieval, a originalidade não é intrinsecamente uma qualidade, sendo antes valorizado o texto que se adequa aos modelos, à *auctoritas* dos textos que já circulam oralmente, o que provoca uma sensação de repetição entre textos, como refere Zumthor. De acordo com esta perspectiva, este cânone procura as variações sobre os mesmos temas, os mesmos modelos, isto é, busca-se a variação dentro da uniformidade da forma cultural. Ser reconhecível de acordo com os temas já em circulação é mais valorizado do que a inovação individual.

Desta problematização resulta que partiremos do conceito de cânone que leva em conta as três características enunciadas por Gorak: o carácter normativo, o seu papel de autoridade regulamentar e a faceta didáctica. No entanto, no que diz respeito à sua transmissão e mecanismos de selecção, importa distinguir as dinâmicas características dos circuitos escritos e as dos circuitos orais, que opõem a recepção da originalidade à adequação às matrizes existentes, a marca individual à conformidade ao que é partilhado pelo colectivo.

Estando esta dissertação a analisar a actividade de um autor que se dedicou de forma preponderante à escrita e encenação de obras de teatro, importa tecer algumas considerações sobre o texto dramático de forma geral e sobre os géneros mais presentes no espólio em estudo. Com efeito, trata-se de um género literário que tem a particularidade de se destinar à representação em palco, não correspondendo o texto escrito à realização plena da intenção comunicativa do autor, ao contrário do que sucede

usualmente no romance ou na poesia. Na expressão de Danan, “o texto de teatro (...) tem a particularidade de não ser apenas textual.” (Danan, 2010, p. 50). Em vez disso, o texto dramático surge como um meio de comunicar um espectáculo ou como vestígio de uma representação já efectuada, no caso em que o texto é consequência das actuações.

Aristóteles, na *Poética*, define a tragédia como imitação de acções, sublinhando que o espectáculo dramático tem como objecto principal retratar a acção e não a personagem, ou, considerando que esta se dá a conhecer pelo seu discurso, a palavra. Consequentemente, o efeito trágico não é resultado da natureza das personagens, mas do encadeamento das acções que são apresentadas ao espectador:

“Porém, o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade (...) ou infelicidade, reside na acção e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. (...). Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções...” (Aristóteles, 2010, p. 111)

Do predomínio da acção sobre a palavra resulta que a plena realização do texto dramático apenas se dá no momento da representação, através do recurso à encenação, que é apresentada por Aristóteles como uma das partes essenciais da tragédia:

“Como esta imitação é executada por actores, em primeiro lugar o espectáculo cénico há-de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois a melopeia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os actores efectuem a imitação.” (Aristóteles, 2010, p. 110)

A vertente textual surge como apenas parte de um conjunto, que é formado também pelos contributos das artes do espectáculo, os quais não podem ser ignorados no momento da análise do texto, conforme sintetiza Kowzan:

“La parole appartient à la littérature, les moyens d’expression supplémentaires appartiennent aux arts dont ils dérivent, voilà la théorie “littéraire” du spectacle.” (Kowzan, 1975, p. 16)

Desta condição híbrida do espectáculo dramático emerge a questão da autoria. Se, por um lado, o texto surge como um produto completo em livro nos escaparates das livrarias, por outro lado é um facto que, para a sua transposição para o palco, ele necessita dos contributos de outras artes, reguladas na encenação, fazendo com que a autoria do evento teatral não se esgote no nome do autor do texto. Esta dualidade é a que leva à problematização da definição de dramaturgia:

“No seu primeiro sentido, a dramaturgia seria portanto “a arte da composição das peças de teatro”, definição consensual de Littré a Pavis, o que não exclui que nos sintamos hoje um pouco acanhados dentro dela, mesmo restringindo-nos a este primeiro sentido. Tomemos esta definição como uma simples indicação inicial, um ponto de referência. No que diz respeito ao segundo sentido, dito moderno, para lá da diversidade das concepções e das práticas, eu proporia: “Pensamento da passagem para o palco das peças de teatro”.” (Danan, 2010, p. 12)

Patrice Pavis (1987), no seu *Dicionário de teatro*, situa as duas acepções cronologicamente, colocando a definição mais abrangente em vigor a partir das teorizações de Bertold Brecht, autor cuja obra, portanto, marca a passagem de um conceito de dramaturgia mais restrito para um conceito mais amplo.

No seu sentido mais restrito, a dramaturgia consistia nas regras a levar em conta na escrita de textos dramáticos, que eram muitas vezes descritas pelos próprios dramaturgos, salientando-se os *Discursos* de Corneille nesta fase. O autor francês, em particular, “afirma o seu poder no teatro perante os actores, até ao triunfo do “teatro-livro”. Esse triunfo é o do texto na sua imutabilidade...” (Danan, 2010, p. 15). O trabalho do autor dramático surge como a dimensão principal do espectáculo dramático, que deve procurar ser fidedigno à obra literária, constituindo a cena uma representação imagética e sonora das intenções do autor. Scherer, no seu estudo *La dramaturgie classique en France*, aborda as características formais dos textos dramáticos desse período, salientando as escolhas dos autores do ponto de vista de estrutura externa, isto é a concretização da obra, e interna, a tarefa da sua concepção, e como essas escolhas influenciam as vivências das companhias de teatro ou são influenciadas pelas progressões técnicas. Veja-se o exemplo na análise das modificações da apresentação do herói:

“Telle est l’histoire du héros prodigué. Celle du héros rare ne commence à prendre forme qu’au moment où les techniques de mise en lumière du héros sont suffisamment familières aux auteurs dramatiques.” (Scherer, 1973, p. 27)

Nesta perspectiva, mesmo com a afirmação da independência do seu trabalho, a obra do autor dramático é influenciada pelas condições possíveis para a representação em palco, sendo então um trabalho condicionado, pelo que, no seu sentido mais restrito, o conceito de dramaturgia trata de forma implícita questões que vão além do trabalho literário. A transposição para palco e os meios disponíveis condicionam o exercício da

criatividade por parte do autor, factores que Scherer classifica como componentes da estrutura externa da peça. Este autor aponta três aspectos essenciais a condicionar as características da dramaturgia clássica: “La dramaturgie classique (...) comporte des traditions littéraires, des règles, et des caractères résultant des conditions matérielles et sociales de la représentation dramatique.” (Scherer, 1973, p. 431)

Dois aspectos dizem respeito à escrita do texto enquanto actividade isolada do autor, tal como ela acontece na narrativa ou na poesia, ou seja, ligam-se à estrutura interna: as escolhas sobre as tradições literárias a adoptar, que, conseqüentemente, determinam partes do enredo, tal como o final feliz da comédia ou o tipo de personagens intervenientes, e a obediência às regras dos diferentes géneros. O terceiro aspecto, que faz a mediação entre o palco e a realidade, aborda os condicionalismos próprios da estrutura externa, tais como as técnicas de iluminação disponíveis ou a caracterização do público idealizado pelos autores. Dentro deste aspecto, há que levar em conta que os dramaturgos do século XVII escreviam para agradar a uma plateia cujo horizonte de expectativas era por eles idealizado: “Enfim la déclamation chantante des acteurs, ainsi que le goût du public qui les admire, est sans doute une des causes de la longue persistance de formes poétiques ou lyriques dans le théâtre classique.” (Scherer, 1973, p. 432). Levando em conta esta consciência do gosto do público e a sua influência no trabalho dos dramaturgos, poderemos ver os dois primeiros aspectos demarcados por Scherer como conseqüentes do domínio da estrutura externa: obediência-se a regras ou a tradições dos géneros textuais para se conseguir a aprovação do público, proveniente essencialmente das classes populares, que via as suas expectativas sobre o espectáculo confirmadas, mesmo quando o dramaturgo continuava a afirmar a preponderância do seu trabalho sobre os outros elementos componentes da representação teatral. Assim, nesta época, a relação entre o autor e o público é dialéctica, uma vez que “... nous nous apercevons qu’il peut se tirer du perpétuel conflit qui oppose l’auteur à son public...” (Scherer, 1973, p. 432).

Este domínio da palavra sobre os outros aspectos do espectáculo dramático foi contestado por diversos autores, sobretudo a partir dos movimentos modernistas do início do século XX, que denunciavam a insuficiência desta definição e que começaram a laborar na sua substituição, através do questionamento dos modelos clássicos, como no caso, por exemplo, do teatro de Gertrude Stein, que corta com as convenções narrativas da peça de teatro. Observamos o questionamento do sistema normativo clássico também

nas palavras de Antonin Artaud, retiradas da obra *O teatro e o seu duplo*, publicada em 1938 e reproduzidas na colectânea de Monique Borie e outros:

“... o teatro, tal como o concebemos no Ocidente, está ligado ao texto, e encontra-se limitado por ele. Para nós, no teatro a Palavra é tudo, e não há possibilidades fora dela; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem e, se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se fecharmos o teatro nos limites do que aparece entre duas réplicas, não conseguiremos separar o teatro da ideia do texto realizado. Esta ideia de supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós e o teatro aparece-nos tanto como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, tudo o que não esteja contido nos seus limites e estritamente condicionado por ele, nos parece fazer parte do domínio da encenação considerada como qualquer coisa de inferior relativamente ao texto.”
(Borie, Rougemont, & Scherer, 1996, p. 455)

O conceito de dramaturgia que está implícito nesta passagem engloba a totalidade das escolhas sobre o espectáculo, abrindo caminho para uma visão renovada do termo, sobretudo a partir da obra de Bertold Brecht, bem como dos ensaios do mesmo autor, que questionam a concepção clássica e restrita da dramaturgia, por um processo de ampliação do seu sentido. No entanto, referir Brecht implica referir o seu predecessor, Piscator, que cunhou o termo “teatro épico” em 1924. Erwin Piscator, cuja ideologia comunista foi um elemento fundamental na sua concepção do espectáculo teatral, procurou elaborar um teatro que reproduzisse em palco a luta de classes. Assim, “o papel do dramaturgo-autor torna-se cada vez mais irrelevante e secundário. Para Piscator, o autor literário era uma “figura autocrática” cujas ideias de originalidade e criatividade se tornavam incompatíveis com a psicologia das massas e persistiam em veicular formas e conteúdos “antigos” e “reaccionários!”” (Vasques, 2007, p. 12). Esta concepção rompe com a herança do “teatro-livro” preconizada por Corneille e outros autores clássicos, abrindo caminho a inovações dentro do espectáculo teatral, de entre as quais destacamos algumas: “...introdução de um narrador-comentador, a utilização sistemática de projecções simples e múltiplas, de filmes e documentários e do filme de banda desenhada, a instalação de cenas simultâneas e de cenas que decorrem ao longo do tempo...” (Vasques, 2007, p. 14).

Brecht desenvolve estes conceitos, que alteram as funções associadas aos papéis sociais dos intervenientes no espectáculo, mas que também alteram a arquitectura do teatro, evitando a situação de separação rígida entre palco e plateia, bem como a

invisibilidade do público. Como refere Walter Benjamin, várias são as mudanças que esta dramaturgia preconiza:

“For its public, the stage is no longer “the planks which signify the world” (in other words, a magic circle), but a convenient public exhibition area. For its stage, the public is no longer a collection of hypnotized test subjects, but an assembly of interested persons whose demands it must satisfy. For its text, the performance is no longer a virtuoso interpretation, but its rigorous control. For its performance, the text is no longer a basis of that performance, but a grid on which, in the form of new formulations, the gains of that performance are marked. For its actor, the producer no longer gives him instructions about effects, but theses for comment. For its producer, the actor is no longer a mime who must embody a role, but a functionary who has to make an inventory of it” (Benjamin, 1998, p. 2)

O dramaturgo alemão foca o carácter social e político do teatro, o que desencadeia a necessidade de romper com diversas tradições desta forma de arte enunciadas na citação acima e conduz à criação do conceito do teatro épico. Nas suas “Notas sobre a ópera *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*”, Brecht parte do princípio de que, na referida ópera, a fruição deve ser acompanhada de uma intenção didáctica, dois conceitos subjacentes à imitação em Aristóteles:

“Para que, ao divertir, se fosse além de um mero absurdo, havia que extrair da diversão algo didáctico, directo. Surgiu, assim, a descrição de costumes. São as personagens em acção que narram os costumes. O texto não tinha de ser sentimental nem moral, mas, sim, revelar sentimentalidade ou moralidade.” (Brecht, 1976, p. 26)

Neste segmento, estão presentes algumas das características do teatro épico preconizado por Brecht, sendo de realçar o carácter didáctico e interventivo do espectáculo, que deve procurar modificar o seu público, tanto mais que este é constituído principalmente por elementos da média e alta burguesia: “Brecht’s theatre is devised not for some future socialist society, but for the bourgeois society of the present and its goal is educative: to expose the hidden contradictions within that society.” (Carlson, 1993, p. 382). Enquanto a poética aristoteliana preconizava a emoção como meio de ligar o espectador à peça, Brecht, pelo contrário, defende o principado da racionalidade e da distanciação entre cena e público. O espectador é confrontado com uma cena que o faz pensar, que exige que faça escolhas como um juiz, apresentando assim “o homem susceptível de ser modificado e de modificar” (Brecht, 1976, p. 24). Dada a analogia entre o espectador e o juiz, a dramaturgia de Brecht é totalizante, controlando todas as artes do

espectáculo presentes numa representação teatral de forma a anular o sentimentalismo e favorecer a análise fria das condições sociais apresentadas. Procura-se criar o “*Verfremdungs-effekt*”, ou seja, a alienação do espectador, que não deve imergir no espectáculo, mas antes ter consciência da ficcionalidade do que está a ver, através de efeitos de luminotecnia, cenografia e outras. Este conjunto de características leva Dort a considerar que “... o teatro épico nos oferece hoje a forma mais ampla de dramaturgia” (Dort, 1977, p. 20).

Após este percurso, o teatro actual resulta da reconfiguração de conceitos em voga desde a Antiguidade. Nesse sentido, Dort apresenta as produções contemporâneas da sua obra em ruptura com os modelos herdados:

“O teatro recusa hoje sua antiga estrutura cenocrática: o palco não é mais o local onde é afirmada e mostrada uma verdade humanista e simbólica válida para todos; nem é mais um reflexo de um mundo análogo ao nosso, ao ponto de nos enganar. Nosso palco não-ilusionista nos fornece uma ação para ver e compreender, mas a verdade desta ação está fora dele: situa-se em outro lugar, na platéia ou, mais ainda, na sociedade, que é o denominador comum entre a platéia e o palco. Cabe ao espectador descobri-la e fazê-la existir concretamente. Nosso teatro apela ao público: coloca em questão o próprio público, se oferece aos espectadores para ser por eles contestado.” (Dort, 1977, p. 27).

Num teatro que questiona as convenções, desafiando o público a redescobrir o seu papel, também o conceito de dramaturgia deve ser desafiado. Assim, para lá dos sentidos restrito e alargado, Danan conclui, numa perspectiva próxima daquela que os estudos da área da semiótica fornecem, que “é sem dúvida plenamente como *escrita* que somos levados a considerar a dramaturgia, nos seus dois sentidos maiores...” (Danan, 2010, p. 85, sublinhado no original). Consequentemente, Sarrazac constata “... a invenção da encenação moderna, em que existe um encenador que assume a incompletude da forma dramática, que se torna co-autor do espectáculo” (Sarrazac, 2014, p. 22). A autoria do espectáculo não está centralizada no seu autor, sendo repartida com outros elementos, o que ilustra o carácter compósito do espectáculo teatral.

Assim, entendendo a dramaturgia como autoria de texto e/ou da sua transposição para palco, observamos que o trabalho de Vicente Rodrigues englobou esta dimensão mais alargada do termo, uma vez que as tarefas do torranense na elaboração do espectáculo iam além da criação do texto, incluindo também a composição das canções,

a escolha dos actores, a elaboração dos cenários e a encenação, controlando as diversas fases de criação do novo “divertimento musical”. Apesar de o nosso trabalho se basear no espólio escrito conservado na Junta de Freguesia do Torrão, entenderemos a actividade de Vicente Rodrigues dentro dessa definição mais totalizante da dramaturgia. Como Scherer sublinha, os aspectos externos influenciam o espectáculo apresentado ao público, portanto, a partir dos documentos que foram conservados, procuraremos também extrair conclusões sobre como essa interacção entre plateia e palco pode ter influenciado o trabalho de Vicente Rodrigues.

Dentro das questões dos géneros literários mobilizados neste teatro, os termos “drama”, “revista regional” e “divertimento musical” são empregues por este autor para designar diferentes tipologias textuais, o que nos leva discutir esta terminologia. Quanto à questão do género textual predominante dos originais de Vicente Rodrigues, observamos que há um predomínio de textos relacionados com a comédia, que são classificados pelo autor, numa primeira fase até 1952, com a designação de “revista regional”. Em 1954, o autor classifica o seu texto apenas como “revista” e, a partir do ano seguinte, todos os textos de comédia recebem a designação de “divertimento musical”, apesar de não divergirem das produções anteriores a nível de estrutura. Neste último caso, a vertente musical do espectáculo é realçada na sua classificação, bem como o carácter cómico e ligeiro do texto, apresentado na sua componente lúdica.

A utilização do termo “divertimento”, apesar de ocorrer no teatro, liga estes textos ao universo das artes de forma mais generalizada, ao remeter também para a sua existência nos domínios da música e da dança, correspondendo neste caso ao galicismo “divertissement”. A acepção da palavra nestas artes traduz uma obra ligeira com vista ao entretenimento do público. Sublinhamos que o francês “divertissement”, que foi adoptado pelo teatro lírico português, segundo Sousa Bastos, nomeava um bailado executado no intervalo ou final de uma ópera e que, apesar da sua ligeireza, frequentemente se associava à intriga do espectáculo principal. Esta perspectiva pode ser transposta para o teatro de Vicente Rodrigues, uma vez que as suas peças acompanhavam a representação de obras de autores consagrados, encarados enquanto parte do cânone, servindo, na maioria das vezes, de momento cómico e mais leve, após a apresentação de um drama.

A escolha da classificação de “revista regional”, nos primeiros textos, aponta para um género teatral específico, cujas características importa sistematizar. Luís Francisco Rebello, citando Andrade Ferreira, realça a primeira definição conhecida:

“Revista do ano “é um resumo dos acontecimentos que deram uma fisionomia especial ao decurso do ano, personificadas ou simbolizadas em figuras que a sátira encara pelo seu lado cómico”: terá sido esta, em 1860, a primeira definição de um género teatral que fizera a sua aparição entre nós alguns anos antes e do qual se pode dizer que “veio para ficar”.” (Rebello, 1984, p. 23)

Esta definição, ao empregar a expressão “revista do ano”, remete para a origem do género, inspirado na “revue de l’année” parisiense. Este espectáculo, cuja origem o autor atribui a “... actores italianos, descendentes dos commici dell’arte (...) nos teatros de feira de Paris” (Rebello, 1984, p. 17), durante o século XVIII, era uma forma de entretenimento popular. A sátira em palco e a caricatura das figuras e acontecimentos marcantes do ano transacto estão presentes desde as primeiras representações do género, que se faziam para um público associado às classes populares urbanas e dotado de um capital cultural institucional caracterizado pela baixa ou nula frequência escolar. Berjeaut descreve esses primeiros espectáculos, nos quais surgem alguns pontos que serão fundamentais na identificação do género:

“... un genre satirique qui critique ouvertement les canons de la culture contemporaine, les idéologies dominantes et les haut faits de l’actualité du moment. “Revue des Théâtres” d’abord, puis, élargissant son champ critique, “Revue de fin d’année”, ce spectacle fortement ancré dans les réalités contextuelles et faisant appel en permanence aux connaissances méta-textuelles du public...” (Berjeaut, 2006, p. 35)

O seu carácter cíclico, e portanto ritualizado, que é retomado na periodicidade anual dos espectáculos de Rodrigues, está presente na nomenclatura, que realça a relação entre a representação e o ciclo de um ano. Mas devemos realçar que Rodrigues também herdou esta associação entre o teatro e o calendário da tradição portuguesa. Por exemplo, os estudos de Maria José Palla realçam esta dinâmica no teatro vicentino: “As obras de Gil Vicente são populares porque obedecem a ritmos fortes do folclore europeu e eruditas porque Gil Vicente conhecia a literatura, a filosofia e a teologia da época.” (Palla, 2003, p. 118).

Este tipo de espectáculo propagou-se na segunda metade do século XIX para outros países: “... a revista chegou a Lisboa em 1851, enquanto só aportaria ao Brasil em 1859, a Itália em 1867, a Espanha em 1883, a Inglaterra em 1893, aos Estados Unidos em

1894, à Alemanha em 1898.” (Rebello, 1984, p. 44). Em cada um destes países, e de acordo com o estilo de cada companhia, os traços caracterizadores do teatro de revista sofreram reconfigurações, adaptando-se aos diferentes públicos. O caso do teatro de Piscator é particularmente relevante, visto que este autor de vanguarda, que cunhou o termo “teatro épico”, aproveitou as características da revista para compor um teatro interventivo, descrito como: “uma estruturação episódica, em quadros ligados por canções, e apresentada por um “Compère” ou “Comère”, representando a Burguesia e o Proletariado, e centrada na explicitação de acontecimentos da história social recente.” (Vasques, 2007, p. 11).

Apesar desta capacidade adaptativa do teatro de revista, os espectáculos de Vicente Rodrigues apresentavam algum conservadorismo. A nível cronológico, eram representados anualmente por altura da Páscoa, mantendo assim o autor torranense uma característica primordial deste espectáculo, na época da sua consolidação em Portugal e que no teatro profissional se atenuou: a crítica faz-se respeitando ciclos de um ano, o que transforma este teatro num marco temporal, estruturante na divisão do ano.

Quanto à estrutura deste tipo de espectáculo, a sua forma fixa-se na que actualmente é reconhecida como “tradicional”, de acordo com a expressão utilizada por Rebello, na década de vinte do século passado e que pode ser descrita como:

“1º acto: Abertura de fantasia, em que entram os elementos secundários da companhia e o corpo de baile, terminando com a aparição e apresentação do compère ou personagem equivalente. No quadro seguinte, entre curtos diálogos do compère com as “chefes de quadro”, sucedem-se os números de apresentação, por ordem crescente de grandeza, das principais figuras do elenco, alternando as rábulas cómicas com as cenas de fantasia. Um bailado separa esta secção do “quadro de comédia”, constituído por um rápido sketch cómico de final mais ou menos imprevisto, e a apresentação de uma “atracção” nacional ou estrangeira (geralmente um ou uma cançonetista) antecede o quadro de rua, ao longo do qual desfilam as personagens de que os autores se servem para a sua crítica a factos e figuras da actualidade, em rábulas rematadas por música que se sucedem com respeito pela hierarquia dos intérpretes. Uma breve cortina prepara a apoteose, que reúne toda a companhia e se desenrola em várias fases.

2º acto: Repete-se a fórmula do 1º acto, aligeirada, com um bailado ou a “atracção” a dividirem as duas secções do acto, sendo o “quadro de rua” substituído por outro, de recorte afim mas localizado em abstracto, a fechar com um número de conjunto em que intervêm as principais figuras. Na apoteose, mais breve que a do 1º acto, desfilam novamente todos os artistas da companhia, que entram em cena (sempre) por ordem hierárquica crescente.” (Rebello, 1984, p. 26)

Este esquema demonstra a independência entre si dos quadros, micro-unidades do espectáculo, na expressão de Berjeaut, que são ligados pela presença do *compère*, elemento que interage com as diversas personagens que entram em palco. Outro aspecto que é realçado prende-se com a natureza das diferentes cenas, que podem ser constituídas apenas por texto declamado, por uma fantasia musical ou por um misto de ambos, não havendo uma narrativa unificadora da totalidade da peça. A estrutura descrita por Rebello, não sendo imutável e estando, por isso, aberta a diferentes combinações de cenas, permite a identificação do género, dado constituir uma matriz que tem mantido a sua vitalidade e que é reconhecida mesmo nas suas variantes.~

No caso do espólio de Vicente Rodrigues, podemos observar novamente o seu conservadorismo, uma vez que esta estrutura é adoptada na maior parte dos “divertimentos musicais”, sendo ela, por esse motivo, um padrão de escrita deste autor. A sua adaptação faz-se através da redução de quadros de bailado e da não aplicação do conceito de “atração”. O respeito pelo esquema descrito por Rebello confirma, assim, a inserção destas peças no género do teatro de revista. Adicionalmente, este espólio emprega o termo “número” para designar os quadros, que são contados ao longo dos textos. A denominação “quadro” apenas surge de forma excepcional nalgumas peças para distinguir o quadro de rua dos restantes. Por este motivo, adoptaremos, nesta dissertação, o termo “número” para nos referirmos aos quadros de revista escritos por Vicente Rodrigues.

Por outro lado, este autor classifica alguns dos seus textos originais, destinados a figurar na primeira parte do espectáculo bipartido, como dramas. Com efeito, observa-se que, nesse *corpus* restrito, não se aplicam as regras do teatro de revista, havendo um enredo unificador que traça o percurso de uma família ao longo dos actos, percurso esse que normalmente se relaciona com uma lógica de ascensão e queda. Nestes textos, a ganância, a violência e a morte são aspectos presentes e actantes na psicologia das personagens, havendo um confronto entre quem não olha a meios para atingir os seus fins e personagens que apresentam uma ética de carácter humanista. Esta classificação, no entanto, não se opõe a que estes textos tenham momentos de comédia, tal como a definição desta tipologia textual determina. Segundo Patrice Pavis, a designação de drama é originária do grego, significando acção, o que contribui para que, noutros idiomas, ela designe o texto teatral de forma geral. No entanto, no francês, tal como acontece também em português, aquela palavra remete para uma tipologia textual específica, cuja origem

remonta ao século XVII. Em Portugal, o primeiro autor a classificar as suas obras como dramas foi, segundo Maria Helena Serôdio, Correia Garção, em 1760, referindo-se ao seu texto *Teatro Novo*.

Com o romantismo, a popularidade do drama aumenta, sendo Victor Hugo e, no caso da literatura portuguesa, Almeida Garrett dois dos seus escritores mais proeminentes. Segundo Victor Hugo, este tipo de texto caracteriza-se pela utilização da prosa, preferencialmente num registo próximo do quotidiano, e pelo respeito apenas pela unidade de acção, subvertendo as unidades de tempo e lugar. O drama romântico mistura géneros, procurando estar entre a tragédia e a comédia, conforme observa Hugo, citado por Pavis: “... le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie...” (Pavis, 1987, p. 137). Assim, o drama surge como uma forma textual compósita, que emprega elementos trágicos, mas podendo também conter momentos de comédia.

Neste capítulo salientamos ainda o conceito de forma cultural, que utilizaremos na análise dos elementos constituintes deste acervo e que surge primeiramente em Williams, na obra *Television: Technology and Cultural Form*, cuja primeira edição data de 1975. Neste estudo, o autor utiliza o termo de forma a distinguir os conteúdos televisivos de outras manifestações culturais sem a limitação da diferença tecnológica e, simultaneamente, evidenciar a independência da definição destes conteúdos:

“The ‘commercial’ character of television has then to be seen at several levels: as the making of programmes for profit in a known market; as a channel for advertising; and as a cultural and political form directly shaped by and dependent on the norms of a capitalist society...” (Williams, 2005, p. 42)

Os conteúdos televisivos, mesmo que influenciados por formas culturais semelhantes e já existentes, surgem com uma matriz identitária própria, que os diferencia. Da mesma forma, Yang aborda a internet enquanto forma cultural, enquanto realidade possuidora de características próprias (Yang, 2009). Santos e Cabeça, que nomeiam as referências acima citadas a respeito do termo, apontam três características essenciais da forma cultural:

“A “forma cultural” implica sempre a existência duma estrutura que define o tipo de performance em intensão, um sistema (normativo) de regulação e uma

colectividade de portadores da forma cultural, que é o pressuposto essencial do seu funcionamento efectivo, dinâmico.” (Santos & Cabeça, 2010, p. 1)

A cada forma cultural corresponde uma estrutura distintiva, uma série de traços cuja presença ou ausência permite a distinção de uma dada forma cultural de outras. Surgem, desta maneira, matrizes identificativas para as diferentes formas culturais, com fronteiras definidas pelos traços percebidos como característicos. Os outros dois aspectos referidos podem ser relacionados com as características mais gerais apontadas no conceito de cânone. Tal como este, a forma cultural é normativa, ou seja, transmite modelos, regulando a produção de novos textos, no caso da literatura. O desafio às formas culturais existentes e conseqüente invenção de novas formas corresponde, portanto, aos momentos de reconfiguração do cânone descritos por Jauss. Como Yang afirma, realçando esta tensão entre o consagrado e o novo, “new cultural forms, while inheriting elements of earlier forms, are also the results of human creativity responding to new social conditions” (Yang, 2009, p. 110). Assim, a inovação surge ligada às alterações sociais, o que insere o trabalho do autor literário dentro da esfera de actuação social e não à sua margem, ao mesmo tempo que aponta a influência da esfera social na capacidade de um dado autor desafiar as formas culturais que constituem o cânone da sua época.

Finalmente, a existência da comunidade de praticantes, que podem preservar a forma cultural mesmo que de maneira inconsciente, é igualmente condição essencial para a preservação de determinado cânone. Aliás, as diferentes formas culturais emergem desse cânone, sendo determinado traço identificado pela comunidade como pertencente ou não a determinada forma, mesmo que não tenha havido previamente uma descrição exaustiva basilar.

A partir dos conceitos previamente expostos procederemos à análise das peças de Vicente Rodrigues, que agruparemos em três fases distintas, delimitadas pelas alterações legais que condicionaram a sua produção.

3. Análise das peças de Vicente Rodrigues

Segundo Jauss, “même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d’information ; par tout un jeu d’annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit. » (Jauss, 1978, p. 50). A obra literária relaciona-se com outros textos no momento da sua recepção, não ocorrendo como um fenómeno isolado.

O receptor da obra, leitor ou espectador, estabelece relações baseadas em transferências analógicas entre o texto que se encontra diante de si e as suas leituras prévias ou espetáculos a que anteriormente assistiu, bem como com as suas experiências de vida de forma geral. Portanto, a recepção da obra literária é condicionada, ou mesmo determinada, pela composição de capitais e pelas predisposições do público, estabelecendo-se uma ligação dinâmica que pode conduzir à recomposição da orgânica dos capitais.

A partir das suas vivências, Vicente Rodrigues tinha alguma consciência deste fenómeno, pelo menos para o caso do teatro amador, uma vez que ele fora abordado na correspondência trocada com o seu sobrinho, Jaquelino Telo:

“O Domingos Janeiro, antes ainda da publicação da sua crítica, confessou-me que não sabia que havia destrinça entre teatro experimental e de amadores, este destinado a ir ao encontro do gosto do público e quase sem outras pretensões.”¹⁸

Este “gosto” do público, que é referido no excerto, não constitui o domínio arbitrário que aparenta ser, uma vez que ele engloba o conjunto das representações dos lugares de classe a que o público pertence, sendo simultaneamente definido e definidor de classes, havendo pre-disposições de classe para determinados produtos:

“Au théâtre comme au cinéma, le public populaire se plaît aux intrigues logiquement et chronologiquement orientées vers un happy end et se “retrouve” mieux dans les situations et les personnages simplement

¹⁸ Excerto de uma carta de Jaquelino Telo a Vicente Rodrigues, datada de 4 de Junho de 1957 e conservada no espólio de Vicente Rodrigues, Junta de Freguesia do Torrão

dessinés que dans les figures et les actions ambigües et symboliques..."
(Bourdieu, 1986, p. 34)

O teatro de Vicente Rodrigues, partindo desta premissa, mas desafiando o público a contactar com obras mais próximas do “*corpus*” cultural predominante em outras classes, surgia com um papel de modificador. Nos seus “divertimentos musicais”, Vicente Rodrigues parte de um imaginário partilhado pelo seu público, que configura a sua matriz identitária geral, o que permite a cada espectador “reconhecer-se” a si próprio e aos outros no que vê em cena, despertando assim afinidades entre palco e plateia. O autor torranense baseia-se numa visão popular e maniqueísta da realidade para captar o interesse e a simpatia dos seus receptores, fazendo a mensagem das suas peças ser transmitida através de oposições funcionais, que encerram um valor inerente a cada elemento. Esta estratégia ramifica-se em várias manifestações no *corpus*, que aludem à cultura de massas e ao imaginário popular, mas também à cultura erudita e a acontecimentos da sua época. De facto, a trama da maior parte dos seus “divertimentos musicais” segue um enredo padronizado que permite a inserção destas referências, imitando o esquema tradicional do teatro de revista definido por Rebello (1984) e anteriormente citado: uma personagem exterior ao Torrão chega a esta vila, onde encontra o *compère*, que geralmente é um torranense e que se propõe a apresentar-lhe a sua terra. Esta situação é o pretexto para o desfile das qualidades e defeitos da população, bem como dos principais acontecimentos do ano. No final, a apoteose permite o elogio de um estilo de vida rural, do Torrão ou ainda das regiões portuguesas.

Passaremos, em seguida, a analisar as referências mais recorrentes ou mais representativas desta obra. Realçamos que empregamos as distinções entre culturas que acabámos de referir baseando-nos no modo de produção e difusão dos produtos associados a cada género cultural.

Nas páginas seguintes, procuraremos evidenciar estratégias de escrita do autor torranense que mobilizem o uso dos universos culturais referidos. Dividiremos este capítulo em secções dedicadas ao imaginário tradicional e popular, à cultura de massas, à erudita e à realidade política. Nesses pontos, analisaremos essencialmente excertos declamados das peças, já que o cancionero deste autor vai ser objecto de uma análise à parte. Tendo em vista uma operacionalização mais eficiente dessa análise, que ao mesmo tempo permita ao leitor situar-se cronologicamente numa obra que foi produzida ao longo

de quatro décadas, dividimos este conjunto em três épocas distintas, marcadas pelas alterações às leis que regiam os seus espectáculos.

Ao longo do vasto período de escrita deste autor torranense, houve oscilações na legislação que regulamentava as práticas de aprovação prévia dos textos a serem apresentados publicamente, bem como as normas para essa apresentação, devemos, em primeiro lugar, distinguir as principais fases desta prática. Para tal, baseamo-nos em Graça dos Santos (2002), que divide o “reinado” de Salazar em três fases fundamentais: até 1945; de 1945 a 1958 e de 1958 até à morte de Salazar e mesmo até à Revolução dos Cravos. As características dessas fases espelham-se nas práticas de censura usadas em cada uma delas, estando portanto esta delimitação na base dos diferentes condicionamentos de escrita que Vicente Rodrigues enfrentou.

A primeira fase é a de afirmação do Estado Novo, de uma ideologia marcadamente nacionalista, autoritária e fechada a influências exteriores. No que diz respeito às actividades de espectáculo, a primeira lei de regulamentação e fiscalização data de 06 de Maio de 1927, apenas um ano após o Golpe de Estado de 28 de Maio e ainda antes da ascensão de Salazar, constituindo uma base forte para as políticas de censura daquele regime político: “... une politique de surveillance du théâtre, plutôt qu’une politique théâtrale, s’intéressant au développement de cet art au Portugal” (Santos, 2002, p. 174). Com efeito, esta lei criava a Inspeção Geral dos Espectáculos, que, entre outras obrigações, e como refere Graça dos Santos, citada por Joana Moreira, devia “fiscalizar os espetáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da -lei, da moral e dos bons costumes” (Santos, 2004 in Moreira, 2012, p. 28). Estava assim montado um esquema repressivo que controlaria os espectáculos apresentados, mas também as reacções do público, impedido de se manifestar livremente.

A fase seguinte do Estado Novo inicia-se com a derrota dos regimes fascistas, na Segunda Guerra Mundial, e corresponde a uma aparente abertura do regime: “En 1945, avec la fin de la guerre, Salazar procède à quelques adaptations apparentes de son régime: il convenait d’éloigner l’identification fasciste, la victoire alliée ne permettant plus certains qualificatifs. Le président du Conseil alla même jusqu’à promettre des élections « libres » pour l’année suivante » (Santos, 2002, p. 39). Na expressão ilustradora de Maria Alice Samara e Raquel Pereira Henriques, “o regime fez algumas alterações “cosméticas” mantendo, no essencial, o mesmo aparelho repressivo” (Samara & Henriques, 2013, p.

96). Aliás, a nível dos espectáculos públicos, como o teatro e o cinema, há nesta fase um primeiro momento de apertar da vigilância e censura:

“... com o fim próximo da guerra e a vitória dos Aliados, verifica-se um reforço e um alargamento da censura, antes orientada em função da importância da imprensa e agora igualmente exigente em relação ao teatro e ao cinema. Por fim, e não menos importante, esta mudança representa o fim da “política do espírito” e o início de uma política para a cultura orientada pela presidência do Conselho de Ministros e fortemente vigiada pela censura” (Cabrera, 2013, pp. 29-30)

Com os resultados das eleições presidenciais de 1958, obviamente manipulados a favor do poder num processo pouco transparente, a aparente abertura do regime revela-se afinal como uma ilusão, iniciando-se então um outro ciclo deste regime político. Algumas características do processo eleitoral que marcam o final desta fase do regime são sintetizadas por Rosas, demonstrando claramente as manobras do poder vigente para que não houvesse efectivamente uma mudança:

“Os resultados eleitorais do confronto que opôs Humberto Delgado ao candidato da União Nacional, Américo Tomás, não poderiam ser substancialmente diferentes daquilo que foram. Com efeito, o controlo e a manipulação pelas autoridades dos cadernos eleitorais, a impossibilidade de fiscalização plural do processo eleitoral, a acção das forças repressivas, as práticas da censura, a intimidação e o uso de medidas de coacção sobre a opinião pública e sobre os cidadãos não podiam proporcionar diferentes resultados.” (Rosas, 1992, p. 80)

Nesta perspectiva, 1959 constitui um marco dessa mudança também a nível das artes performativas, com o acentuar do seu controlo, dado que a lei que regulava as práticas de espectáculo desde 1927 é profundamente revista, destacando-se a regulamentação do controlo e censura dos espectáculos, explicitada no artigo 40, do sexto capítulo do Decreto-Lei nº 42660, de 20 de Novembro de 1959, que aqui transcrevemos:

“Art. 40º A Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos não poderá autorizar o licenciamento de filmes, peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espectáculo ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes do Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que incitem ao crime ou sejam, por qualquer outra forma, perniciosos à educação do povo.”

A enumeração acima citada levava a que tudo pudesse eventualmente ser censurado, dada a elevada abrangência da lei, conseguida pelo recurso a expressões generalizadoras como os “bons costumes” ou “perniciosas à educação do povo”, havendo fortes punições para quem não acatasse o parecer do censor. A publicação desta lei, juntamente com as eleições de 1958, marcam assim o início do último período do Estado Novo, considerado “defensivo” por Graça dos Santos (2002), dado que é caracterizado pela repressão da contestação e pela Guerra Colonial. O estudo desta autora conclui-se no ano da morte de Oliveira Salazar, porém considera-se que a “primavera marcelista” apenas trouxe uma aparente abertura, tendo prosseguido a defesa do Estado Novo, com as suas políticas repressivas, motivo pelo qual, nesta dissertação, alargamos esta fase até 1974.

De facto, a lei 8/71, que corresponde à legislação marcelista sobre os espectáculos públicos demonstra essa aparente abertura, ao legislar sobre incentivos à prática teatral, sobretudo ao teatro de amadores, sem, no entanto, dispensar as normas vigentes sobre o controlo e repressão dos conteúdos a apresentar em palco.

As últimas peças de Vicente Rodrigues são já escritas em contexto democrático, entre 1974 e 1981, reflectindo a euforia associada ao novo enquadramento político e social, em que já não havia o peso da censura.

Consequentemente, tendo em conta as oscilações das leis vigentes, assinalamos três épocas distintas nesta obra, nas quais observamos não só a tentativa de respeitar as alterações da lei, mas também diferentes estratégias do autor:

- 1) 1944 – 1958
- 2) 1959 – 1974
- 3) 1975 - 1981

Cada um dos temas que optámos por analisar será tratado levando em conta esta divisão cronológica, sendo estudado o seu tratamento em cada um dos períodos acima.

3.1 Utilização de um Imaginário Tradicional

A tradição, enquanto conceito abstracto, que constitui um dos elementos estruturadores do *habitus* de classe, surge frequentemente como tema central de alguns quadros nas peças de Vicente Rodrigues, principalmente opondo-se à modernidade, e particularmente à moda, vinda da cidade, numa estrutura aparentemente maniqueísta de oposição entre o bom e o mau. A tradição é apresentada enquanto voz da ruralidade, reforçando a ligação implícita da imagem do campesinato enquanto portador e guardião de tradições, e de um modo de vida ligado a esta e considerado atemporal. Ela opõe-se à moda, um elemento da cultura citadina que salienta a fugacidade desta, uma oposição semelhante à que é descrita na obra do autor do Gavião da mesma geração, Francisco Ventura: “Elas [as obras de Francisco Ventura] mostram, para além da fixação rural, também o gosto e a fidelidade pela tradição em detrimento da inovação. De igual modo, exemplificam psicologismos moralizantes, através das condutas das personagens e das suas vidas simples...” (Florindo, 2009, p. 40).

Este tratamento do imaginário tradicional revela uma visão maniqueísta próxima da que era, na época, difundida pelo regime ditatorial. Tal como a ditadura idealizava uma vida campesina ideal, que não tinha correspondência com a realidade vivida pelas populações, este tratamento simplificado da tradição revela a distância entre Vicente Rodrigues e este universo cultural. O autor, apesar de viver num meio onde, pela composição de capitais predominante nesta população, a cultura tradicional é um elemento presente e actuante, não a sente como sua. Por um lado, não se enquadra na população campesina à qual este universo cultural é associado e, por outro, o seu consumo habitual de bens relacionados com as culturas erudita e de massas, ambas de pendor urbano, provocam uma distanciação do património tradicional, que se torna assim estranho ao seu capital cultural. Neste contexto, esse património é arquetipizado e, consequentemente, tratado nas peças como um recurso exterior ao autor, que, no entanto, procura que ele sirva como ponte com o público mais rural.

1. 1944 – 1958

Neste período, salientamos um “divertimento musical” que foca com particular ênfase a oposição entre a tradição e a moda: a revista *Reviravolta*¹⁹. Neste texto, a tradição é apresentada como personagem com voz própria, através de um processo alegórico e, dessa forma, defende com o seu próprio discurso os seus pontos de vista, opondo-se à moda. Além disso, esta personagem reforça a identificação do público com o espectáculo, uma vez que não se trata da tradição enquanto conceito geral, mas especificamente da “Tradição Alentejana”, uma entidade dotada de valor simbólico a nível local. Esta personagem dá voz à ruralidade, lamentando aqueles que abandonam as tarefas agrícolas, em busca de outras condições de vida:

*“Os teus filhos traíram a tua nobre missão neste cantinho de Portugal! Com a sua traição os teus campos fecundos jamais tornarão a florir e as louras espigas deixarão de ver a luz do Sol, o astro-rei que o Criador fez para as doirar!”*²⁰

Nesta cena, é representada luta entre actores sociais, isto é, entre representantes de segmentos de distribuições de capitais díspares entre si, que se opõem no seu posicionamento em relação à grande cidade. Cada um deles visa assegurar determinados posicionamentos, num contexto de mudança acentuada, ligado ao êxodo rural e a todas as transformações sociais daí decorrentes: há uma relação dialética entre os sectores que pretendem preservar o modo de vida rural e as camadas populares que, de forma não organizada, partem para a metrópole. A gravidade da situação é acentuada pelo facto de o próprio *compère*, tipicamente o representante de uma sociedade rural idealizada, ou seja, o portador das idiosincrasias das comunidades rurais, a súpula arquetípica dos seus capitais e um símbolo icónico das suas disposições, do seu *habitus* de classe, referir que também ele já abandonou os trabalhos agrícolas, trocando-os pelo sector tecnológico e industrial ligado à barragem recentemente inaugurada: “Deixei a enxada, a foice, a charrua... (...) Agora, como toda a gente, arranjei um emprego na Barragem...”²¹.

¹⁹ Apesar de a peça disponível no espólio da Junta de Freguesia do Torrão não estar datada nem termos encontrado o programa correspondente no acervo de Armando Coelho, a alusão à inauguração da Barragem de Vale do Gaio (inaugurada em 1949), bem como a presença do número intitulado “O Beirão”, impossível com a alteração à lei de 1959, permitem-nos situar este texto no primeiro intervalo cronológico traçado.

²⁰ *Reviravolta*, s.d, p. 2

²¹ *Idem*, s.d., p. 3

Destacamos que esta mudança de ocupação do “Zé Morgado” é agravada pela sua função identitária: ele constitui não só o símbolo em palco da sua região, mas também funciona como identificador do teatro de revista, o que faz dele personagem nuclear. Com efeito, ele desempenha as funções de *compère* tradicionalmente atribuídas ao Zé Povinho, neste género dramático:

“I acto – 1ª parte – Um número de conjunto, a abertura, introduz um tema (...) e daí sai a apresentação do “compère”, invariavelmente chamado Zé (dos Pacatos, Pagante, de Olhão, variações do Zé Povo de Bordalo), que chega a qualquer parte (...) e vem fazer qualquer coisa, sobre o que dialoga...” (Santos, 1978, p. 67)

Se o impacto da chegada das novas ocupações atinge o núcleo das personagens em palco, essa situação traduz uma percepção do autor de uma profunda mudança na constituição da sua vila, afectada pela chegada de empregos ligados ao sector tecnológico e industrial.

Apresenta-se uma situação em que a tradição, invariavelmente ligada ao trabalho campestre, é trocada pela volatilidade do ritmo de vida característico da cidade, nem que seja pela sua representação no trabalho mais industrial na barragem, abandonando a terra na qual as gerações anteriores trabalharam. Mais adiante no texto, o *compère* demonstrará que não só ele trabalha numa ocupação próxima do imaginário da cidade, mas também ele está contagiado pelo fascínio pela vida urbana, ao elogiar Lisboa: “Zé (*olhando Lisboa e admirando-a*) – Sim, senhor. Costuma dizer-se que “quem não viu Lisboa, não viu coisa boa”, agora estou convencidíssimo que isto é verdade: ó Lisboa, você é mesmo boa...”²² A troca do trabalho da terra pelo exercício de uma profissão na barragem é o primeiro passo de um caminho que levará à identificação com a metrópole e, portanto, ao afastamento da cultura local.

Salientamos que a vida moderna e urbana não só surge como alternativa mas, dada a vivência temporal distinta, coloca a moda como perfeito antónimo, dado o seu carácter altamente volátil, em total oposição à aparente imutabilidade tradicional. A moda surge como elemento descaracterizador da sociedade, reorganizando os capitais simbólicos e podendo fazer todos os hábitos mudarem, logo a começar pelos nomes:

*“Tradição – Todos me fogem... Todos se voltam...
Zé – Todos e tudo, minha senhora. As pessoas, as coisas... Até os próprios nomes...”*

²² Idem, s.d., p. 21

*Acabaram-se as Joanas.
As Marias mais as Anas
Levaram volta!
Agora só há Lizetes
Gracietes ou Suzestes
Reviravolta!”²³*

Contra este ataque ao imaginário tradicional do campo, o autor apresenta um número onde uma rapariga exhibe o orgulho de usar uma saia nova²⁴, demonstrando assim, analogicamente, o orgulho na sua feminilidade e nas representações a ela tradicionalmente associadas. Numa canção emprestada de outro texto, referido como “A op. *Os Vareiros*”, a jovem associa a beleza da saia à “ vaidade feminina”²⁵ e “Ao vir da Primavera”²⁶, estabelecendo um imaginário feminino e de fertilidade. A ciclicidade aqui evocada é a da terra, que se transfigura em *locus amoenus*, quando chega a Primavera, num ritmo lento, oposto ao frenesim urbano. A mudança de estação serve para que tudo fique na mesma, para que a rapariga aja como se espera tradicionalmente do género feminino, vestindo saias e sendo vaidosa.

Porém, note-se como o carácter volátil da moda acaba por se virar contra ela própria, ao fazer com que deixe de ser antagonista da tradição e ao voltar ao ponto de partida, aderindo à forma de trajar tradicional: “Zé – (...) O tempo passa, as modas passam, tudo passa... E olhe que muitas vezes a Moda que vem da cidade é cópia fiel dos trajos antigos ou mesmo dos trajos das nossas províncias.”²⁷

Através desta conclusão a cidade deixa de se opor à ruralidade e passa a inspirar-se nesse cenário, surgindo a conciliação entre os dois universos. De certa forma, é representado o triunfo da tradição, uma vez que conseguiu integrar em si a moda e, num movimento contrário ao do êxodo rural, levar a cultura urbana a procurar a sua inspiração no cenário campestre.

²³ *Idem*, p. 4

²⁴ *Idem*, s.d., p. 4

²⁵ *Idem*, s.d., p. 5

²⁶ *Idem*, s.d., p.4

²⁷ *Idem*, s.d., p. 5

2. 1959 – 1974

Outra manifestação da influência da cultura tradicional na obra de Vicente Rodrigues é a exploração da forma textual do provérbio. Um exemplo da sua máxima utilização surge na revista *Ao Romper da Bela Aurora*, de 1967, no número “Já lá dizia o outro”, onde o levantamento de contradições entre provérbios é o processo humorístico central. Esta cena apresenta um casal, no qual o elemento masculino visa conquistar a afeição do elemento feminino. Aos avanços dele, ela responde repetidamente refugiando-se no provérbio, atribuindo as suas escolhas ao senso comum, afinal ela age como “já lá dizia o outro” (saliente-se o recurso ao bordão):

*“ELE – Mas, a mim, não me doi o dente, Margarida! A mim doi-me é o coração!
ELA – Ah, doi?
ELE – Doi.
ELA – Então foge da minha vista, que já lá dizia o outro: “Longe da vista, longe do coração”!...”²⁸*

O processo humorístico central desta cena revela-se especificamente na constante utilização da literatura tradicional por parte da mulher para repelir o homem. Confrontado com a sabedoria popular, o pretendente começa também a utilizá-la em sua defesa, demonstrando a ambiguidade dos provérbios e que, portanto, por trás da sua utilização, importa a intenção do emissor:

*ELA – Não! Não! Não!... É escusado andares a correr atrás de quem foge.
ELE - “Quem corre de gosto não cansa”, Margarida e, já lá dizia o outro: “Água mole em pedra dura...”²⁹*

Ambas as personagens citam provérbios sem se apropriarem deles, como o assinala no texto escrito o recurso às aspas a marcar a citação. Eles são sempre encarados enquanto máximas do senso-comum, do “outro”, que apenas servem para instaurar uma barreira entre as duas personagens que se encontram em cena. O provérbio é lançado como uma arma, procurando que o receptor o interiorize, sem que, no entanto, ele seja assumido pelo sujeito enunciador. Ao mesmo tempo, o reconhecimento da existência de máximas contrárias entre si no mesmo conjunto textual demonstra que este discurso não

²⁸ *Ao Romper da Bela Aurora*, 1967, p. 21

²⁹ *Idem, ibidem*, 1967, p. 22

é o da razão, mas sim o da emoção, funcionando a atracção e a repulsa como pólos opostos que se embatem. Como refere Hoggart, “... les aphorismes traditionnels du discours populaire ne sont jamais utilisés ou pensés comme les moments logiques d’un raisonnement ou d’une argumentation » (Hoggart, 1970, p. 59). Vista esta ambiguidade do provérbio, também a sabedoria tradicional parece cair na mesma incerteza apontada à moda, podendo o senso comum suportar em simultâneo duas teses contrárias e por esse motivo ser ineficaz na superação do conflito. Também o uso de uma literatura bem conhecida do público, frequentemente utilizada por este no quotidiano reforça a ligação do espectador ao teatro e cria a pré-disposição para contactar com outros textos, visto que surge o sentimento de um imaginário partilhado e não de exclusão em relação ao que se passa em cena.

Uma outra estratégia de inclusão do imaginário tradicional é a utilização de motivos frequentes nos contos tradicionais. Desta vez, trata-se do recurso livre a motivos que todos conhecem e não da citação de contos em concreto ou da reutilização das fórmulas do conto tradicional. Neste caso, o nível de intertextualidade implica o recurso a motivos familiares deste tipo de texto e não tanto a reescrita de um texto em concreto. O uso de um motivo reconhecível pelo público demonstra que a assimilação destes textos já aconteceu, uma vez que basta o seu uso para que se desencadeie a convocação do imaginário tradicional. Tal facto é sobretudo visível nos dramas escritos por Vicente Rodrigues, que, por vezes, utilizam situações já presentes no imaginário colectivo graças a esses contos. Referimo-nos em particular a *Quem nasceu para dez reis?*, de 1961, *Esta Casa é um Circo*, de 1963, e *O Meu Amor é um Cravo Encarnado*, de 1967.

Nestes três casos, faz-se a recriação de alguns dos aspectos do tipo de conto AT 303, de acordo com a classificação do índice de motivos dos contos tradicionais elaborada por Aarne e Thompson, tipo esse denominado “o matador de dragões”. Destacamos este conto por ser um dos mais divulgados tanto no território português como na Europa, de forma geral, apesar de abordarmos motivos comuns a vários contos de heróis, que são reconfigurados neste espólio, perdendo o carácter maravilhoso. Nesse conto, o ponto de partida para a acção é a voracidade do elemento feminino, que deseja comer peixe de posta, em vez de sardinha. Esta voracidade feminina também é visível em *Quem nasceu para dez reis?*, de 1961, onde a personagem da Mãe demonstra que a sua ambição é saciar a gula: “Mãe – Quando é que cá chegará esse "dia, que não virá tarde, em que eu me hei-

de fartar de bifés de cebolada, de bifés de tomatada, de bifés de dentes de alho, de bifés de... etc, etc, de que me falaste há pedacinho?”³⁰

A exigência da mesa farta oprime o marido, tornando a vida dele miserável devido à pressão e provoca a aspiração pela riqueza, única forma de sossegar os apetites da esposa e conseguir a tranquilidade no lar, tal como no conto: “... the woman’s demands trigger the action. Whereas the man is portrayed as a “poor”, capable only of catching small fish, the wife is a powerful demanding woman who is not satisfied with what her husband can give her.” (Cardigos, 1996, p. 61). No drama de Vicente Rodrigues, este desejo pela abundância da refeição é salientado pela apresentação prévia da personagem, que revela que, na sua casa, apesar de haver fartura de comida, nada era cedido à vizinhança, sendo preferida a acumulação de bens para si, em detrimento da solidariedade e das boas relações: “Vizinha – (...) Então, vossemecês, não me estão a ver isto? Não me estão a ver esta “grandessíssima” aldrabona a negar-me as batatas que me disse ter, para dar e emprestar?”³¹

Outra situação que reforça este traço da personagem é a sua gula, que a leva a negar comida ao seu próprio filho, o que, aliás, deixa antever a sua tendência para sobrepor a sua vontade e os seus desejos aos filhos, tema central do segundo acto:

“Pai (Interpondo-se entre Mãe e Filho) – Ó mulher, deixa lá o rapaz comer bifés que ele bem precisa, coitadinho... Olha que atletas como ele não se arranjam para aí, assim, sem bifés, nem nada... Coma bifés, meu menino, coma...”

Mãe – Nem um!

Filho – Só um, mãe!

Mãe – Nem um, já disse!”³²

Observa-se uma situação idêntica de gula feminina na peça *Esta casa é um circo*, de 1963, havendo inclusivamente várias consequências desse traço psicológico semelhantes nas duas intrigas. Neste caso, no início da peça, a Mãe repreende o Pai pela modéstia das suas compras. Curiosamente, um dos elementos que ele altera é a pescada, que motiva toda a acção do conto tradicional:

“Pai – Aqui está: três pescadas.

Mãe – Três marmotas!

Macaquinhas – Três marmotas!

³⁰ *Quem nasceu para dez reis?*, 1961

³¹ *Quem nasceu para dez reis?*, 1961, p. 4

³² *Quem nasceu para dez reis?*, 1961

Pai –Três marmotas...pescadas!
Mãe – Três marmotas!
Macaquinhas -Três marmotas!
Pai –Três marmotas.
Mãe –Confessa então que me trazes três marmotas, quando eu te ordenei que me trouxesses três pescadas?”³³

Nesta peça de Vicente Rodrigues, a gula feminina é amplificada pela multiplicação das vozes: não é apenas a Mãe que repreende o Pai, ela é acompanhada pelo coro das suas filhas, personagens destituídas de vontade própria, daí serem referidas como as “Macaquinhas de Imitação”, que apenas amplificam as queixas sem nada acrescentar. Desta forma, surge mais um paralelismo com o conto: a multiplicação associada à voracidade. Porém, se no conto, a multiplicação dos filhos é redentora, pois dá origem aos heróis e coadjuvantes, a peça de Vicente Rodrigues apresenta-se como mais pessimista, associando a multiplicação a um abismo de escárnio insuportável para o elemento masculino.

Ambas as personagens femininas remetem para o imaginário grotesco, de acordo com Bakhtin, dada a prevalência da boca nestas figuras. A pulsão pela procura de alimento, uma das pulsões mais básicas do ser humano, ultrapassa todas as outras necessidades e, de igual forma, a racionalidade. Nesta última peça, em particular, o grotesco é ainda realçado pela ausência de fronteira entre a “Mãe” e as “Macaquinhas de Imitação”, que, em conjunto, funcionam como se um mesmo intelecto dominasse todos aqueles corpos, sendo estas uma figura disforme pela sua multiplicidade, mas desprovida de intelecto. Além disso, a representação da boca voraz que o elemento masculino da família não consegue satisfazer remete para a evocação de uma crise sexual. Em *Quem nasceu para dez reis* esta associação é explícita, uma vez que a “Mãe” exige comer bife, expressando a tentação da carne. A vontade de comer peixe, em *Esta Casa é um Circo*, realça o desejo de engolir, de tomar posse do outro: “Le symbolisme du poisson semble porter l’accent sur le caractere involutif et intimiste de l’avalage...” (Durand, 1992, p. 245). O espectador assiste a uma relação condenada devido a esta tensão, tal como acontece no conto e em diversos motivos que estabelecem a relação entre a fome e a luxúria, pelo que dispõe dos meios que lhe permitem efectuar esta leitura:

“Whereas the man is portrayed as “poor”, capable only of catching small fish, the wife is a powerful demanding woman who is not satisfied with what her husband

³³ *Esta Casa é um Circo*, 1963, p.2

can give her. She needs something else, something more. The implication is that the man who cannot give her anything but small fish likewise cannot give her babies – the small fish becoming a metaphor for inadequate potency” (Cardigos, 1996, p. 61)

No conto, o casal é estéril, porém, neste conjunto de peças, os descendentes já existem e dividem-se entre o aumento da repressão da figura paterna e a sua redenção. Levando em conta a análise de Isabel Cardigos, a presença dos descendentes sugere que, em tempos, a relação poderá ter sido satisfatória, mas, com o passar dos tempos, a vontade da mulher e a capacidade do homem deixaram de coincidir. A representação da violência familiar de forma hiperbólica também se aproxima do universo do conto tradicional e, simultaneamente, relembra ao público o carácter ficcional do espectáculo a que assiste, dado o seu carácter grotesco: “l’exagération, l’hyperbolisme, la profusion, l’excès, sont, de l’avis général, les signes caractéristiques les plus marçants du *style grotesque*” (Bakhtin, 2001, p. 302, sublinhado no original). Inicialmente, na leitura destes dramas de Vicente Rodrigues, a frequência das ameaças violentas é surpreendente. Porém, vistas à luz do imaginário tradicional, como artifício literário, que relembra a ficcionalidade da situação a que o espectador assiste, elas ganham outros contornos. O público é recordado de que não está a ver pessoas em acção, mas sim personagens com carácter modelar, as “marionetas” do autor, que as manipula para fazer passar o seu ponto de vista.

A violência parte normalmente de jovens personagens masculinas, contando com a cumplicidade das matriarcas, que não hesitam sequer em ameaçar a vida daqueles que lhes são mais próximos, se estes tentarem impedir a concretização dos seus desejos. Em *Esta Casa é um Circo*, é o filho mais velho quem expressa o desejo de matar, sendo desde logo apoiado pela sua mãe:

“Mãe - Quê?? Um automóvel?! O meu rico menino quer um automóvel para matar o bicho? Oh! Mas, matar o bicho com um automóvel, certamente que vai fazer mal à barriguinha do meu menino!...

1º FILHO - Que me faça mal à barriga ou me faça mal, só, ao umbigo, eu quero um automóvel para matar todos os bichos susceptíveis de poderem ser mortos por um automóvel: cobra ou lagarto, galo ou galinha, coelho ou lebre! Bicicleta ou lambreta, automóvel ou camião, comboio ou avião e, até, inclusivamente o bicho-homem! Quero um automóvel que faça de mim, o Rei do Automóvel! Quero um automóvel que faça de mim, o Rei dos mata-bichos!

Mãe - Vá,já, imediatamente, ao "stand" mais próximo, comprar o automóvel mais veloz que lá encontrar, e traga-mo, já, aqui!

PAI – O automóvel mais...?

Mãe – O automóvel mais veloz! O automóvel que, duma só corrida, seja capaz de matar todos os bichos deste mundo e do outro!”³⁴

Salientamos que o automóvel surge como a arma escolhida pelo filho para a concretização do seu desejo assassino, ligando-se à visão negativa do espólio de Vicente Rodrigues sobre este meio de transporte, que é inseparável da negatividade da própria influência da cidade sobre o universo rural, bem como da condenação dos meios que possibilitam o êxodo rural. Mais adiante retomaremos esta questão, com exemplos de outras peças do espólio, uma vez que a caracterização do tema da cidade é fundamental no jogo de oposições funcionais do *corpus*.

Esta pulsão assassina do jovem é logo acompanhada pela Mãe, cuja ambição se transfere do alimento para a concretização da aspiração do Filho. Nesse sentido, ambos pressionam o Pai com o intuito de que este compre o automóvel, mesmo se sem dinheiro para o fazer. A estas duas personagens junta-se o coro das “Macaquinhas de Imitação”. A multiplicação das vozes coloca o Pai numa posição de vulnerabilidade, apresentando-o como uma figura impotente que pode ser facilmente dispensada, o que conduz rapidamente às ameaças à sua própria vida:

*“Pai – Não vou!
1º Filho – Ou vais...
Mãe – Ou morres...”³⁵*

Apenas o filho mais novo não concorda com este anulamento da vontade paterna, uma vez que ele é a única personagem com suficiente maturidade para sobrepor a realidade da falta de dinheiro aos desejos e para não sentir a sua masculinidade ameaçada pela presença de outro homem na casa. Este traço distintivo é reforçado pelo facto de ser ele a única personagem a estabelecer uma relação amorosa normal.

Nesta peça, a estrutura familiar evidencia uma preponderância dos elementos negativos e imaturos em relação aos positivos, algo que só pode ser reparado pelo sucesso da relação amorosa do “2º Filho”, que traz o equilíbrio à casa.

³⁴ Vicente Rodrigues, *Esta Casa é um Circo*, 1963, p. 9

³⁵ *Idem*, p. 16

Como referimos, também o drama *Quem nasceu para dez reis?* apresenta a matriarca absorvida na sua gula, que sobrepõe a sua voz à do seu marido, o qual está consciente da realidade objectiva e das dificuldades a ela associadas. Devido à sua condição social, ele sabe que só poderá saciar a fome da sua mulher se tiver sorte, se lhe sair a lotaria, o que acaba por acontecer.

Sáida a sorte grande, a família muda-se para um prédio em Lisboa, o que, mais uma vez, permite uma ligação ao conto AT 303, dado que o “arranha-céus” corresponde à transcrição do tema da torre para a realidade comum, ligação reforçada pela negatividade da cidade na obra de Vicente Rodrigues. O tipo de habitação anuncia que o negativo feminino não foi anulado, antes amplificado. Neste contexto, o arranha-céus surge como expansão da figura feminina, à semelhança do que se passa com a torre do conto, onde o edifício, pelo fascínio que exerce, atrai, mata e absorve o protagonista do conto: “The tower that lures the hero and is a measure of the scale of his desire turns to be his downfall. (...) [H]e is “swallowed” by the tower, which in the last analysis is an extension of the witch.” (Cardigos, 1996, p. 71). A mudança de casa para a cidade e para um prédio aumenta o poder da mulher, que toma todas as decisões em relação a esta nova fase de vida, ao passo que o marido perde a única função que possuía, a de arranjar comida. Esta amplificação da presença feminina em detrimento do pouco espaço reservado ao elemento masculino é reforçada pelo facto de ela anular um símbolo fálico, como o “arranha-céus”, transformando-o numa amplificação da sua gula, que procura atrair outros elementos. As visitas sucedem-se em casa, demonstrando que a voracidade também atinge a dimensão social. O casamento fracassado é substituído pela satisfação do convívio regular com personagens que trazem prestígio, como o professor de etiqueta. Michel Bozon, no seu artigo “Sexualité et Genre”, assinala que diversas culturas ligam este elemento social às metáforas sexuais e alimentares, reforçando o perigo da insatisfação feminina: “Ainsi, la métaphore de la nourriture est souvent utilisée pour représenter la dépendance sexuelle et sociale des femmes. (...) L’acte sexuel, qu’il soit vaginal ou oral, est ainsi une façon d’alimenter les femmes. Il est d’ailleurs essentiel de ne pas laisser s’écouler cette nourriture qui pourrait être enlevée par des puissances maléfiques et utilisée contre les hommes. » (Bozon, 2001, p. 173).

Nesta troca, a sociedade de consumo, que estende as necessidades dos indivíduos do essencial aos bens supérfluos, muitas vezes a troco de um prestígio ilusório, é denunciada como factor que aumenta a clivagem dentro do casal. Nesta peça em

particular, a presença do professor de etiqueta relaciona o consumismo com o apagamento da identidade rural, pois aquela personagem é paga para auxiliar a matriarca a perder os tiques de linguagem considerados provincianos e a substituí-los por uma cultura de pendor burguês. Trata-se assim de uma reconfiguração do *habitus* que visa a adaptação a um estilo de vida considerado superior.

De facto, a ambição da personagem da “Mãe” não foi saciada pelo prémio nem pelas mudanças nas condições de vida decorrentes, pois ela passa a investir em acções, com vista a multiplicar os seus ganhos, e está disposta a sacrificar a felicidade dos filhos para obter um casamento de conveniência que aumente a riqueza da família:

“Mãe – Afinal, realmente, estás ou não estás disposta a aceitar o rico casamento que te arranjei?”

*Filha – Não, mãe. (Campainha.)*³⁶

*Mãe (Categórica) – Sim! Quer queiras, quer não queiras, hoje mesmo, hei-de dar a tua mão àquele a quem a dei.”*³⁷

O diálogo entre “Mãe” e “Filha” permite constatar o diferente temperamento das duas personagens. Se a “Mãe” representa uma voracidade exagerada, a “Filha”, pelo contrário, assume a imagem da virgem sacrificial, empurrada para um matrimónio que não deseja. Esta imagem já fora explorada no início do texto, onde a “Filha” termina o seu namoro para que o seu companheiro seja poupado à gula da matriarca: “Filha – António: como posso eu pensar em casar, sabendo tu muito bem que, os tristes patacos do meu pobre ganha-pão, são todos precisos – todos! – para o sustento desta casa, que só tem os meus braços para lho dar?”³⁸

O desequilíbrio desta família é provocado pelo sacrifício da mulher mais nova com vista a saciar a “Mãe”, o que compromete a normal relação entre gerações. O filho, tal como em *Esta Casa é um Circo*, é poupado a essa lógica, possivelmente porque, neste caso, a concretização do seu sonho poderá trazer mais lucro e prestígio à figura materna, visto que ele deseja tornar-se jogador do Benfica, sendo completamente incentivado a isso pela “Mãe”.

O casamento combinado com vista ao enriquecimento é um motivo também presente na peça *O meu Amor é um Cravo Encarnado*. Mais uma vez, é a “Mãe”, nomeada

³⁶ idem

³⁷ *Quem nasceu para dez reis?*, p. 33

³⁸ *Idem*, p. 8

“Maria da Ascensão”, o que realça a sua ânsia de ascender socialmente, quem traça o plano:

*“A MãE – Ah, Maria Liberta, Maria Liberta! Se um dia chego a ver-te casada com o homem com quem te hei-de casar, juro que hei-de ser eu a mulher que, na terra toda, há-de viver no maior dos contentamentos e morrer com a maior das satisfações!”*³⁹

Porém a “Filha” não vai acatar esta decisão, o que, mais uma vez, se relaciona com o seu nome. Tal como o “2º Filho”, de *Esta Casa é um Circo*, ela é uma personagem com a sua identidade consolidada, com uma relação amorosa e, portanto, capaz de recusar este plano. Consequentemente, ele é simplesmente transferido para a filha mais jovem, que ainda não alcançou esse estado, deixando a sua vontade ser totalmente controlada pela da sua mãe, visto que não toma qualquer decisão sem a consultar:

*“F. Filho - Menina Maria: a menina Maria quer casar comigo?
A outra Filha – Quero, mãezinha?
A Mãe – Queres, sim, filha.
A outra Filha – Quero sim, senhor, senhor Zé Fortunas Filho.”*⁴⁰

Sem a sua identidade estabelecida, a filha mais nova é apenas um prolongamento da vontade da sua mãe, podendo ser sacrificada sem qualquer remorso, para que os objectivos desta sejam atingidos. Porém, sendo a morte de “Maria Liberta” também acordada, surge o conflito que leva ao castigo dos maus e à recompensa dos bons.

Salientamos que apenas a filha mais velha tem nome próprio, sendo a mais nova identificada apenas pelo grau de parentesco em relação às outras personagens, o que, mais uma vez, reforça a ideia de que a sua identidade não está formada. Aliás, devemos sublinhar que a tendência de Vicente Rodrigues é a de não nomear as personagens. Neste caso, o uso dos nomes indica que eles encerram um significado ligado à natureza das personagens, dois processos que sucedem no universo dos contos e que são inseparáveis do carácter modelar destas personagens:

“o conto de fadas diz-nos à partida que vai falar de uma pessoa qualquer, de gente como nós. (...) Os protagonistas dos contos de fadas são sempre referidos por “uma rapariga”, por exemplo, ou “o irmão mais novo”. Se aparecerem nomes, é evidente que estes nomes não são verdadeiros, mas nomes gerais ou descritivos.”
(Bettelheim, 1989, pp. 54-55)

³⁹ *O meu Amor é um Cravo Encarnado*, 1967, p. 6

⁴⁰ *Idem*, p. 24

Em suma, as mulheres mais velhas são retratadas como gananciosas e sem escrúpulos, porém, em todos os dramas, surge um contraponto feminino, representado por mulheres jovens, apaixonadas e naturalmente bondosas, que dispõem inclusivamente de uma capacidade sacrificial em prol do bem comum. Além disso, elas constituem casais que pretendem vincular-se à vida rural, surgindo como agentes de conservação de uma estrutura social ameaçada. Assim, surgem as naturezas diurna e nocturna da mulher, que Bruno Bettelheim sintetizou na regra “uma mulher tanto pode ser uma destruidora como uma libertadora” (Bettelheim, 1989, p. 210). No entanto, o grau de participação no enredo das jovens é menor do que o das matriarcas, que dominam as outras personagens e o enredo, o que faz com que, no geral, estas peças se foquem mais no “... underlying fear and contempt for femaleness” (Cardigos, 1996, p. 90). O autor foca o perigo da insatisfação feminina, pondo-a em relação com os apelos de uma sociedade de consumo emergente. Dada a distribuição etária das personagens, o facto de as personagens vorazes serem sempre da geração das mães leva a que o texto deixe em aberto o medo de que as jovens, ao atingirem a mesma idade, poderem iniciar um ciclo semelhante, pelo que o final feliz surge como provisório.

Salientamos que, em *Esta Casa é um Circo*, há uma ligeira modificação deste quadro, dado que, em vez de um casal de filhos, surgem dois rapazes. No entanto, tanto o “2º Filho” como a “Esperança”, a sua namorada, mantêm os traços de bondade. Além disso, através da personagem da “Esperança” como contraponto à “Mãe”, as duas figuras femininas, a positiva e a negativa, estão em cena, só mudando a sua relação de forças. Esta dialéctica pode ser relacionada com a que está cristalizada no imaginário dos contos através da oposição entre a princesa e a bruxa: o bom e o mau elemento feminino. A primeira é marcada pela capacidade em dar, que se relaciona com a sua juventude, e, portanto, com a capacidade reprodutora. Pelo contrário, a mulher mais velha já perdeu essa capacidade e funciona de forma oposta: a sua gula demonstra que ela apenas pensa em receber, jamais se sacrifica pelos outros. Esta estrutura, onde o apetite da mãe é capaz de se sobrepôr à felicidade da filha, está presente nos contos tradicionais, como refere Marina Warner:

“Persinette, the heroine of a fairy tale of 1697 by Charlotte-Rose de La Force, is held captive in the tower by an old witch to whom she has been handed over, as in the Grimm’s later version, the more famous “Rapunzel”. (Persinette is called after the parsley from the witch’s garden which her mother craves; Rapunzel after the

rampion, another savoury herb, which her mother also desires so much that she promises the witch her baby in exchange). Is Little Parsley-flower or Little Rampion the victim of a rapacious and cruel foster mother who wants to keep her for herself, or has the old woman been allowed to take the daughter away from her real mother, install her in her own house to do her bidding, and then rob her of her freedom and denied her lover access to her?" (Warner, 1995, p. 223)

Se, nos contos acima referidos, o desejo pela erva aromática salienta a facilidade com que a mãe sacrifica a geração seguinte, nos dramas de Vicente Rodrigues esse papel é exercido pelos bens associados à sociedade de consumo, criticando-se no mesmo texto uma alteração social emergente e a predisposição da mulher mais velha a aderir a esta. Quanto à figura paterna, é, nos dramas que acabámos de analisar, uma figura impotente, cuja vontade é anulada pela “Mãe” e pelos filhos que surgem como prolongamento desta. A sua redenção depende inevitavelmente da acção do filho que alcançou a maturidade e, por esse motivo, nada tem a recear da conciliação com o seu pai. Se nos contos tradicionais, o final corresponde à formação de uma nova família, de acordo com o *topos* do “casaram-se e viveram felizes para sempre”, nas peças de Vicente Rodrigues, o final feliz é alcançado pela reparação do mal da família de origem, com a punição da gula da “Mãe” e a libertação do “Pai”, que não exclui uma reconciliação do casal.

3. 1975 - 1981

No período democrático, com o fim da censura, o autor torranense escreve pela primeira vez em plena liberdade criativa, no que diz respeito à situação política. Nesta circunstância, o imaginário tradicional é também incluído através da sua citação directa ou da evocação de *topoi* deste *corpus*. Neste último caso, o “divertimento musical” *Queres que eu te conte um conto? (Um conto de... fados!)*, datado de 1975, é paradigmático, aplicando as fórmulas consagradas dos contos tradicionais, o que se inicia logo no título. A pergunta estabelece uma estrutura dialógica, colocando o público no papel de receptor do conto e transformando o espectáculo num enunciado de um contador de histórias. O texto evoca o conto tradicional, a partir do prólogo, que descreve o “conto” em linhas gerais e colocando em cena uma contadora que estabelece o imaginário do conto como referencial a partir da expressão “Era uma vez...”. Esta contadora não está sozinha em palco, estando com ela as “perguntadoras”, personagens cuja função é representar o público em palco, ao assumirem-se como receptoras do conto, e dialogar com as figuras que vão entrando em cena.

Estabelecido o horizonte de expectativas, que joga com características arquitecturais do texto, podem entrar em cena o rei e os seus conselheiros, personagens típicas do imaginário dos contos e com características já definidas por prévias experiências de leitura e / ou de audições, que, neste texto, vão representar o poder do Estado Novo, como veremos novamente e de forma mais detalhada na análise aos principais momentos de crítica política do espólio deste autor torranense.

Salientamos também que este texto é o único “divertimento musical” de Vicente Rodrigues em que não se utiliza o *compère*, subvertendo assim o autor as regras desta forma textual. O habitual “Zé” surge em palco, tendo, no entanto, apenas a função de personagem do conto, que chega para contar a sua perspectiva da história. Ao mesmo tempo, esta personagem é representada pela primeira vez enquanto voz do povo português, de forma geral, chamando-se precisamente “Zé Povo” e não somente como representante da realidade regional. No enquadramento pós-revolução de Abril, Vicente Rodrigues retira um dos diminutivos ao nome da personagem de Bordalo e dá-lhe a capacidade de contar na primeira pessoa os acontecimentos de 1974, bem como, de uma forma geral, as datas marcantes do século XX, tecendo críticas ao regime ditatorial e

afirmando a sua vontade própria, como se, com a conquista da liberdade, o “Zé Povinho” alcançasse a maioria e, por isso, se soltasse do diminutivo ligado à sua classe social. O “Zé Povo” é emancipado, consciente do seu percurso histórico e da sua situação presente e, portanto, reivindica, em palco, o seu lugar e, pela primeira vez, a sua fala vai além do bordão e da piada ocasional, revelando um discurso complexo e crítico. Esta nova identidade da personagem já não é sensível à distinção entre o mundo rural, representado pelo autor enquanto portador das tradições, e a cultura urbana da valorização da modernidade. Ambas as realidades se conciliam enquanto facetas distintas do povo português, visto a lidar com os fantasmas de anos de repressão para poder avançar num novo caminho.

A subversão das regras habituais dos seus “divertimentos musicais”, tais como a existência de um *compère*, preferencialmente representante do Torrão ou da sua região, e de uma personagem que com ele se movimenta entre números, dando coesão ao espectáculo ou a divisão do texto em quadros (de rua, de fantasia, etc), é inseparável do contexto político. Ela reflecte também a existência de um público cada vez mais habituado ao espectáculo de teatro, que exige que o seu horizonte de expectativas seja surpreendido.

No último texto deste autor, *Bom dia, Alegria!*, as referências ao *corpus* tradicional são residuais, surgindo sob a forma de alguns provérbios empregues pelo *compère* para justificar as suas acções e afirmações, que assim mobiliza a função de autoridade deste género textual. Ao mesmo tempo, o texto tradicional permanece ligado ao universo rural, uma vez que é uma das personagens que mais se assume enquanto torranense que o mobiliza no seu discurso.

3.2 Recurso a Referências da Cultura de Massas

As peças de Vicente Rodrigues permitem perceber a crescente influência da cultura de massas, através do levantamento de referências a personalidades dos meios audiovisuais, produtos de entretenimento ou mesmo de publicidades em voga, por exemplo. Este legado reflecte as mudanças no acesso a estes meios de comunicação, bem como a consequente reconfiguração dos gostos dominantes dentro do público para quem o torranense escrevia. Ao mesmo tempo, estas alusões demonstram uma maior influência de uma cultura massificada, de pendor urbano na escrita deste autor. Portanto, a análise da frequência e o tipo de alusões desta natureza corresponde também a analisar a presença da cidade nestes “divertimentos musicais”, uma presença ambivalente, onde, por um lado, a cidade surge como influência cultural admirada pelo escritor, porém, por outro, é apontada como fonte de vícios, que deve ser evitada. A análise da presença destas referências deve fazer-se a par da análise da presença da própria metrópole e de como esta é caracterizada.

1. 1944 – 1958

As primeiras referências à influência da comunicação massificada surgem numa das primeiras peças: *Chuva de Picaretas*, de 1946, onde uma família vai para a esplanada, ao fim-de-semana, para ouvir e dançar ao som dos mais diversos ritmos musicais, que agradam a todas as faixas etárias, o que tanto engloba a tradicional “dança das carreirinhas” como o moderno “swing”, ilustrando-se a co-existência do universo tradicional e da influência da moda, que começa a atingir novos lugares através da presença crescente da rádio:

“- *Viva a ramboia!*
-*Viva a folia!*
É rir, cantar,
Beber, dançar,
Até chegar
Outro dia!
Venham swings
Sambas, marchinhas,
Os polqueados
*E a dança das carreirinhas!”*⁴¹

Também na peça *Reviravolta* surge a referência ao universo da rádio, destacando-se inclusivamente alguns dos nomes de artistas mais conhecidos. A influência da telefonia é vista como algo negativo, salientando-se que essa percepção é transmitida pela própria personagem de Lisboa: “Lisboa – É uma verdadeira loucura. Toda a gente deseja ser artista da rádio... Todos sonham ser a Milu...”⁴². Tal como a “Tradição Alentejana” no mesmo texto lamentara a perda de população que saía daquela região, atraída pelo fascínio por Lisboa e pelas possibilidades de mudar de vida que esta lhes parecia oferecer, neste ponto do texto observamos Lisboa, por sua vez, lamentar-se diante das mudanças a que assiste. Denuncia-se o sonho de “ser artista de rádio”, que se transformava em desilusão para a maior parte, aliando-se a presença dos *mass media* no quotidiano ao sonho impossível e conseqüente desilusão, uma imagem negativa desta nova realidade. A perseguição dessa ambição passa obrigatoriamente pela troca do universo rural pelo

⁴¹ *Chuva de Picaretas*, 1946, p. 25

⁴² *Reviravolta*, s.d. p. 25

urbano, o que, neste espólio, liga a rádio, o sonho impossível e o êxodo rural como facetas sequenciais de uma mesma realidade.

As peças de Vicente Rodrigues vão demonstrando, ao longo do tempo, a progressividade do contacto do autor com os produtos da cultura de massas, mas também da população torranense, através de referências gradualmente mais frequentes ao cinema, rádio e televisão. Ainda numa peça provavelmente de 1948, é feita a primeira alusão ao cinema. O título do filme é directamente citado como recurso humorístico, demonstrando o seu conhecimento, numa referência cuja compreensão talvez assinalasse quem tinha acesso a estes produtos distintivos: “Verbena – Boas tardes. (aparte) Já vi no cinema anjos de cara lavada e os “Anjos de cara negra”⁴³, mas confesso que nunca vi anjos com uma cara destas...”⁴⁴

A sequência dialogal não explora esta referência, que constituiu apenas um recurso humorístico, mas que serve também para distinguir os públicos que, tal como Vicente Rodrigues, já eram consumidores dos produtos oriundos da cultura de massas. A conversa entre personagens muda de tema para referir outra arte, o teatro, mais concretamente o teatro de revista do Parque Mayer. Sendo predominante a alusão livre a este espectáculo, o texto, que provoca o humor pela ingenuidade da personagem, que não conhece os códigos deste tipo de espectáculo, sugere uma familiaridade com o género, apesar da distância geográfica, como podemos observar no exemplo seguinte:

***Injinho** – Óspois apareceram aí à “bolta” umas trinta “gajas” rodas em “feleira”...*

***Arraial** – Nuas, não?*

***Injinho** – Não, não, “num” senhor. Até vinham vestidas com uma parra... das parreiras que até pareciam a tal e cal a nossa mãe Eva, pá.*

***Zé** – E depois, e depois?*

***Injinho** – O’spois diziam gracinhas a um gajo que tamem queria ter graça que até parecia a tal e cal a “bomecê”, pá...*

***Arraial** – Era o “compère”... e depois?*

***Injinho** – Elas faziam-le festas e o “gajo” já todo derretido, “pá”...*

***Zé** – O que fez ele, o que fez ele?*

***Injinho** – Num sei. Num sei porque quando o “gajo” estava já em ponto de rebuçado e a “gajada” acabou de dar à perna...*

***Arraial e Zé** – O que viste, pá...*

***Injinho** – Nada!*

***Arraial e Zé** – Não viste o resto?*

***Injinho** – Não vi o resto porque correu um pano p’rá gente “num” ver... (Riem)”⁴⁵*

⁴³ Filme de 1938 “Angels with dirty faces”

⁴⁴ Há Festa no Povoado, 1948, p. 10

⁴⁵ Há Festa no Povoado, 1948, p. 13

A fórmula empregue nesta cena, a do recruta provinciano que não domina os códigos da metrópole, corresponde a um tema bastante explorado em anedotas e no teatro de revista. A caracterização da personagem do “Injinho” acentua a sua ingenuidade, visto tratar-se de um beirão, que foi para Lisboa por causa do serviço militar, estando assim fora do contexto que conhece. A sua origem é também um recurso humorístico que pretende salientar essa caracterização da personagem, visto que tanto o sotaque da região, frequentemente usado nos meios de entretenimento de massa como um código para a ingenuidade do camponês, como o contacto com “ratinhos e beirões”, trabalhadores sujeitos a migrações sazonais, na época de maior trabalho rural no Alentejo, ligavam a personagem das Beiras a uma situação de desconhecimento de códigos alheios. Existe ainda uma forte componente política nesta origem, como aprofundaremos mais tarde, visto que Salazar era ele próprio um beirão. Consequentemente, colocar um beirão em palco implica aludir ao beirão que governava o país.

Ao mesmo tempo, numa outra leitura, tendo em conta a composição de capitais da maioria da população torranense, esta estaria mais próxima dos traços de carácter da personagem do “Injinho”, com toda a sua bagagem de ruralidade, do que dos seus interlocutores. A cena representada ilustra a inadequação do *habitus* da população campesina em relação às exigências da cidade, funcionando como mais uma forma de aviso contra o fascínio pela cultura urbana. Nesta perspectiva, a urbe é negativizada, apresentada como um local onde a população rural se sentiria deslocada, por não dominar os seus códigos. Por um lado, apresenta-se uma metrópole cruel, por outro o desconhecimento das suas práticas também provoca o riso, havendo, desta maneira, um uso cómico da personagem rural. Este riso gera a fractura: entre os espectadores dotados de um capital cultural ligado à cidade e equipados dos meios para descodificar o diálogo e os restantes, mas também entre quem permanece no Torrão e quem procura adaptar-se à vida urbana, mas cujos gestos e palavras denunciam a sua origem. Rindo do “Injinho”, o público é convidado a rir-se de todos aqueles que deixam o seu lugar no campo, que “traem” a sua terra, e são castigados com a inadequação ao meio urbano.

Nesta época, a rádio volta a ser referida em dois “divertimentos musicais” de Vicente Rodrigues, assinalando a popularidade deste meio de comunicação durante a década de 50 do século passado. Aliás, estas referências levam a que os conteúdos

radiofônicos sejam os produtos da cultura de massas mais citados neste primeiro período da obra de Rodrigues. Assim, em 1955, em *Torrão de Açúcar*, o som da rádio surge como parte do ruído citadino, estabelecendo-se a sua ligação à negatividade da cidade:

*“Um nunca mais acabar
De barulho e confusão
Que só tem comparação
Co’as telefonias, no ar
- ai, tantas, que tantas são! –
Cá p’ra fora a vomitar...
... o fado... mai-lo Baião!...”⁴⁶*

O progresso tecnológico é visto como contribuindo para a constituição de um tempo caótico, que é marcado pela sobreposição dos sons, pela sua agressividade para com o ser humano. No ano seguinte, o autor torranense volta a demonstrar a presença da rádio no cotidiano. No “divertimento musical” *Haja Festa*, uma personagem, o “Zé da Gaita”, apresentado como apreciador de música, demonstra conhecer os vários êxitos da época, desde os fados de Amália Rodrigues às canções em língua espanhola, como o popular “Bésame mucho”. Porém, as emissões de rádio não se limitam à transmissão de músicas. Também a popularidade de algumas publicidades é registada neste texto, onde uma “Lavadeira moderna”, ou seja, já influenciada pela cultura de massas, enumera os *slogans* de diferentes marcas de detergente, que vieram substituir o tradicional sabão, na tarefa da lavagem da roupa, ilustrando assim uma outra mudança ocorrida nos hábitos quotidianos. A telefonia é, aqui, realçada como o grande entretenimento de alguma população, da qual o *compère* não faz parte:

*“Chico – Mas, afinal, Vossa Excelência nunca ouviu falar nos modernos
“detergentes”?
ZÉ – Eu cá, não, Senhor.
Lavadeira – Nem mesmo na “tulufunia”?
ZÉ – Não, senhora. Eu também nunca tenho tempo de ouvir a telefonia.
Chico – E no que se entretinha Vossa Excelência, lá por onde andou?
ZÉ – Não era na telefonia.
Chico – Então no que era?
Zé – [Era na] copofonia...”⁴⁷*

Observa-se que ela divulga não apenas as canções mais recentes, mas também novos produtos e novos hábitos, cuja referência entra para a linguagem quotidiana. Neste

⁴⁶ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 5

⁴⁷ *Haja Festa*, 1956, p. 32

número, o humor obtém-se fundamentalmente pela incapacidade do *compère* em identificar essas referências, demonstrando o seu desajustamento às inovações e, portanto, a sua falta de ligação à cultura urbana:

“Lavadeira –Porque temos o “Tide”... O “Tide” a lavar e eu a descansar...

Zé – O quê, o quê? O Taide a lavar? Essa agora é que é de cabo de esquadra. Eu podia pensar tudo do Taide mas nunca que ele viesse a dar em lavadeira... Sim, sim... ele às vezes também gostava da roupa suja, é verdade, mas...”⁴⁸

Ainda um outro produto radiofónico é referido nesta peça: os folhetins radiofónicos, que conquistam fãs entre as mulheres, como se ilustra num dos números:

*“Rapariga – “BATERAM À MINHA PORTA”
É o lindo folhetim
Que há no “rádio” e qu’até corta*

(...)

*Não me lavo nem penteio,
Deixo os moços a berrar,
O almoço fica em meio...”⁴⁹*

O hábito de ouvir o folhetim todos os dias é aqui encarado enquanto algo de negativo, que afasta a mulher das suas funções na casa através da alienação: para ouvir a emissão, a família é sacrificada, “moços a berrar”, “almoço fica a meio”. A nova rotina trazida pela telefonia vem perturbar o ambiente da família tradicional, que, neste número, é implicitamente valorizado, ao distrair a mulher das funções atribuídas ao seu género.

Devemos ainda destacar mais uma referência que percorre este espólio, devido a ser um tema várias vezes inspirador de números ou de personagens. Trata-se da referência ao futebol, tanto a clubes como a jogadores, que começa a manifestar-se na década de 1950. Este desporto revela-se como uma das formas de conciliação entre a influência urbana, com a popularização desta modalidade, cujos relatos eram difundidos pela rádio, e a valorização da terra, com a referência ao clube de futebol local. Deixamos aqui um exemplo ilustrativo de uma dessas situações, que, nos vários números que ocorrem nas peças do espólio funcionam numa estrutura idêntica, retirado do “divertimento musical” de 1950:

⁴⁸ *Haja Festa*, 1956, p. 32

⁴⁹ *Idem*, p. 46

“Jardineiro – Olhe: você quando está a assistir a um desafio no estádio Rosa Branca, ao ver aquela perfeição, aquela forma, não começa logo a comparar os nossos jogadores com os nossos internacionais?”

***CÁ POR COISAS** – Claro que começo. Olhe, assim que vejo entrar Chico, lembro-me logo do Canário...”*⁵⁰

Ser adepto do clube da terra natal é equivalente a ter orgulho nessa terra, de tal forma que, subjectivamente, a personagem dá o mesmo valor aos jogadores locais que aos que ocupam as vagas da selecção, dado que ambos representam a sua terra, porém em escalas diferentes. O futebol permite também alimentar as rivalidades locais de forma pacífica: o adepto torce para que os seus conterrâneos derrotem os vizinhos. Portanto, o futebol surge como uma prática que permite desenvolver sentimentos de pertença à região, não sendo censurados os vários jovens que, nestas peças, pretendem tornar-se jogadores de futebol e que imitam os seus ídolos dos grandes clubes. Mais uma vez se constata que o autor propõe que os novos hábitos quotidianos se integrem nos marcos identitários locais, harmonizando-se com a cultura pré-existente e servindo, inclusivamente, para a reforçar. Neste quadro, não há negativização da “moda”, uma vez que ela não se apresenta como ameaçadora para a “tradição”.

⁵⁰ Alentejo, terra linda, 1950, p. 36

2. 1959-1974

Esta época corresponde a uma fase de transformação do próprio Torrão, no seu acesso aos produtos da cultura de massas. Com efeito, apesar de as emissões regulares da RTP terem começado em 1957, é em 1966 que a Sociedade Recreativa 1º de Janeiro adquire um aparelho televisivo, tendo em vista o acompanhamento dos jogos do campeonato do mundo de futebol.

Porém, as primeiras referências aos conteúdos televisivos são anteriores. Em *Isto Agora é Outra Música*, de 1959, três personagens entram em cena saudando as emissões televisivas e imitando a linguagem das locutoras de continuidade, num momento invulgar na obra deste autor de homenagem ao progresso. Com efeito, o riso obtém-se através da estupefacção da personagem “Tradição”, que não domina estes novos códigos. Este processo de obtenção do humor é único nos textos estudados devido à personagem visada e encontra justificação na crença de que a televisão poderá ser um poderoso instrumento de difusão de conhecimento, graças ao qual os espectadores ficam com as algibeiras “atafulhadinhas de respostas...”⁵¹

Num outro “divertimento musical”, datado de 1965, *Em Maré de Rosas*, a televisão constitui já o novo sonho, que substitui o papel antes atribuído pela personagem de Lisboa à rádio. Surge então uma personagem que se sentia realizada por “aparecer na televisão”, junto de algumas figuras conhecidas, mostrando que o universo ligado ao pequeno ecrã seduz particularmente as raparigas que procuram uma alternativa à vida rural:

*“Tininha – Não foi, não, senhol, não foi! Fui tantal no podlama de valiedades!
Zé – No Programa de Variedades é que a Tininha foi cantar, na televisão?
Tininha – Olaré!”*⁵²

Este número descreve, portanto, a aventura televisiva de “Tininha”, apesar da bizarra dicção desta, que constitui um momento de cómico de linguagem, um recurso frequente neste espólio, sobretudo associado ao contacto de personagens oriundas do meio rural com um universo urbano, como acontece neste caso. O sotaque funciona como símbolo da cultura rural em que se desenvolveram, como marca distintiva destas

⁵¹ *Isto Agora é Outra Música*, 1959, p. 28

⁵² *Em Maré de Rosas*, 1965, p. 38

personagens que as impede de se fundirem plenamente com o ambiente urbano. Neste número, sugere-se que esta ida à televisão não passou de uma fantasia da personagem feminina, dada a própria dicção de “Tininha”, o que mais uma vez coloca em relação os *mass media*, a feminilidade, o sonho e o êxodo rural. Com esta cena ilustra-se que a participação num programa de televisão seria já uma ambição presente nesta população, concretamente na sua geração mais jovem, ambição essa que é denunciada pelo autor, que salienta o lado ilusório da televisão:

*“À T.V., por não ser feia,
Fui cantar, já não sei quê.
E, também deitar areia
Nos olhos de quem, Tê,vê...”⁵³*

Mais adiante, no refrão da canção, exemplifica-se este “deitar areia / nos olhos”, ao denunciar especificamente a prática do “playback”:

*“É que, na bela T.V.
E, ao dizê-lo eu nada arrisco:
O cantor, não sei por quê,
Abre a boca...e toca o disco!”⁵⁴*

A denúncia do culto da aparência em detrimento da realidade, no mundo do entretenimento televisivo, surge como uma extensão de outras oposições que observámos já na obra deste autor, tal como entre a “Tradição” e a “Moda” ou, mais genericamente, entre a “Ruralidade” e a “Cidade”. Nesta dialéctica, a emissão televisiva surge como uma extensão da cidade que consegue chegar ao meio campestre e influenciá-lo, fazendo-o sonhar com a sua dimensão ilusória. Da mesma forma, podemos considerar esta denúncia do aspecto falso das práticas televisivas como uma valorização dos espectáculos que todos os anos este autor encenava e apresentava ao público, onde toda a música era feita ao vivo, tanto voz como parte instrumental, ao contrário do que sucedia nas emissões de televisão, cuja popularidade então aumentava.

Um outro sintoma da influência da cultura de massas, e portanto da influência de uma cultura de cariz mais urbano, foi o do fenómeno dos grupos de fãs, algo que é satirizado no “divertimento musical” de 1967 *Ao Romper da Bela Aurora*, num número

⁵³ *Idem*, pp. 40-1

⁵⁴ *Em Maré de Rosas*, 1965, p. 41

intitulado “As Fans”. Neste número, surgem seis jovens mulheres, estabelecendo-se mais uma vez a associação entre o género feminino, principalmente em idade jovem, e uma maior influência da cultura de massas, que tem um papel de alienação. Cada uma dessas raparigas é fã de um artista diferente, defendendo as suas qualidades, que, sendo físicas, demonstram, mais uma vez, a valorização das aparências que é associada a este tipo de cultura, neste espólio:

*“ZÉ – Mas que raio de berraria vem, atão, a ser esta, ó minhas meninas?
PRIMEIRA – São aqui estas mini meninas, a quererem dizer que o António Calvário, de quem eu sou fan número um, não é o yé-yé mais bonito da nova-vaga!”⁵⁵*

Neste momento da peça, o *compère*, que não percebe o comportamento destas raparigas, é acompanhado pela personagem do “Alfacinha de Gema”, que lhe explica este fenómeno, reforçando a ligação da televisão e dos seus produtos à cultura urbana. Salientamos que, nesta explicação, o uso do exemplo masculino demonstra como, na cidade, este comportamento já está vulgarizado e aceite: “ALFACINHA – Um homem que se preze de ser homem e que goste daquela coisa dos toiros, é fan, por exemplo, dos toureiros que mais gosta de ver tourear.”⁵⁶

A dificuldade do *compère* em perceber este fenómeno demonstra como ele está relacionado com uma cultura de cariz urbano, chegando ao universo camponês apenas através das jovens, que consomem os produtos massificados e cuja futilidade é condenada neste número, na canção que elas cantam:

*“Toda a mocinha de agora
- que é, que é, que é, que é
Que é cabecinha de vento,
cabecinha de avelã,
anda aí, a toda a hora,
a gritar, em yé-yé;
- Eu sou fan, sou fan, sou fan
eu sou fan, sou fan, sou fan!
Toda a mocinha de agora
- mini, mini, mini, mini -
grita aí, a toda a hora,
em biquini ou. monoquini:
- Ó Calvário!
- Ó Mourão!
- Ó Artur!*

⁵⁵ *Ao Romper da Bela Aurora*, 1967, p. 33

⁵⁶ *Ao Romper da Bela Aurora*, 1967, p. 39

-Tu, ó Sérgio!
- Tu, ó Marco!
- Nicolau!”⁵⁷

Este comportamento é associado à “cabecinha de vento”, a uma atitude supérflua, mais relacionado com os impulsos do que com a racionalidade. Ele é também associado à oposição entre “Tradição” e “Moda”, através da expressão “mocinha de agora”, que o insere entre os novos comportamentos, juntamente com outras “modas” que são destacadas na estrofe acima citada, como a mini-saia e o biquini. Na crítica a este fenómeno, espelha-se, uma vez mais, a crítica à volatilidade das modas e das mulheres que as adoptam, que contrastam com a imutabilidade associada aos valores campestres e que, inclusivamente, perturbam o cumprimento destes. Através da adesão destas jovens mulheres, a cultura de pendor urbano pode mais facilmente infiltrar-se no mundo rural, perturbando o seu funcionamento.

Este “divertimento musical” ilustra também a maior difusão das notícias que os meios de comunicação em massa permitem. Com efeito, o número “O pastor com pasta”, que surge neste texto, é inspirado num acontecimento real da época, mostrando não só a circulação das grandes notícias de importância nacional, mas também das pequenas curiosidades, dos *fait-divers*. Apesar da condenação antes feita às mulheres que consomem os novos produtos divulgados em massa, o texto revela que também entre a facção predominantemente masculina que pretende preservar o mundo rural surge o consumo destes bens.

O “divertimento musical” *Pelo Rio Xarrama Abaixo*, de 1969, confirma as diversas tendências que encontramos até agora na relação entre a cultura predominantemente rural do Torrão e a cultura de massas, de cariz urbano. Mais uma vez, a personagem influenciada por este segundo universo é uma jovem mulher cuja ambição é triunfar no meio artístico, sublinhando o autor novamente a relação entre esse sonho, a televisão, o género feminino e o abandono do meio rural:

“RITA – Pois! Abalei daqui para ir ser mas não fui porque, quando lá cheguei, já o céu das estrelas de cantar estava todo tomado.
ZÉ – Ai, valha-me aqui o meu belo Penedo de Cristo!
DONA – E ia ser estrela de cantar de quê?
RITA – Toma, Rita! Do que calhasse. Da Rádio, da Televisão, do Teatro.”⁵⁸

⁵⁷ *Idem*, pp. 36-7

⁵⁸ *Pelo Rio Xarrama Abaixo*, 1969, p. 21

Desta vez a ambição da fama leva a personagem feminina a tentar triunfar em qualquer meio, sublinhando-se a volatilidade do seu desejo, e a deixar a sua terra para trás, a “abalar”, o que salienta a oposição entre o mundo urbano e o mundo rural. A personagem feminina opta por partir para a cidade em busca de uma forma de vida semelhante à que é apresentada pelos meios audiovisuais, trazendo para o palco a representação do êxodo rural. Porém, chegada à cidade, “o céu (...) estava todo tomado”, não sobrando lugar para ela, o que leva ao seu regresso frustrado ao Torrão. Porém, neste regresso, ela demonstra manter a tendência para imitar o comportamento das estrelas, justificando as suas escolhas com as referências dos comportamentos de Sandie Shaw e Brigitte Bardot, por exemplo. Apesar da desilusão da sua experiência urbana, esta personagem mantém-se influenciada pela cultura de massas, que lhe dá a possibilidade de sonhar, uma vez que até a publicidade a faz reconsiderar a escolha do noivo:

“DONA – Afinal, Dona Rita, quem é Quim?”

RITA – Toma, Rita: Quem é Quim! Quim é o filho da Margarida Vaquêra com quem eu vou dar o nó.

(..)

ZÉ – Mas, a Rita diz que estava para casar com Quim, filho da Margarida Serrana...

RITA – Pois estava . Mas já não está.

ZÉ – Porquê, Rita, porquê?

(...)

RITA – Porque... Diz que a Margarida Vaquêra torna tudo mais apetitoso!”⁵⁹

Porém, também surgem em palco alguns homens jovens que consomem e procuram imitar os produtos ligados à cultura de massas, como é o caso da personagem do “Rei do Rock”, no “divertimento musical” *Em Maré de Rosas*, de 1965, que traz para o palco as referências desse género musical, que, então, se popularizava. Apesar de igualmente influenciado pela cultura de massas, esta personagem não procura romper com a ruralidade, surgindo antes como uma figura que concilia as duas realidades, desde logo devido ao seu nome, o “Roque do Rock”⁶⁰, que reúne o nome português com o neologismo de origem inglesa. Esta característica espelha-se, no final do número, na canção por ele cantada, que cita o fado para, em seguida passar para o rock. Ambos os universos culturais são acessíveis apenas através da rádio, no entanto a sua reunião

⁵⁹ *Idem*, p. 28

⁶⁰ *Em Maré de Rosas*, 1965, p. 10

demonstra a vertente conciliadora desta personagem. A primeira parte dessa música é composta pelo início do fado “Foi Deus”, escrito pelo alentejano Alberto Janes para Amália Rodrigues. A segunda parte, da autoria de Vicente Rodrigues, integra as características associadas ao rock, como a repetição de sons e a brevidade da letra. Apesar do grande contraste entre as duas partes da canção, elas convivem, uma vez que também as duas culturas que representam convivem na mesma personagem, que simultaneamente admira o fadista Fernando Farinha e os sons do rock, o que realça que este jovem não pretende romper com o passado, aliás a sua fala integra expressões arcaicas como “Portugal e os Algarves”, em prol das novas modas, mas antes as integra.

Finalmente, no texto de 1974, *Feira Nova*, a rádio recupera a referência a programas da sua grelha, com a utilização da popular radionovela *Simplesmente Maria* como base para o número “Simplesmente... o Amor!”. Esta referência é clara quanto ao sucesso do programa satirizado, uma vez que as seis raparigas (volta-se, assim, à estrutura do grupo de mulheres jovens em contacto com os meios de comunicação de massas) aludem aos nomes das principais personagens da história, demonstrando que o público possuía os referenciais que lhe permitiam descodificar estas falas. Neste caso, a influência do programa não se revela ameaçadora para os valores tradicionais, visto que a emancipação feminina já tinha provocado uma mudança cultural, fazendo com que o contacto com este universo cultural não ameace os marcos identitários destas mulheres, que, tal como o “Rei do Rock”, conciliam o campo e a cidade. Com efeito, elas recusam o êxodo rural, que, como observámos noutros exemplos, resultava do sonho de ser artista de rádio ou televisão e que, nos exemplos apresentados por Vicente Rodrigues, muitas vezes se concretizava na vida como “criadas de servir”:

“Primeira – Nós não queremos de maneira nenhuma começar por ir de burro p’ró comboio...

Segunda – P’ra depois irmos de comboio pr’á cidade...

Terceira – P’ra depois lá na cidade irmos pr’á casa de qualquer senhora dona fanfona...

Quarta – Fazer-lhe a comida...

Quinta – Lavar-lhe a loiça...

Sexta – Fazer-lhe a cama...

As seis – E lavar-lhe o penico!”⁶¹

⁶¹ *Feira Nova*, 1974, p. 30

Estas mulheres preferem assim ficar no meio rural e tentar realizar-se aí, conciliando a dimensão onírica da radionovela com a sua vida campestre, onde o único sonho se relaciona com a dimensão amorosa da sua vida. Demonstram possuir consciência de que o sonho citadino pode degenerar numa situação social abaixo da ambicionada e preferem ficar na sua terra e usar a novela como escape para o quotidiano. Elas preservam o modo de vida rural, cumprindo o papel que é esperado delas neste tipo de sociedade, mas, ao mesmo tempo, alimentam o sonho de um estilo de vida alternativo. Diante da impossibilidade de realizar o sonho de ser uma vedeta dos meios audiovisuais, elas recusam a hipótese de serem criadas de servir a trabalhar para que uma outra mulher possa escapar às tarefas domésticas. A única alternativa que lhes sobra é a vida no Torrão e a atitude conformista em relação ao seu papel no lar, apenas interrompida pelo sonho que o consumo da novela permite.

3. 1975 - 1981

O valor positivo que fora atribuído ao futebol no período anterior metamorfoseia-se, nesta fase, numa condenação desse desporto enquanto algo que distrai as massas dos seus problemas. É desta forma que esta modalidade é retratada no primeiro “divertimento musical” escrito em contexto democrático, *Queres que eu te conte um conto? (Um conto de... fados!)*. Com efeito, o número intitulado “Benfica e Sporting” mostra uma série de despiques habituais entre os adeptos dos dois clubes para concluir, através da voz da Contadora, que “Eram estádios e mais estádios / eram bolas e mais bolas... / Eram guerras eram gládios... /e tudo a bem...do Manholas!”⁶², ou seja, que estas brigas fúteis apenas servem para distrair o povo e gerar uma situação de manutenção de quem está no poder, sem contestação.

Na mesma peça, mais adiante, a necessidade de politização do povo é novamente referida como alternativa à alienação provocada pelos produtos relacionados com a cultura de massas. Com efeito, seis jovens mulheres entram em palco para dizer: “Todas – J. Pimenta explica-lhes isso!... Portanto... fora com os velhos signos da "Crónica" e vamos politizar-nos com os novos signos do "República"! -Vivam os novos signos do "República"! Oiçam... Oiçam!”⁶³ Elas recusam assim a distração da popular revista “Crónica Feminina” e afirmam a sua vontade em politizar a sua acção. Por outras palavras, no contexto da revolução do 25 de Abril, a cultura de massas adquire uma conotação negativa, opondo-se à consciência e acção política.

No entanto, as peças seguintes demonstram a influência dessa cultura, através de várias referências livres. No “divertimento musical” *Bom dia, Alegria!*, de 1981, é citado livremente o popular refrão da “Olá”: “Um corneto pra ti! Um corneto pra mim!”⁶⁴. A sua apropriação, no texto, dá-lhe um sentido duplo referindo-se quer ao produto quer à evidente falta de fidelidade do casal que está em palco. Portanto, o refrão comunica com o público através do trocadilho, demonstrando a sua popularidade, condição essencial para que o humor resulte. Ao mesmo tempo, com esta subversão da mensagem, o riso alastra-se a riso da publicidade e do modo de vida veiculado por ela, riso da ideia de “selling both consumer goods and a “way of life” based on them...” (Williams, 2005, p.

⁶² *Queres que eu te conte um conto? (Um conto de... fados!)*, 1975, p. 13

⁶³ *Idem*, p. 35

⁶⁴ *Bom dia, Alegria!*, 1981, p. 20

34). A ideia veiculada por esta referência é a de que o produto pode chegar ao quotidiano da vila do Torrão, mas não traz consigo o modo de vida global que lhe é associado na publicidade.

Também neste “divertimento musical” o festival da canção volta a ser referido: “...a gente não vem aqui falar, por exemplo, de as "Doce", neste ano da graça de 1981, não terem ganho o festival das cantigas na Radiotelevisão Portuguesa!”⁶⁵. Este acontecimento faz parte de uma enumeração de eventos negativos, como a seca ou as falhas de electricidade. Se os outros acontecimentos tiveram, de facto, um impacto negativo na vida quotidiana, este é referido nessa enumeração como um efeito humorístico resultante da sua popularidade que levava as pessoas a tomar partidos e a distraírem-se de assuntos mais prioritários, tal como vimos denunciado neste período a respeito do futebol. O mesmo acontece com o hábito de ver a novela televisiva: as falhas de electricidade são condenadas por impedir de ver o capítulo dessa noite, mais uma vez demonstrando-se a futilidade das prioridades de uma sociedade onde a cultura de massas já é uma presença consolidada.

Finalmente, a última referência à emissão televisiva surge num “divertimento musical” sem data precisa, mas que, sendo sobretudo um resumo dos quadros de maior sucesso de peças anteriores, terá sido uma das últimas obras a ser apresentada por Vicente Rodrigues. Neste texto, a televisão é explicitamente associada à moda, um dos vectores essenciais nas representações dialéticas deste autor torranense, numa referência simples, que revela a popularidade da novela: “Bia – Calculem que a blusa da "chata" é uma cópia daquelas da Júlia do "Dancin-day's””⁶⁶

A televisão é apresentada enquanto um meio de influência, tal como já antes fora apontado em relação ao cinema: a moda, que era vista como tão característica da cidade, passa a ser preocupação também entre as personagens rurais, revelando-se assim um Torrão bastante diferente do que fora retratado nos primeiros textos deste autor. Com efeito, através dos meios de comunicação em massa, as novas modas podem mais facilmente entrar no quotidiano da sociedade rural, descaracterizando aquilo que era considerado um estado puro da vida rural.

⁶⁵ *Bom dia, Alegria!*, 1981, p. 50

⁶⁶ *Revista de Revistas já vistas e... "ouvistas"!*..., s.d., p. 4

3.3 A Utilização de Referências Literárias

São comuns, nos “divertimentos musicais”, as situações de recurso a obras do cânone literário, quer através de citação directa, quer através da simples paráfrase ou referência. Tal tendência verifica-se igualmente nas suas crónicas, publicadas sob o pseudónimo de Miguel Marcos, no *Jornal de Alcácer*. Cada texto deste autor apresentava como epígrafe uma citação de um escritor de referência que servia de mote para a sua reflexão. Devido a este facto, apresentaremos, no final desta secção, uma pequena análise dessas crónicas.

Devemos igualmente lembrar que os “divertimentos musicais” de Vicente Rodrigues eram acompanhados de uma peça do cânone, nos espectáculos realizados no Torrão. Os textos escolhidos abrangem vários géneros, da comédia ao drama, bem como várias épocas, apesar da preponderância das obras mais contemporâneas, com particular incidência nalguns autores, como Eduardo Schwalbach e Garcia Lorca. A preponderância dos autores portugueses é evidente, sendo precisamente Lorca o único estrangeiro a ser levado a cena, de acordo com os dados de que dispomos. Observa-se, porém, que a partir dos anos setenta, mais concretamente a partir do ano de 1973, os textos associados ao neo-realismo assumem um lugar predominante, revelando as alterações políticas associadas ao 25 de Abril, mas realçando também modificações nos públicos, que se tornam receptivos ainda em contexto ditatorial a este tipo de texto, mais politizado e mais valorizado dentro do cânone do que a comédia ligeira.

Grande parte destes textos faziam parte da biblioteca pessoal de Vicente Rodrigues, que os propunha para representação. Pode-se constatar uma preocupação do autor torranense em divulgar o cânone literário nacional junto do seu público, do qual este está culturalmente mais próximo, promovendo assim uma aproximação por afinidades culturais. Realce-se que esta característica dos espectáculos da Sociedade 1º de Janeiro, de apresentação de duas peças diferentes, foi destacada na reportagem da revista *Plateia*, na rubrica dedicada ao teatro amador, algo que permite supor o carácter excepcional deste tipo de composição de espectáculo.

De resto, noutros exemplares dessa revista consultados, encontrámos apenas um outro caso de um espectáculo bipartido, no teatro Luso do Barreiro, onde, em 1964, o

programa incluía uma primeira parte com um texto original de Maria Teresa Horta (*Plateia*, nº 191, Julho de 1964). Esta estrutura é distintiva dos espectáculos torranenses e deve ser levada em conta na análise do *corpus*, uma vez que as peças foram propositadamente escritas por Rodrigues para este tipo de apresentação.

Esta preocupação com a divulgação das obras mais valorizadas pelas elites culturais, obras constituintes do cânone literário, merece ser analisada, sobretudo quando relacionada com os dados que nos permitiram caracterizar a população do Torrão, no início desta dissertação, e que apontavam para uma elevada taxa de iliteracia, de uma forma geral, e baixa frequência escolar por parte da população alfabetizada. Tendo em conta estes dados, analisaremos que autores e textos são escolhidos, bem como as diferentes estratégias de intertextualidade utilizadas nos textos de Vicente Rodrigues.

1. 1944- 1958

A ligação da obra de Vicente Rodrigues ao cânone literário manifesta-se desde as primeiras peças. Com efeito, em *Chuva de Picaretas*, de 1946, observamos que um número é consagrado ao cânone literário, que surge ligado à História. Neste número, essa “História” é apresentada como personagem alegórica e entra em cena, contracenando com os escritores Bocage e Bernardim Ribeiro, um ligado ao distrito de Setúbal e outro à vila do Torrão, já que se supõe ser o seu local de nascimento. Observamos que é empregue uma estratégia de aproximação dos escritores ao público, sendo, desta vez, explicitada no diálogo entre personagens:

*“História – Pois eu teria muito prazer em ta ensinar... Diz-me cá: donde és?
Zé – Não sei se diga... Tenho vergonha...
História – Vergonha? Porquê?
Zé – É que dizem que a minha terra não está no mapa...
História – Está, sim... Todas as terras portuguesas estão no mapa e todas, por mais pequeninas, tiveram um facto ou uma figura que as liga à História pátria. Como se chama a tua terra?
Zé – Torrão!
História – Torrão? Pois não sabes que Torrão foi berço de Bernardim, o maravilhoso poeta que tanto lustre deu às letras portuguesas?”*⁶⁷

Nestas falas, o *compère* assume uma postura modesta, de quem não se sente merecedor da atenção da História, espelhando assim a distância entre grande parte da população torranense e a educação formal, que provocava a auto-representação da primeira como indigna de aceder ao conhecimento. A “vergonha”, a terra que “não está no mapa”, podendo ser identificadas com a humildade que o regime ditatorial associava ao campesinato português, revelam, na verdade, uma imagem de si mesmo como inferior, algo que é contrariado nesta peça. Neste número, é a História que ensina a importância da vila alentejana, associando-a ao autor de *Menina e Moça*. A obra deste é motivo para que “...a História se curve perante a tua terra”⁶⁸, invertendo assim as relações de dominação e projectando a vila e a sua população como protagonistas deste número. Neste contexto, surge uma música ligada a e ao autor do *Livro de Saudades*, em que Rodrigues faz a paráfrase do início da obra de Bernardim, apropriando-se dela para que também o público faça o mesmo:

⁶⁷ *Chuva de Picaretas*, 1946, p. 30

⁶⁸ *Chuva de Picaretas*, p. 31

*“Menina e môça
P’ra longe a levaram...”⁶⁹*

Depois desta canção, a História continua a enaltecer a região do Torrão, fazendo a enumeração de algumas figuras históricas naturais da zona, o que visa, mais uma vez, alterar as auto-representações da população que assistia a estes espectáculos: “História – Pois, meu amigo, podes orgulhar-te da tua terra; do teu concelho onde nasceu Pedro Nunes; do teu distrito que nos deu Vasco da Gama e êsse incompreendido e altíssimo poeta que foi Manuel Maria Barbosa du Bocage...”⁷⁰

Esta fala serve também para introduzir o poeta setubalense em cena, “incompreendido e altíssimo”, dois qualificativos que, nesta obra, o aproximam da imagem da população torranense, fazendo com que o enaltecimento de um seja válido para o outro. Este surge no palco para dizer um dos seus sonetos, nomeadamente o poema em que ele esboça o seu auto-retrato. Neste caso, a situação de intertextualidade é circular, dado que o texto de Vicente Rodrigues devolve o soneto ao seu verdadeiro autor, para que este o declame. A escolha por um auto-retrato, um texto em que o sujeito poético assume a sua própria caracterização, num contexto em que valorizar o homem é valorizar a sua região, contribui para a afirmação do orgulho regional, dada a valorização desta voz própria. No final deste número, é a canção que Bocage canta que esclarece esta intenção:

*“Quem foi que disse que essa
Terra é infeliz?
Mas quanta aldeia há por esse
Portugal
Sem ter uma escola-jardim
Ou um convento-hospital”⁷¹*

Na mesma composição, “Elmano Sadino” enaltece a vila e faz crítica de proporção regional, assumindo-se como voz jocosa em relação aos acontecimentos locais satirizados neste “divertimento musical”, que vão bastante para além da realidade cronológica do poeta, aludindo a factos como a chegada da luz eléctrica, enquadrados em versões das célebres “anedotas”. Através desta estratégia o enaltecimento do poeta e do Torrão alia-se também à capacidade de se rir de si próprio.

⁶⁹ *Idem*, p. 31

⁷⁰ *Idem*, p.

⁷¹ *Chuva de Picaretas*, 1946, p. 35

Se, na canção sobre Bernardim Ribeiro, havia uma apropriação do início da obra *Menina e Moça*, dada a ausência de marcação da citação, um outro exemplo dessa prática surge no “divertimento musical” *Haja Festa* (1956), onde a literatura consagrada é protagonista de um número, neste caso sobre o amor em Portugal. Este quadro, em verso e composto sobretudo por alusões, inicia-se precisamente com uma citação livre de uma obra literária, *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas:

*“Voz – Senhores: Como é diferente
O Amor em Portugal!
Disse uma vez, docemente,
P’la boca dum cardeal
Um poeta eminente!”⁷²*

Sublinhamos que esta alusão não é explicitada na peça, uma vez que não há qualquer indicação da autoria, sendo um dos poucos casos em que Vicente Rodrigues, em vez de transmitir o protagonismo à obra consagrada, incorpora-a no seu discurso. Seguem-se diversas quadras sobre casais de personagens portuguesas famosas, que começa pelo cinema, com a referência ao filme mudo *A Rosa do Adro*, voltando imediatamente aos textos literários. Citam-se personagens de três autores portugueses da História da Literatura, ligadas às suas obras mais emblemáticas: *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis, *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco e, mais uma vez regressando ao Torrão, *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro.

*“Olhai a alegre Clara
Das "Pupilas" a mais linda
P’lo seu palminho de cara
Vem o Pedro, doido ainda...*

*A outra "Pupila", a Guida
A qu’rida do "sôr" Reitor
E Daniel, sua vida
Sua vida e seu amor!*

*- Inda de Júlio Denis
Maurício e Gabriela
Berta, que o amor bendiz
E quem a bendiz a ela!...*

*De Camilo é a vez:
A inf’liz Teresa e Simão
Um puro amor português
Num “Amor de Perdição”!*

⁷² *Haja Festa*, 1956, p. 49

*E, agora, olhai, senhores:
Perante vós, vai passar
O mais puro dos amores
Dêste Torrão de encantar:*

*Amores que, para glória
Dêste Torrão ideal
Hão-de ficar na História
Do Amor em Portugal!*

*Aí vem Menina e Môça
Que é a saudade sem fim
Duma glória muito nossa:
Esse genial Bernardim!!!”⁷³*

As quadras acima transcritas, apesar de marcarem os títulos de algumas das obras a que se referem, revelam também uma estratégia de apropriação da história narrada em cada um dos livros. As estrofes que se referem às obras de Camilo Castelo Branco e de Júlio Dinis resumem em poucas palavras parte do enredo desses livros. Com esta estratégia, Rodrigues procurava provocar essa assimilação da obra junto do seu público. De facto, apresentar estes livros em verso configurava uma forma de os aproximar do público, dado o costume de distribuir em panfleto aos espectadores os versos cantados em palco. Através desta prática, também a referência daquelas obras do cânone português era transmitida e o uso da quadra permitia uma fácil memorização do seu resumo, que poderia motivar o interesse da plateia pelos textos clássicos.

Para mais, Vicente Rodrigues seleciona para os seus versos duas obras canónicas que tinham sido já adaptadas para o cinema: *As Pupilas do Senhor Reitor*, em 1935, realizado por Leitão de Barros e *Amor de Perdição*, filme de 1943, de António Lopes Ribeiro⁷⁴. Uma outra peça deste autor salienta as sessões de cinema ambulante que chegaram ao Torrão: no texto de *Reviravolta* faz-se alusão às iniciativas de cinema e teatro ambulante, que correspondiam a uma política de promoção da cultura e de propaganda do Estado Novo, sob a alçada de António Ferro. Com efeito, afirma o *compère*: “Zé – (...) Ultimamente Lisboa tem mandado à província o cinema ambulante, o teatro ambulante; este ano até lá tivemos a neve ambulante...”⁷⁵.

⁷³ *Haja Festa*, 1956, p.50

⁷⁴ Informações sobre os filmes retiradas de: <http://www.cinemaportugues.ubi.pt/index.php>

⁷⁵ *Reviravolta*, s.d, p. 21

Como referimos na contextualização desta obra, através da “política do espírito”, promovia-se a valorização da prática folclórica e de toda a forma cultural que pudesse ser considerada representativa da portugalidade valorizada pelo regime. Ferro considerava o cinema particularmente eficiente na educação do povo sobre o seu próprio país, como referiu no seu discurso *O Estado e o Cinema*, proferido a 30 de Dezembro de 1947, do qual transcrevemos um excerto citado por Carla Ribeiro: “uma alta missão educativa dentro do País [...] e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização” (Ribeiro, 2010, p. 4).

Neste contexto, seria possível aos elementos do seu público com menos educação institucional aceder a estas histórias, através da visualização das obras cinematográficas, que, nesta época, eram bastante difundidas, graças a uma política de Estado de apoio ao cinema português, sobretudo ao cinema que promovesse o conceito do regime de “portugalidade”. Aliás, observámos a referência a essa difusão da sétima arte, com o “cinema ambulante”, por exemplo, quando olhámos para as referências aos produtos ligados a uma cultura de massas.

A situação da referência a *Menina e Moça* é, no entanto, um pouco diferente. A alusão a parte da intriga é substituída pelo elogio a Bernardim e sua ligação ao Torrão, a “glória muito nossa”. Por um lado, não havendo um produto audiovisual que apoie o acesso desta população ao enredo, esta obra é de mais difícil apropriação para esta população. Por outro, ligar o Torrão a Bernardim reforça a legitimação do acesso dos seus habitantes à cultura letrada, ao mesmo tempo que estreita a distância desta em relação àquela população rural, já que a vila é apresentada como parte da história literária portuguesa.

Salientamos que, nos dois casos observados para este período, o autor opta preferencialmente pela apropriação do texto canónico, transformando-o em discurso das suas personagens, ou seja, incorporando-o na sua escrita.

1959 – 1974

Este período da obra de Vicente Rodrigues é o mais profícuo em referências ao cânone literário, que não só ocorrem mais frequentemente e de forma mais diversa como também ocupam mais páginas de texto.

Uma outra estratégia de aproximação entre o cânone literário e o público destes “divertimentos musicais” surge logo no início desta fase, no texto de 1959, *Isto Agora é Outra Música*, onde uma personagem entra em cena lendo:

*“A TRADIÇÃO PORTUGUESA (lendo as "TROVAS DE CRISFAL" de Bernardim Ribeiro) –
"Entre Sintra, a mui prezada,
e serra de Ribatejo
que Arrábida é chamada,
perto d'onde o rio Tejo
se mete na água salgada,
houve um pastor e pastora
que com tanto amor se amaram
como males lhe causaram
este bem, que nunca fora,
pois foi o que não cuidaram.””⁷⁶*

Neste caso, a personagem é especificamente a “Tradição Portuguesa” e a sua entrada em cena, lendo com prazer um texto canónico provoca o riso da outra personagem em palco, o “Progresso”:

*“O Progresso – Ai! Pobrezinha de ti!
E pobre dessa poesia,
essa pobre de algum dia
de quem o Progresso ri!”⁷⁷*

Neste excerto, é colocada em cena a oposição entre a “Tradição” e o “Progresso”, que se relaciona com o confronto entre a cultura de cariz rural e a cultura associada à cidade. Aqui, o cânone literário é colocado no mesmo lado que a cultura campestre, provocando uma identificação dos dois universos por serem antagónicos de uma mesma referência. Com este antagonismo comum, baseado na atemporalidade associada aos dois universos, procura-se provocar a simpatia da cultura rural pelo texto oriundo da cultura letrada.

⁷⁶ *Isto Agora é Outra Música*, 1959, p. 2

⁷⁷ *Isto Agora é Outra Música*, 1959, p. 3

A literatura consagrada encontra-se também presente neste espólio através da livre adaptação dos seus textos, processo que se pode relacionar com um conhecimento prévio do público do original. Assim, não assistimos a uma situação de citação ou citação livre, mas antes de algo mais próximo da alusão, em que Vicente Rodrigues se apropria do original e cria uma versão em que este ainda é reconhecível, mas se encontra adaptado ao seu texto. Neste caso, é um poema de Camões que é adaptado para:

*“Descalça vai para a Fama
A Rita, pela verdura
vai fermosa, e bem segura.*

*Leva na cabeça a coroa
o ceptro na mão de prata
manto de fina escarlata
vestido de seda boa
grandessíssimo decote.
Mais linda que a noite escura
Vai fermosa e bem segura!...”⁷⁸*

Esta paródia mantém traços suficientes do texto original que permitem a sua fácil identificação por parte dos elementos do seu público mais escolarizados. A manutenção da estrutura poética permite a percepção da paródia da poesia a quem tivesse menos instrução formal, aproximando-a deste público pela alteração do seu prestígio. A adaptação do poema aos tempos modernos está próxima do humor pelo recurso ao grotesco, uma vez que o poema original é deformado até alcançar outro significado. Ao mesmo tempo, este grotesco apresenta-se também ao serviço da renovação do tempo, uma vez que as alterações efectuadas no poema têm como finalidade a sua actualização. Por outro lado, a transmutação do texto canónico num poema referente ao imaginário do contexto da cultura de massas revela também uma faceta carnavalesca, em que o alto, isto é, o produto cultural mais valorizado, e o baixo trocam de lugar.

Bolo Real (1970) é, depois de *Minhas Senhoras e Meus Senhores*, que analisaremos a seguir, a peça que mais citações explícitas apresenta, percorrendo diversos autores da Literatura Portuguesa. No entanto, neste caso, essas citações concentram-se inteiramente num número: “Mini-saia vai à praia...”. Elas são ditas pelas protagonistas, jovens mulheres que aderiram à moda da mini-saia. Não podemos deixar de observar esta escolha das vozes que dizem os poemas consagrados. Em primeiro lugar, realçamos que

⁷⁸ *Pelo Rio Xarrama Abaixo*, 1969, p. 23

o analfabetismo atinge sobretudo as mulheres, algo que era ainda mais flagrante na época, pelo que atribuir-lhes textos valorizados para declamar é contrariar uma sociedade que afastava o género feminino do acesso à instrução. Mas, sobretudo, dado que usam mini-saia, estas são mulheres em fase de emancipação: que estudam, que aderem livremente às últimas modas e que se afirmam como autónomas:

*“TODAS – Mini-saia vai à praia
vai à praia vai vai vai
vai à praia Mini-saia
e não leva mãe nem pai!...”*⁷⁹

Neste número, a celebração da poesia alia-se à celebração da emancipação da mulher, pelo que é criado um efeito de choque junto do público. Esta emancipação, não sendo um processo amplamente aceite, uma vez que desafiava representações adquiridas sobre a família e os papéis de género, gerava controvérsia, sobretudo numa sociedade rural, que via essa transformação como sintoma de uma contaminação dos vícios urbanos. Aparentemente, neste número, o escritor torranense opta pela “moda”, na sua dicotomia funcional com a “tradição”.

No entanto, Vicente Rodrigues celebra, no palco, esta mudança, aproveitando-a para que o *compère* dê um viva à liberdade, sub-entendendo-se nesta liberdade feminina uma referência às liberdades que estavam por conquistar ainda em 1970. A “mini-saia” não simboliza apenas uma nova moda, mas representa, de forma mais lata, a História, que deve avançar no sentido da concessão de liberdade ao povo.

As seis raparigas são leitoras, mas o seu “apetite pela leitura” não engloba todos os géneros, havendo uma distinção entre “bons” e “maus” textos. Por este motivo, elas recusam ler a revista que ainda alimentava a antiga imagem da mulher ligada ao lar, a *Crónica Feminina*, também vista de forma negativa pelo *compère*, que a compara a uma doença, e que era popular pelas suas fotonovelas. Exercendo a sua liberdade de escolha, elas substituem-na pela leitura dos clássicos da Literatura Portuguesa:

*“QUARTA – Deixámos as histórias da carochinha!
QUINTA – Deixámos as fotonovelas!
SEXTA – Deixámos a Crónica!
ZÉ – Ora, apanha lá c’a nata! Até deixaram a “Crónica”, uma “Crónica” das crónicas tão crónicas ainda mais crónicas do que uma bron[quite crónica].
PRIMEIRA -Vamos ler o poeta Bernardim!”*⁸⁰

⁷⁹ *Bolo Real*, 1970, p. 35

⁸⁰ *Bolo Real*, 1970, p. 37

A partir deste momento inicia-se a recitação em palco de poemas de diversos autores, mais concretamente de Bernardim Ribeiro, Camões, Bocage, Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner e Maria Rosa Colaço. Constatamos que se coloca ênfase nas autoras femininas, nas mulheres que se assumiram enquanto sujeitos activos na elaboração do cânone literário, reforçando a mensagem sobre a emancipação feminina. No caso dos autores masculinos, subentende-se uma presença feminina: Bernardim relata um amor entre pastores; Camões reconta a história de Job e Raquel, enquanto Bocage se dirige a Marília. Todos os textos que estas personagens escolhem ler celebram a presença da mulher.

Simultaneamente, mais uma vez, os textos citados formam um círculo, partindo do Torrão, com Bernardim, e a esta vila voltando, com a contemporânea Maria Rosa Colaço, o que coloca a vila mais uma vez no centro da criação literária.

No conjunto das peças escritas por Vicente Rodrigues, são diversos os momentos de evocação da “literatura erudita”, mas existe uma peça em particular que se salienta pela quantidade de referências literárias utilizadas, que constituem mesmo o núcleo da peça. O texto *Minhas Senhoras e Meus Senhores* (1973), que se destaca por não apenas dar a conhecer alguns textos de autores consagrados, mas por também incluir um elogio da instrução e da leitura, engloba várias vertentes ligadas à aprendizagem da interpretação do texto. Desta forma, a peça começa numa situação evocativa da transmissão oral do conto, portanto no domínio do não escrito, um domínio original da transmissão da narrativa:

“OS DOIS – Aqui estamos os dois para vos vir contar/com o nosso melhor engenho e a nossa melhor arte...”

*MARIA – O conto do bom e do bem que aqui se está a passar...”*⁸¹

Porém, a polissemia da palavra “contar” é pretexto para introduzir o meio escolar e a aprendizagem da escrita e da leitura:

“MARIA – Com todos os meninos e todas as meninas...”

MANEL – Com todos os homens e todas as mulheres...”

*MARIA – A contarem o alfa o beta e até ao ómega. Todas as outras grandes “pequeninas”...”*⁸²

⁸¹ *Minhas Senhoras e Meus Senhores*, 1973, p. 2

⁸² *Idem*, p. 2

Estas personagens transportam o público dos circuitos orais para o domínio da palavra escrita, reproduzindo em palco o próprio avanço comunicacional da História humana. Servindo esta aprendizagem para ter acesso a textos publicados, eles são ditos no palco, estratégia que visa dar-lhes o protagonismo do número e que, mais uma vez leva a transmissão oral e a alfabetização a cruzarem-se no universo cénico de Vicente Rodrigues, provocando a conciliação de realidades opostas apenas em aparência, após o elogio da escolarização.

Estes textos servem de introdução à consagração de quem ensina a ler, surgindo assim o número que enaltece a “Professora do bem-ler”⁸³, visto que ela tanto ensina as crianças como “o velhinho e a velhinha / que inda a queiram aprender”⁸⁴. Desta maneira, após mostrar o universo a que a alfabetização dá acesso e que esse acesso não é contraditório com a manutenção da ligação ao prazer de aceder a um texto pelos circuitos de transmissão oral, Vicente Rodrigues relembra que esta aprendizagem pode dar-se a qualquer altura, bastando a vontade, o “querer”.

A introdução de um número cómico a respeito de uma sala de aula, esquema humorístico de sucesso quer em anedotas populares quer em produtos de divulgação em massa, como, por exemplo, as várias versões de *As Lições do Tonecas*, vem reforçar este apelo à aquisição de conhecimentos, através do uso do riso para a aproximação do público, que, numa elevada percentagem, nunca tinha entrado numa sala de aula, ao universo escolar. Os temas debatidos pelo professor e pelos alunos inevitavelmente aproximam-se quer dos conhecimentos de uma “cultura de massas”, nas alusões aos jogadores e clubes de futebol, quer dos temas locais, não faltando o enaltecimento do Torrão e do seu rio, o Xarrama. Através da escolha destas temáticas, o autor procura criar uma proximidade entre o seu público e o ambiente escolar, muitas vezes visto como intimidador, sobretudo entre adultos que nunca tiveram qualquer frequência escolar e construíram, ao longo de anos, uma imagem negativa dessa realidade, bem como uma imagem de si próprios como não merecedores de aceder a esse universo, por falta de competências.

A própria escolha do repertório consagrado declamado em palco visa criar a simpatia e a aproximação do público, daí que os dois textos que servem de apoteose deste número sejam da autoria de dois escritores torranenses reconhecidos no cânone,

⁸³ *Idem*, p. 6

⁸⁴ *Idem*, p. 6

Bernardim Ribeiro e Maria Rosa Colaço. Com esta estratégia, o autor visa demonstrar ao seu público que a literatura consagrada não se encontra num mundo oposto e estranho, uma vez que ela também pôde ser produzida naquela vila ou, pelo menos, por seres humanos ali formados. Todo o número é, aliás, construído de forma a efectuar esta aproximação entre a população e a literatura, valorizando as duas. Nesse sentido, os primeiros textos são também de um autor alentejano, Manuel da Fonseca, e a sua ligação à região é reforçada pelo título que os engloba na própria obra deste autor, *Poemas Completos*, e que é citado por Vicente Rodrigues, “O Vagabundo e Outros Motivos Alentejanos”. Seguem-se as passagens já analisadas sobre a alfabetização e é, então, introduzido novo autor, António Aleixo.

Sendo António Aleixo um poeta popular com baixa alfabetização, as afinidades com o público (e, em certa medida, com o próprio Vicente Rodrigues, que apenas frequentara a escola durante os quatro anos do “ensino primário”) são evidentes, pelo que, com esta escolha, o autor vai mais longe. Não só a população com baixa frequência escolar pode apreciar a “literatura consagrada”, como também a pode produzir: é apresentada como capaz de criar arte, não estando presa aos seus condicionalismos de classe. E, com efeito, assim acontecia através da actividade teatral, que envolvia os habitantes do Torrão na representação e concepção de espectáculos do próprio Vicente Rodrigues e de diversos autores do cânone literário. A representação do texto em palco pressupõe a sua leitura, isto é, a sua interpretação, sendo as duas palavras inclusivamente muito usadas como sinónimo no contexto das artes de palco. De facto, Bergson lembra que “... no bom leitor há um prenúncio de actor” (Bergson, 1991, p. 70). Nesta perspectiva, os actores amadores foram também agentes culturais activos e elementos mediadores na vida cultural do Torrão, interpretando os textos canónicos de forma a que estes se tornassem acessíveis ao seu público.

Se esta peça de Vicente Rodrigues visa demonstrar que a população iletrada ou pouco escolarizada pode entender “textos consagrados”, através da elaboração de um horizonte de expectativas baseado nas suas vivências, também as diferenças entre a literatura consagrada e as literaturas marginais são postas em causa. Não importa o que se lê, importa o próprio acto de ler, considerado tão essencial como a alimentação, afinal, se esta fortalece o corpo, a leitura fortalece o pensamento, através da modificação dos capitais:

*“Todo o que bem sabe ler
E não lê bem merecia
sabendo também comer
não comer nem um só dia.
Ficava o comer para quem
bem gostasse de aprender
para ter o que não tem
e que bem devia ter.”⁸⁵*

Segue-se uma enumeração de textos a ler que, mais uma vez, alia os grandes vultos da História da Literatura ao universo de textos marginais. Por um lado, refere-se Camões, o Padre António Vieira e Fernando Pessoa, porém, por outro, como a “fome de ler” é um estado permanente para a qual os clássicos não são suficientes, surgem as fotonovelas e os livros de aventuras, que têm direito a um número inteiro a si dedicados. Importa mais a manutenção do acto de ler do que a escolha de textos.

Seguem-se os poemas dos “consagrados” António Gedeão e Fernando Pessoa, que são transcritos como citação marcada graficamente na peça, tendo em vista a declamação em palco. Neste sentido, a declamação em palco mantém a separação entre o texto de Vicente Rodrigues e os textos consagrados, uma vez que a personagem que declama não se apropria do discurso como seu enunciado, respeitando a sua autoria original. A escolha dos poemas, no entanto, mostra uma intenção de intervenção política do autor, que vai além da divulgação do texto literário, visto que ambos os textos se caracterizam por uma mensagem anti-bélica: “Dia de Natal”, de Gedeão, e “O Menino de sua Mãe”, de Fernando Pessoa. Estas guerras são relacionadas com o quotidiano familiar e com as brincadeiras das crianças, fazendo de cada lar um agente de mudança da visão da guerra e, portanto, de mudança histórica:

*“MARIA – Metralhadoras de brincar: brincadeira que no tempo se esfuma?
MANEL – Não! Brincadeira que ensina a matar, não é brincadeira nenhuma!”⁸⁶*

A mensagem do texto literário é relacionada tanto com um assunto que então perturbava o quotidiano de várias famílias, a Guerra Colonial, como com as suas opções

⁸⁵ *Minhas Senhoras e meus senhores...*, 1973, pp. 18-19

⁸⁶ *Minhas Senhoras e Meus Senhores...*, p. 26

do dia-a-dia, facilitando a sua compreensão e apreensão pelo espectador e fornecendo-lhe também um papel activo na mudança do mundo.

Após este momento, a peça caminha para a sua apoteose final centrando-se no Torrão. São novamente citados versos de Maria Rosa Colaço e de Bernardim Ribeiro, unindo as duas realidades que se têm cruzado neste “divertimento musical”: a literatura consagrada e o quotidiano torranense. A edificação da estátua de Bernardim Ribeiro é celebrada, o que constitui um símbolo visível da união dos dois universos: “Manel –São de Bernardim, o poeta sempre vivo nesses versos e que, breve, o irá ficar também na pedra da estátua que lhe vai ser erigida ali na praça que tem o seu nome de para-sempre!”⁸⁷ Focalizando o centro do Torrão, a peça termina com um coro alentejano, cantando um poema feito segundo as normas tradicionais, mas que elogia a obra de Bernardim. A conciliação do tradicional e do consagrado não só é possível, como é celebrada na apoteose final:

*“Adeus ó Menina e Moça
adeus ó livro Saudades
adeus amores de pastores
adeus ó simplicidades!”⁸⁸*

A obra mais célebre de Bernardim é referida, sob os seus dois nomes, *Menina e Moça* ou *Saudades*. A ausência de aspas revela a intencionalidade de a fundir com este poema feito de acordo com as normas da tradicional “moda alentejana”, juntando os dois patrimónios literários, o escrito, através do uso dos dois títulos da obra, e o oral, através da recriação das normas deste numa composição original de Vicente Rodrigues.

⁸⁷ Idem, p. 27

⁸⁸ Idem, pp. 27 e 28

2. 1975 – 1981

Mas também os “clássicos” de outros países são referidos nos “divertimentos musicais” de Vicente Rodrigues. A peça de William Shakespeare *Romeu e Julieta* serve de inspiração para uma cena de namorados, no “divertimento musical” de 1982 *Variedades*, onde surge um número intitulado “A Julieta e o Romeu”. A inversão dos nomes, a adição dos artigos definidos, bem como a ausência de referência à obra original indiciam novamente uma familiaridade do público com este texto dramático, pelo menos o conhecimento suficiente para decodificar as personagens apresentadas em palco. Neste caso, a situação de intertextualidade vai mais longe, tomando como ponto de partida a peça de Shakespeare, mas adaptando-a ao texto de Vicente Rodrigues e às suas normas, o que resulta numa versão parodiante, distante do texto original e novamente dentro do campo do grotesco e do carnavalesco. Por um lado, este número herda a escrita inteiramente versificada que caracteriza o texto original, porém, por outro lado, apresenta um Romeu que recusa a morte, ao contrário do que acontece na peça canónica:

*“ROMEU - Que queres de mim, Julieta?
JULIETA - Dar-te um cantinho de céu. Perfumado a violeta.
ROMEU - Não, não, ó Julieta, não! Do céu não quero eu cantinho.
Não é inda ocasião de eu pró céu ir direitinho!”⁸⁹*

Neste número, o cómico obtém-se explorando a linguagem associada ao género do texto que serve de inspiração. As declarações de amor progridem para a falta de sentido, subordinadas à necessidade de rimar todos os versos:

*“ROMEU – Que faço eu ao realejo filho do nosso desejo
que do instante dum gracejo bem breve em meus braços vejo?
JULIETA – Se o teu pai não teve pejo em fazer do seu desejo
um filho que é... um aleijo faz tu do teu... caranguejo!...”⁹⁰*

Neste caso, a prioridade do autor torranense não é a divulgação do cânone, sendo antes a obtenção de um momento de humor com base em personagens que podem ser identificadas como amorosas, pelos seus nomes. Sem a necessidade de explicitar o sentido do texto original, é possível brincar com o cânone e com as suas características, o que constitui também uma forma de apropriação deste, através da sua paródia. Mais uma vez, surge o grotesco.

⁸⁹ *Variedades*, 1982, p. 20

⁹⁰ *Variedades*, 1982, p. 22

Já no “divertimento musical” *Queres que eu te conte um conto? Um conto de... fados* surge a referência mais surpreendente: trata-se de uma adaptação livre de uma das falas do coro da tragédia *Antígona*, de Sófocles, a reflexão sobre o Homem e a sua capacidade criativa. Curiosamente, quando fizemos o inventário da biblioteca de Vicente Rodrigues, encontrámos o recorte desse texto dentro de um outro livro, o que leva a supor uma predileção do autor por este excerto que o tenha levado a trabalhá-lo para a sua peça, tendo desenvolvido a sua versão modernizada:

“O TRABALHO

*E o homem precisou de produzir
o que, por si, a terra, só, não dava...
Pra uma melhor forma de existir
que, então, já, o homem procurava.*

*A caça, a pesca, o fruto-primitivo
e, o pouco mais que, ao princípio, havia
tudo, nada era para o homem-vivo
que, mais vivo, vida, já, requeria.*

*E, sementeiro, ressementou sementes
com o arado que inventou do ferro-azinho.
E, delas, fez o pão. E, entrementes,
videiro, da videira, fez o vinho.*

*E fez a casa. E a casa alfaiou:
com ferros que, da teira, ele extraiu,
com barros que, ao seu precisar, moldou,
com tábuas que, ele, às arv'res, extorquiou.*

*E fez barcos! Comboios! Aviões!
E livros! pra que, por tolo, o não tomem!
Fez música! Fez hinos! Fez canções!
que, diz que só de pão, não vive o homem!*

*E tudo isto, ele o homem arrancou
da mais funda raiz ao simples galho:
com o suor que o seu corpo alagou.
E com o pensamento! Com o trabalho!”⁹¹*

Estas quadras reproduzem, trazendo para o século XX, a admiração pela capacidade criativa do ser humano já presente na tragédia Grega. No entanto, se, nesta, o elogio acaba por se enfraquecer diante constatação da inevitabilidade da morte e da fragilidade humana, apesar de todas as conquistas, na versão de Vicente Rodrigues a euforia está presente em todo o texto, inseparável do contexto histórico da revolução de

⁹¹ *Queres que eu te conte um conto? Um conto... de fados*, pp. 36 e 37

Abril. Neste caso, ao contrário do que sucedeu com as obras de Shakespeare e Camões, observamos uma actualização sem a componente de paródia. O assunto mantém-se digno, bem como o tom de enaltecimento.

A reflexão sobre a condição humana e o elogio à sua capacidade de trabalhar surge após a narração da difícil vida do trabalhador rural alentejano e a celebração da liberdade, fornecendo ao seu público um referente familiar que lhe permite descodificar os versos.

Surge também pouco depois de um número humorístico consagrado à futilidade e falsidade dos horóscopos, que, segundo este texto, mantinham as pessoas alheadas do mundo: “Todas – J. Pimenta explica-lhes isso!... Portanto... fora com os velhos signos da "Crónica" e vamos politizar-nos com os novos signos do "República"! -Vivam os novos signos do "República"! Oiçam... Oiçam!”⁹²

Desta maneira, a promessa de um falso futuro fornecido pelos deuses, ou pelos signos (ou até pela figura do ditador, tal como era representado pelo Estado Novo: um grande chefe-de-família que zelava pelo bem-estar de todos) é substituída pela certeza de que o trabalho elaborará uma nova Era, marcada pela Liberdade e engendrada pelo ser humano, que se politiza, numa sociedade onde a democracia representa verdadeiramente o envolvimento de todos no decorrer da História. Esta é uma visão eufórica do contexto democrático, que não permite a permanência de um estado de alheamento, simbolizado pela leitura do horóscopo.

⁹² *Queres que te conte um conto? (Um Conto de fados...)*, p. 35

As Crónicas

Publicadas entre 1973 e 1975, no *Jornal de Alcácer*, ocupando a rubrica “De Torrão para Jornal de Alcácer”, estas crónicas tanto reflectiam a realidade local, como no exemplo da defesa da edificação de uma estátua a Bernardim Ribeiro no Torrão (crónica de 03/04/1974), como a situação internacional, lembrando a guerra do Vietname ou a explosão da bomba atómica em Hiroshima (crónica de 01/08/1975).

Cada crónica era introduzida por uma epígrafe de um autor do cânone literário, que cumpria a função de apresentar o tema a desenvolver. Segundo Vicente Rodrigues, esta prática terá sido iniciada por sugestão do director: “... continuando a sequência dos autores portugueses que a este lugar temos trazido (aliás pela boa sugestão do actual Director do “Jornal de Alcácer”)”⁹³.

As crónicas seguiam uma fórmula uniformizadora e, simultaneamente, davam a conhecer ao leitor um conjunto de nomes da literatura portuguesa: desde os torranenses Bernardim Ribeiro e Maria Rosa Colaço, autores recorrentemente citados por Vicente Rodrigues, até Manuel da Fonseca, Miguel Torga ou Gil Vicente. Se os primeiros facilmente têm afinidades com o leitor do *Jornal de Alcácer* pela sua naturalidade, os restantes são maioritariamente apresentados a respeito de temas locais, o que, através da escrita de Vicente Rodrigues, cria uma proximidade entre o leitor e a epígrafe seleccionada, uma vez que ela é posta em relação com um quotidiano que é partilhado pela comunidade. Nesse sentido, é citado um poema de Miguel Torga sobre o Torrão, tendo em vista a reflexão sobre a falta de desenvolvimento da região; Manuel da Fonseca, que ainda está geograficamente próximo devido às suas raízes alentejanas, serve de pretexto para escrever sobre a banda filarmónica e o teatro amador. A proximidade entre o universo conhecido dos leitores e os excertos de textos consagrados provoca uma identificação analógica entre os universos, o que permite a recepção e incorporação dos textos literários no capital cultural dos leitores.

Porém, surgem algumas excepções a este quadro. A primeira diz respeito às epígrafes escolhidas para as crónicas publicadas imediatamente a seguir à revolução do 25 de Abril. Nesses textos, apesar de se manter a estrutura das crónicas anteriores, os autores do cânone dão lugar aos poemas do próprio Vicente Rodrigues, que, aproveitando

⁹³ *Jornal de Alcácer*, p. 8, 1 de Julho de 1975

o novo contexto de liberdade, explica as referências implícitas à situação política neles contidas: o poema “Rei”, retomado na crónica de 01/05/1974 refere-se aos anos “de maior escuridão de todos os já havidos por debaixo da luz do Sol”⁹⁴, ou seja, ao regime ditatorial, enquanto “A Primavera”, publicada originalmente no jornal *A Planície*, em Janeiro de 1961, representava a esperança na derrota desse regime. Feita a revolução, a crónica desvendou o significado do poema: “ Mas a Primavera veio. Não numa manhã de nevoeiro, que é a manhã em que hão-de vir todos os mitos, mas numa madrugada de Abril, uma de todas as madrugadas em que hão-de chegar todas as certezas.”⁹⁵.

Salientamos também que estas crónicas demonstram que o seu autor dominava o quotidiano doméstico do leitor. Não se reprovava só as grandes guerras, mas também os elementos que, na educação, contribuem para perpetuar um ideal bélico: códigos linguísticos próprios da “poesia de intervenção”, visto que ele demonstra que estes foram usados de forma consciente e com a finalidade de transmitir uma determinada mensagem política. No capítulo dedicado ao cancionero de Vicente Rodrigues, analisaremos de forma mais aprofundada a utilização destes *topoi*, relacionando-os com as obras de outros autores politicamente interventivos.

A outra exceção diz respeito à escolha de temas marcantes da História Mundial: a guerra do Vietnam e a bomba atómica de Hiroshima são os assuntos das crónicas de Junho de 1975 e de Agosto de 1975. No entanto, também estes assuntos são aproximados da realidade mais imediata dos leitores, visto serem estabelecidos paralelismos entre eles e a guerra colonial portuguesa, nomeadamente os cenários de Angola e Moçambique. Aliás, a condenação da guerra vai ainda mais longe à medida que se aproxima do quotidiano:

*“Daqueles, é ver o perfeito manual-iniciação de que se compõe (por exemplo) a panóplia (embora de plástico, lata ou latão) dos Cavaleirinhos da Idade Moderna que são os meninos (e meninas) dos dias de hoje: pistolas, espingardas, metralhadoras, canhões, tanques (bombas atómicas ainda não?), etc, etc, com que se prendam, por dá-cá-aquela-festa,, os referidos meninos (e meninas).”*⁹⁶

Esta relação entre os grandes acontecimentos e o microcosmos do quotidiano familiar evidencia uma visão segundo a qual todas as pequenas escolhas têm influência no decorrer da História, havendo apenas uma diferença de escala. Se as escolhas dos

⁹⁴ *Jornal de Alcácer*, p. 8, 1 de Maio de 1974

⁹⁵ *Jornal de Alcácer*, p. 8, 1 de Agosto de 1974

⁹⁶ *Jornal de Alcácer*, p. 6, 1 de Outubro de 1974

indivíduos se repercutem de forma cumulativa no desenrolar dos acontecimentos a grande escala, a actividade de Vicente Rodrigues ganha importância enquanto forma de participação activa na sociedade.

3.4 Referências Políticas no Espólio de Vicente Rodrigues

Até este ponto da presente dissertação, temos abordado as peças de Vicente Rodrigues do ponto de vista literário, como local de encontro entre representações e motivos associados ao imaginário da cultura tradicional ou popular e as obras oriundas do cânone literário, ou do ponto de vista das referências da cultura de massas e de como essas referências fazem um retrato da crescente presença dessa cultura no seio da comunidade torranense.

Neste capítulo, analisaremos um outro aspecto em que o espólio constitui um documento histórico e que simultaneamente representa a expressão do ponto de vista do seu autor, bem como uma tentativa de mobilização dos públicos para a realidade política. As alusões a esse assunto são frequentes, mesmo se camufladas pelo uso de diversos recursos estilísticos e retóricos, diante da inevitabilidade da apresentação prévia do texto à censura, incidindo sobretudo na política nacional. Portanto, o contexto autoritário levava a que as peças de Vicente Rodrigues pedissem ao público para ser seu cúmplice, tornando-se também ele interventivo politicamente, através da decifração do texto, com os seus “... codes d’écriture ou de comportement sur scène, permettant de faire passer des messages cachés. Ainsi a pu se créer une complicité entre la scène et la salle, un dialogue que seul le spectacle permettait et dont Salazar se méfiait tant » (Santos, 2002, p. 228).

Saliente-se que a inclusão deste tema é uma das características fundamentais do teatro de revista, desde os primeiros espectáculos em que se fazia a “revista do ano” e, no palco, desfilavam os principais acontecimentos desse ano. Como refere Eduardo Geada, citado livremente por Simon Berjeaut, o sexo e a política são as duas únicas referências da “revista”. Se o primeiro dos temas é relegado para algumas piadas proferidas em palco, devido tanto à pressão da censura como à natureza regional e amadora do espectáculo e a todos os constrangimentos que daí decorrem, o segundo é explorado por Vicente Rodrigues, de formas mais abertas ou camufladas, de acordo com o contexto político-social e faz parte do horizonte de expectativas que o público levava consigo para a sala de espectáculos, estando, por isso, disposto a colaborar nesses momentos de subversão.

Observaremos como a abordagem de diversas questões políticas reflecte não só a posição ideológica do autor e uma tentativa de mobilizar o seu público para essa temática, mas também as mudanças contextuais que influenciaram, em determinada época, o que podia ser escrito ou dito em palco. As mudanças na lei que regulamentava as actividades ligadas aos espectáculos ao vivo reflectem-se claramente na escrita de Vicente Rodrigues. O autor inicia a sua actividade num período marcado pelas referências mais ou menos directas à situação política. Porém, com a lei de 1959, passa a adoptar os códigos próprios da “canção de intervenção”, transferindo também a crítica para os números de conteúdo exclusivamente musical ou para alusões vagas, que apenas o conhecimento partilhado com o público do código usado permitia contextualizar. O primeiro período a analisar corresponde ao intervalo temporal entre 1944, data do primeiro “divertimento musical” e único para o primeiro período delimitado por Graça dos Santos (2002), e 1958.

1. 1944-1958 – Salazar em cena

Atendendo a que, mesmo com algumas alterações, a legislação desta época ainda permitia algumas alusões ao contexto político, como abordámos na ligeira contextualização que acabámos de fazer, nos “divertimentos musicais” correspondentes surgem as referências políticas mais explícitas antes da democracia, sendo mesmo recorrente a caricatura de Salazar e de diversos aspectos do Estado Novo. Assim, a crítica à realidade política nacional constitui um elemento constante nas obras de Vicente Rodrigues, nesta primeira fase. No entanto, apesar de em número menor, também alguns acontecimentos marcantes do contexto internacional passam pelo palco do Torrão. As primeiras referências políticas de dimensão internacional que encontrámos neste espólio são ainda reflexo da Segunda Guerra Mundial, num texto escrito nos anos quarenta do século passado:

“Vendedor – Tenho livros, tenho mapas... Não quere o mapa da Europa? Olhe que se vocemecê sempre fosse o outro, talvez lhe fosse preciso este mapa por causa das águas... Na França há esplendidas águas. Em Vichy, por exemplo...

Zé – Vichy? A Vichy nunca eu me iria curar, não... Porque penso que as águas de Vichy devem estar umas águas muito turvas.”⁹⁷

A alusão às “águas turvas de Vichy”, incapazes de curar e “turvas”, remetendo para o imaginário nocturno e negativo, que constituirá uma das metáforas do regime na escrita associada a um estilo “de intervenção”, demonstra imediatamente a posição política de Vicente Rodrigues, contra o regime colaboracionista francês e, portanto, analogamente, contra os regimes ditatoriais e contra as posições de colaboração com eles. A oficial “neutralidade” de Portugal nesta guerra é caracterizada negativamente, por extensão da referência à posição de Vichy.

A Segunda Grande Guerra teve também impacto a nível da vida quotidiana, mesmo no Torrão, com o racionamento e aumento dos preços dos bens alimentares, situação retratada no mesmo “divertimento musical”, criticando-se o facto da subida do preço atingir também produtos locais, como o leite, tendo consequências nos seus derivados e, portanto, na alimentação dos torranenses:

⁹⁷ *Muita Parra*, 1945, p. 16

*“Eu por mim faço o que posso
É um Brasil, esta terra
Até o leite, que é nosso,
Subiu, por causa da guerra*

*O bom queijo anda escondido
E a manteiga é coisa rara
Tem um preço tão subido
Que está p’los olhos da cara.”⁹⁸*

A falta de bens alimentares teve de tal forma impacto na vida cotidiana que ela volta a ser referida mais adiante, na mesma “revista regional”, enumerando os alimentos mais raros, num “responso” que dá a entender que apenas um milagre poderia trazer alguma abundância:

*“E com as faltas que há
De géneros alimentícios
Traz, santinho, para cá
Com que eu mate os meus vícios.*

*E traz açúcar. Pilé
Ou do outro. Traz-me fruta
Bacalhau e... traz café
P’ra tanta filha da... mãe*

*Se bacalhau não trouxeres,
Traz pixelim ou traz lixa.
E se bom mel não tiveres,
Traz água-mel, Lagartixa*

*Traz-me o queijo, traz-me leite
Traz farinha, traz farelos
Que eu, em paga, “dareite”
Dois, três ou quatro marmelos”⁹⁹*

No ano seguinte, *Chuva de Picaretas* recordará ainda as filas para obtenção de bens essenciais, demonstrando como este acontecimento foi marcante no quotidiano dos habitantes do Torrão. Porém, a distanciação cronológica permite já integrar de forma mais explícita o humor no retrato dessas filas, associando-as à “conversa fiada”, à má-língua relacionada com a conversa de um grupo de mulheres:

⁹⁸ *Muita Parra*, 1945, p. 6.

⁹⁹ *Idem*, p.12

“Manel (explicando) – Os homens e as mulheres fazem as bichas às portas das mercearias...

Zé – É verdade, é verdade! Às portas das mercearias, à espera do açúcar. Mas agora já não há... E era tudo tão bom! Que saudades que eu tenho das bichas!

Manel – Também eu!

Zé – E a minha mulher, a minha rica mulher, o desgosto que ela tem tido por se terem acabado as bichas... Que saudades! As novidades que ela sabia nos tempos das bichas! Sabia-as todas. Ai, não! Também era logo das primeiras a ir p’rá formatura... À meia-noite em ponto lá estava na bicha do pão! Assim que apanhava o pão, bicha do açúcar... Às dez, bicha do tabaco.”¹⁰⁰

O aumento do custo de vida é ainda pretexto para se questionar a relação entre o poder central e o povo representado pelo “Zé”. Da perspectiva deste, uma entidade exterior à sua realidade quotidiana e que desconhece as dificuldades destas exige-lhe cada vez mais dinheiro, agravando as suas condições de vida:

“Alcácer (continuando) – E eu sei que este povo é essencialmente religioso...

Zé – Mentirosa! Se ela não há-de saber que o nosso povo é pagão! Ela que está sempre a mandar p’ra cá dizer: Paga! Paga!”¹⁰¹

O trocadilho entre “pagão”, no seu sentido religioso, e a sua proximidade com o verbo “pagar” é expressivo do sentido crítico deste diálogo, trocado entre uma personagem, Alcácer, que surge como uma capital que desconhece a realidade das suas freguesias, e o Zé, o *compère* e voz dos torranenses em palco. Neste confronto, subentende-se uma outra luta, entre o poder central, que legisla novos impostos e racionamentos, e as populações rurais que sobrevivem maioritariamente em condições miseráveis¹⁰². Esta associação é, inclusivamente, reforçada de forma explícita no texto: “Toda a gente diz que a nobre Alcácer é Lisboa em ponto pequeni...”¹⁰³. A capital tem, portanto, desta população uma imagem idealizada, construída por si própria, “essencialmente religioso”, que não se adequa à realidade, porque não emerge de um contacto próximo. Pelo contrário, o *compère* apresenta a existência concreta, pagã e pagante.

¹⁰⁰ *Chuva de Picaretas*, 1946, p.14

¹⁰¹ *Muita Parra*, 1945, p. 10

¹⁰² Vide Samara, Maria Alice et Henriques, Raquel Pereira, *Viver e Resistir no Tempo de Salazar*, sobre o quotidiano da vida rural neste período histórico.

¹⁰³ *Muita Parra*, 1945, p. 10

Aliás, a mesma Alcácer que refere a forte religiosidade do povo torranense acaba por reconhecer que “As igrejas também precisam ser reparadas porque se continuam neste abandono virão, como as outras, a acabar em armazém...”¹⁰⁴. Assim, se as igrejas estão ao abandono, a visão de Alcácer, quando confrontada com a realidade, revela-se como ilusória, como produto da sua imaginação, não ligada aos factos concretos, reflectindo a idealização com que o chefe de Estado olhava para a ruralidade:

“Le discours idéologique de Salazar a sans cesse valorisé le ruralisme et les communautés villageoises faites de naïveté et de simplicité. À la ville, source de turpitudes, il oppose la campagne peuplée de paysans aux admirables sentiments pleins d’abnégation et de patriotisme, fleurant l’authenticité et la pureté originelle » (Santos, 2002, p. 47).

Há ainda um medo subjacente nesta fala de Alcácer, ao referir a possibilidade de as igrejas serem transformadas em armazéns de géneros alimentícios, que constitui uma referência a uma prática comum, na época, na União Soviética. Por outras palavras, o conteúdo subjacente indica que a negligência para com o povo, que é obrigado a suportar uma elevada taxa de impostos, pode levar este a tomar consciência política e, tal como a prática não corresponde à imagem idealizada em termos de crença, também a nível de opções políticas pode suceder que este povo não seja, afinal, um conjunto de camponeses pacatos e obedientes, como o regime os representava na sua propaganda.

A resposta do *compère* a este receio não o dissipa, antes servindo para prosseguir com a crítica ao poder central, que despoja a população de recursos: “A Matriz já não poderá ser p’ra armazém d’azeite porque levaram p’ra Nau Portugal as talhas todas...”¹⁰⁵. Não havendo o que armazenar, não há o perigo de se repetirem os acontecimentos vividos na União Soviética. Sendo este motivo meramente material, e mais uma vez denunciando a escassez de alimentos, o “Zé” deixa em aberto a possibilidade de haver predisposições dos camponeses para tal acção. Nesta frase, a metáfora da “Nau Portugal”¹⁰⁶ é particularmente expressiva, visto que a referência ao país é feita através da alusão à embarcação que foi exibida na Exposição do Mundo Português, em 1940, e que, no seu

¹⁰⁴ *Muita Parra*, 1945, p. 10

¹⁰⁵ *Muita Parra*, 1945, p. 10

¹⁰⁶ Recolhemos a principal informação sobre a história da “Nau Portugal” no sítio <http://naviosavista.blogspot.pt/2011/05/batelao-nazare-ex-nau-portugal.html>

lançamento à água, se afundou parcialmente, o que pôde ser aproveitado pelo teatro de revista como imagem do estado do país, uma ideia que o autor torranense utiliza também.

O diálogo entre “Alcácer” e o “Zé” faz a oposição entre duas visões da vida campestre: a primeira directamente ligada à propaganda do poder central e distante, idealizada; a outra emergente do quotidiano verdadeiro e concreto de quem vive no meio rural. Desta maneira Vicente Rodrigues ataca o Estado Novo, desconstruindo o discurso oficial sobre o campesinato e dando o protagonismo à realidade conhecida pelo seu público, bem como ao descontentamento.

Realçamos igualmente que a referência ao paganismo surge como recurso humorístico, mas também como uma mensagem subversiva no contexto de um Estado Novo profundamente ligado à Igreja Católica, com a qual mantinha relações proveitosas para ambas as partes, e que celebrava as virtudes morais superiores da vida campestre. Braga da Cruz, numa obra dirigida por Fernando Rosas, sintetiza o papel daquela instituição religiosa, neste período:

“A Igreja contribuiu não só para promover a ascensão de Salazar e do Estado Novo como também para a sua consolidação e evolução, ao tornar-se num importante suporte institucional do regime, sobretudo nos primórdios, ao possibilitar ideologicamente a incorporação de massas no regime e ao constituir-se como o seu principal centro de extracção de elites...” (Rosas, 1992, p. 201).

Aliás, esta tomada de posição do Torrão como afastado do catolicismo parte também de uma realidade vivida pelos torranenses, apesar das imagens do poder central. Quando contactámos com a população local, um dos pontos referidos por várias pessoas foi a resistência do Torrão ao poder da igreja, situação que se prolongou até aos anos sessenta, com a chegada de um padre progressista, o padre Daniel, cujo contributo para a dinamização cultural desta vila é unanimemente elogiado. Aliás, saliente-se que o Torrão se insere numa zona historicamente arreligiosa, partilhando com a região dinâmicas de vida laicas, como a desvalorização do matrimónio religioso. Com efeito, num inquérito efectuado em 1940, 23% dos habitantes da região de Setúbal diziam-se sem religião, o que constituía a percentagem mais alta de todo o país¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Para informações detalhadas sobre este assunto, sugere-se a leitura do artigo de Manuel Braga da Cruz “O estado Novo e a Igreja Católica” in Rosas, Fernando, *Portugal e o Estado Novo : 1930-1960*.

De acordo com estes dados, a apresentação do Torrão como “terra pagã” simultaneamente denuncia a carga de impostos que pesava sobre esta população. Inclusivamente salientamos que o *compère* foca a sua crítica nesta dimensão fiscal, usando o nome de um tipo de canção popular estranho à sua terra para acentuar a agressão externa: “O “ladrão do Sado”... Todas as coisas se parecem com os seus donos... Acautelem as carteiras, senhores Contribuintes...”¹⁰⁸. Esta cena, ao corromper algumas ideias pré-concebidas sobre o campesinato, constitui um manifesto contra a imagem que o regime pretendia associar à ruralidade.

A referência à elevada carga fiscal é um tema recorrente nas peças desta fase e ela persiste no primeiro “divertimento musical” datado do pós-guerra. Em *Chuva de Picaretas* (1946), o *compère* queixa-se dos roubos perpetrados no Terreiro do Paço, criticando mais uma vez o poder central:

“Zé – Tem, tem. E Lisboa tem fama de bons “caçadores”... Olhe, duma vez fui a Lisboa e assim que desembarquei no Terreiro do Paço...

Guarda – Que linda vista...

Zé – Também a minha vista era linda... Mas apareceram-me logo dois dos tais “caçadores”... Passaram-me com uma peneira p’los olhos e fiquei sem ela; deram-me um “tiro” na algibeira do colête e...”¹⁰⁹

Tal como na revista anterior, esta questão volta a ser abordada noutra quadro, recorrendo-se ao mesmo método de trocadilho, pela mudança de categoria morfológica. Desta vez, estabelecendo-se uma associação entre o imposto e um animal vulgarmente visto de forma negativa, a cobra:

“Amarelo – Somos terra de bichos, dizem... Pois somos e com muito proveito... Até lá temos a cobra. Cobra e cobra mesmo.

Manel – Cobra, cobra. Cobra-nos tudo. Nem nos deixa pinga de sangue.

Zé – Deixa lá! Cobram-nos o sangue todo, mas ficam sempre amarelos... (Para o Amarelo) Ó meu senhor, assim, também é demais... Cobra, cobra... Sugam-nos tudo.”¹¹⁰

Salientamos, particularmente, os mapas das páginas 249 a 252, onde a especificidade da região de Setúbal e do Alentejo litoral na vivência religiosa é evidente, por comparação com os números do resto do país.

¹⁰⁸ *Muita Parra*, 1945, p. 13

¹⁰⁹ *Chuva de Picaretas*, 1946, p.6

¹¹⁰ *Chuva de Picaretas*, 1946, p. 15

Realçamos que, mais uma vez, o recurso humorístico consiste na proximidade de uma palavra de outra classe morfológica a um verbo relacionado precisamente com os impostos. Além disso, a cobra é também aquele animal que engole as presas inteiras, daí que ela “nem nos deixa pinga de sangue” e que sugue tudo, ilustrando assim o peso desmedido da carga fiscal.

Uma circunstância que agravava esta situação relacionava-se com a persistência da falta de alguns víveres, situação existente devido a uma forte seca, neste ano: “Logo após 1945 houve um ano de seca profunda, a fome foi imensa e o contrabando intensificou-se. Não choveu e, conseqüentemente, não havia água nos rios para moer o pouco grão que havia.” (Samara & Henriques, 2013, p. 59). Este facto deixou igualmente o seu vestígio no “divertimento musical”: “Zé – (...) As fontes não nos dão água para matar a sede; na ribeira não há água para lavar a roupa; os poços dos quintais secaram! Maldita seca! Maldita seca!”¹¹¹

Em suma, a Segunda Guerra Mundial surge, nestas peças, sobretudo pelos efeitos que causou na alimentação e no custo de vida das populações, o que se relaciona com a fórmula de ligação à realidade regional usada pelo autor, havendo apenas uma tomada de posição política assumida, na caracterização negativa de um regime colaboracionista. Realçamos que, da mesma forma, há uma referência à Primeira Guerra Mundial devido aos seus efeitos, pelo facto de ter havido soldados portugueses, e em particular da região do Alentejo, a combater nas suas trincheiras: “...os valentes soldados alentejanos, lá nas trincheiras, ao som da metralha na Terra de Ninguém, cantavam, mais triste e dolente que nunca a velha canção...”¹¹². As Grandes Guerras surgem, desta forma, como uma causa longínqua para a alteração das condições de vida. A situação política interna levará a tomadas de posição ideologicamente mais comprometidas, como demonstraremos a seguir.

Voltando ao “divertimento musical” *Chuva de Picaretas* (1946), no número “A Família da Esplanada”, surge uma das primeiras referências críticas ao presidente do Conselho:

¹¹¹ Idem, p. 13

¹¹² *Reviravolta*, s.d., p. 9

“Pai – Mas assim que me entra o “Ralazar” em casa... Ai, filho! Foi uma razia!
Levou-me tudo...
Mãe – Tudo, tudo...
Zé – Ora o raio do... azar...”¹¹³

Mais uma vez fazendo a crítica incidir sobre uma carga fiscal opressora, Rodrigues referencia directamente o ditador, através do trocadilho “Ralazar”, evocativo da célebre revista *Arre, Burro!* (1936), onde Beatriz Costa cantou “Ai, Portugal, é que é só conversar, / falazar, falazar...”¹¹⁴. Em ambos os casos, surge uma palavra inventada pelo autor e bastante próxima fonicamente, e mesmo graficamente, do nome do ditador, o que evoca a sua referência na memória do público. Se, na revista do parque Mayer, o “falazar” corresponde a falar, preferencialmente sem conteúdos comprometedores, em vez de agir, no caso do texto torranense, o “Ralazar” é referido como uma “doença malina”¹¹⁵, de entre várias que a família sofreu, qualificando assim negativamente a figura à qual ele se refere. Ao mesmo tempo, o vocábulo inventado evoca não só a “razia” que é expressa no texto, mas também o verbo “ralar”, causar preocupações, e a imagem do ralador que desfaz os alimentos. Similarmente, o presidente do conselho é caracterizado como responsável por uma política fiscal pesada, que desfaz o pouco dinheiro da população, tal como já tinha surgido antes neste mesmo texto. Os seus impostos levam grande parte dos rendimentos, tal como o nome de um outro utensílio de cozinha ainda hoje lembra.

Em *Reviravolta*, “divertimento musical” da mesma época, surge novamente a referência a Salazar. Desta vez, aparece em palco uma personagem que diz ser “da terra do nosso doitor”¹¹⁶ e que é referida como o “Beirão de Santa C.”, o qual é caracterizado como apoiante do político, apesar de, mais uma vez, referir que este impõe uma elevada carga de impostos: “É aquele que o mundo exalta, que é todo o nosso enlevo e nasceu na Beira Alta! Aquele homem sisudo que p’la mansa, com engenho nos consegue tirar tudo!”¹¹⁷ Outros dados são fornecidos na caracterização do “doitor” para auxiliar a identificação análoga do público com a imagem de Salazar, tal como ser um “homem sisudo” que age “p’la mansa”, isto é, ser alguém que não se expõe, que faz a sua política às escondidas do povo que a sofre: uma caracterização de um chefe de Estado não democrático, que legisla longe do escrutínio da opinião pública e longe da própria

¹¹³ *Chuva de Picaretas*, 1946, p.22

¹¹⁴ Citada em Victor Pavão dos santos, *A Revista à Portuguesa*.

¹¹⁵ *Chuva de Picaretas*, 1946, p. 21

¹¹⁶ *Reviravolta*, s.d., p. 16

¹¹⁷ *Idem*, p. 16

exposição pública, uma característica distintiva da ditadura portuguesa. Ao mesmo tempo, a escolha da expressão “p’la mansa” evoca uma imagética animal e nocturna, portanto novamente negativa.

Mas há mais elementos que demonstram quem é criticado neste número. A apresentação como sendo de “Santa C.” é homófona da Santa Sé, o que remete para a estreita associação entre o Estado e a Igreja Católica, neste regime político e alude à religiosidade do presidente do Conselho. Com efeito, é dito que ele “quere tudo baptizado”¹¹⁸. O Beirão refere também que o apelido dele é “Oliveira” e mora em Lisboa.

Surge ainda, de forma camuflada e demonstrando a intenção crítica do autor, uma caracterização do “doutor Oliveira” como sendo um ditador, fazendo a palavra surgir no diálogo dividida entre duas personagens, de forma a parecer acidental e assim disfarçar a mensagem política subjacente:

*“Beirão – Pois eu estive de visita ao meu padrinho em Lisboa e vai ele então mandou-me cá dar umas recomendações ao colega, ao dit...
Alfacinha – A dor... Ai cá está ela outra vez...”*¹¹⁹

A forma como a palavra é gerada por estas falas parece ainda mais fortuita, visto que as duas personagens falam de assuntos diferentes, não se apercebendo do que dizem. O público, que vê a cena na totalidade, é quem capta a mensagem camuflada, sobretudo porque o incidente linguístico, dado que, não sendo fortuito, mas constando das intenções de escrita do autor, chama a sua atenção. Pierre Larthomas realça o funcionamento do acidente linguístico, na sua obra:

“Dans le dialogue dramatique, par nature plus enchaîné et plus pur que le dialogue ordinaire, ils apparaissent comme des éléments imprévus, ils sont véritablement des accidents. Et comme le comique, nous semble-t-il, naît le plus souvent d’une rupture, en donnant à ce mot son sens le plus général, la plupart de ces effets, accidents sans ou avec rectification, sont comiques et voulus tels. » (Larthomas, 1980, p. 231)

Apesar de, em palco, as personagens não serem aparentemente críticas do ponto de vista político, o público ouve a mensagem de Vicente Rodrigues, camuflada de

¹¹⁸ *Reviravolta*, s.d., p. 17

¹¹⁹ *Idem*, p. 17

incidente. É na recepção do texto que emerge o seu significado, bem como o próprio efeito usado para o transmitir.

Esta tática, que consiste na decomposição de uma palavra interdita, volta a aparecer no mesmo quadro, já perto do final, para incluir o nome do presidente do Conselho, sendo que, desta vez, as duas partes pertencem à frase de uma mesma personagem, o “Beirão” que o trouxe para o palco: “Beirão – Não vem... não vem... Não vem, porque Alcácer do Sal azar tem...”¹²⁰.

Ao ligar a capital do concelho do Torrão à má sorte, a personagem do “Beirão” simultaneamente coloca o nome do ditador em palco de forma pouco abonatória e, através desta associação negativa, distancia-se do público, visto que demonstra ter uma imagem negativa da região onde ele é apenas um visitante. Se houvesse alguma simpatia por esta personagem, esta é desvanecida a partir desta fala, em que o “Beirão” inicia uma crítica negativa do Torrão e de Alcácer, acabando por sair de cena a persignar-se, recolhido em si, tal como a pessoa que ele evoca, em vez de envolvido num número musical, como normalmente acontece e que, mais uma vez, destoaria da figura do presidente do conselho. Ao longo do número, Salazar começa por surgir na mente dos espectadores, que decifram as referências, passando depois para o aparecimento do seu nome proferido por uma personagem e, finalmente, confundindo-se com essa personagem que o evoca, personalizando-se nela, através de traços reconhecíveis pelos espectadores.

Salazar volta a ser criticado em cena no “divertimento musical” de 1950, *Alentejo, terra linda*. Desta vez, o recurso para o referir tem por base o aproveitamento de um dos seus apelidos no seu significado original:

*“Compère – Pois toda a gente sabe que só a Beira Alta nos deu uma Oliveira tão grande que dá azeite para alumiar Portugal inteiro...
Terra rica (aparte) – É o azeite da azeitona galega...
Compère (que ouviu) – É, não... São... São os azeites das azeitonas que Santa-Comba dão...”*¹²¹

A Oliveira de Santa-Comba coloca em cena a crítica ao governante. Ele é apresentado como a figura que “alumia Portugal inteiro”, numa referência à sua visão de

¹²⁰ *Idem*, p. 18

¹²¹ *Alentejo, terra linda*, 1950, p. 8

si mesmo como paladino dos bons costumes, mas também à vigilância cada vez mais intensa sobre a população portuguesa, dado que esta luz chega a todo o lado, revelando as acções, podendo assim representar a política de vigilância¹²². O uso da imagem da luz não pode deixar de recordar a célebre cena de Vasco Santana, no filme *Pátio das Cantigas* (1942), onde ele acusa um candeeiro de rua de, por iluminar uma única rua, se achar da importância do sol, constituindo um recurso conhecido do público. Em ambos os casos, as hipérboles ligadas ao campo semântico da luz accionam a crítica política.

A referência directa seguinte à figura de Salazar surge num quadro do “divertimento musical” *Torrão de Açúcar*, 1955. Trata-se do número “A Maia”, onde é feito o retrato das principais datas históricas do século XX português, através das peripécias vividas pelas mulheres desta família Maia, da mesma forma que, no século XIX, Eça de Queirós retratara criticamente a sociedade romântica lisboeta, através de três gerações de homens, na sua obra *Os Maias*.

Mais uma vez, Vicente Rodrigues aproveita a polissemia de uma palavra para a criação da situação apresentada em cena. Dado que, segundo o dicionário, a “maia” pode referir-se às crianças que recolhem donativos para as festas de Maio, o autor torranense apresenta ao seu público uma Maia que anda a pedir “para os santos”, “como é da Tradição”¹²³, segundo a justificação da personagem.

Este início é o pretexto para uma conversa sobre os tempos mais antigos, em que o comportamento de diferentes gerações de “Maias” é directamente influenciado pelo contexto político, começando pela geração da bisavó, que corresponde à época do final da monarquia:

*“Maia (língua de fora) – Não gosto de “escuidos”, mas, como é da Tradição pedir reis, eu peço cinco mil... É que eu venho ainda do tempo da outra Senhora, sabe?
Cidade – Ah! Sim?*

Maia – Do tempo da minha bisavó... que era quando as Maias se contentavam com os cinco reis... Dê cinco reis à Maia! Ó, dê!... Tamêm diz que naquele tempo diz que por toda a parte havia cinco reis... Que isto dizia a minha bisavó...

Cidade – Sim?

Maia – Sim, senhora. Mas que “ade pois”, aí por fins de 1910, diz que houve uma revolução nos cinco reis...

Cidade – Ah! Sim?

¹²² A respeito da conotação da luz associada à vigilância, relembre-se o título dúbio da peça de teatro criticado Estado Novo, *Felizmente há Luar*, de Luís de Stau Monteiro, onde o luar é simultaneamente saudado pelos opressores e pelos resistentes.

¹²³ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 21

Maia – Diz que sim, senhora. Diz que acabaram com eles e diz que só ficaram quatro...

Zé – Quais foram?

Maia – O Rei de Copas, o Rei de Ouros, o Rei de Espadas e o Rei de Paus... Que isto já era no tempo da minha avó... Diz que foi então quando as Maias passaram a pedir cinco centavos... ”¹²⁴

Este excerto é rico em alusões, desde o “tempo da outra Senhora”, que aqui representa ainda o final da monarquia, englobando também a Implantação da República, que, em 1910, depôs o rei, passando então a haver em Portugal apenas os reis das cartas de jogar, segundo a personagem da “Maia”. A mudança de regime político é marcada, na história particular da família, pela mudança da geração, pela passagem do “tempo da bisavó” para o “tempo da avó”, estabelecendo-se assim a relação entre o nível maior da História da nação e a história daquelas mulheres particulares.

O “tempo da avó” é também ele marcado pela História, correspondendo à Primeira Guerra Mundial, que é identificável pela data do armistício, no dia de São Martinho, e à convulsão social, numa referência à profunda instabilidade da Primeira República. Inevitavelmente, estes factores têm influência na vida da família:

“Maia – Depois, as Maias continuaram a pedir o meio tostãozinho até...

Zé – Até quando?

Maia – Até o S. Martinho, que foi quando acabou aquela “grandessíssima” revolução que também ia acabando com o resto dos cinco reis que ainda havia pelas cinco partes do mundo... ”¹²⁵

O “tempo da avó” termina com a queda da República e o Golpe de Estado de 28 de Maio, sendo a história desta família novamente reflexo dos grandes acontecimentos nacionais:

“Maia – Pois morreu. Diz que foi aí por voltas de 1926. Olhe: foi mesmo, mesmo no mês das Maias...

Zé – Foi, foi. A avó descuidou-se na cama, deixou entrar o Maio e... foi um ar que lhe deu.

Maia – Foi tão grande, tão grande que... ainda hoje... a revolução continua...

Zé – E diz que por muitos anos e bons... ”¹²⁶

¹²⁴ *Idem*, p.21

¹²⁵ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 22

¹²⁶ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 23

Com esta revolução, iniciou-se o regime em que Salazar viria a ter o poder e que corresponderia a um dos exercícios de poder ditatoriais mais longos da História, dimensão que é posta em evidência pelo *compère*. O tempo da geração da mãe prolonga-se, não restando a esta jovem Maia outra opção que não a de continuar a ser uma criança, mesmo se apenas aparentemente:

*“Cidade – Sabida e crescida... para Maia...
Maia – Crescida, eu? Pois então fique lá sabendo que aqui, onde me vê, sabida e crescida, me hei-de vestir de Maia... enquanto houver...
Zé – Enquanto houver o quê?
Maia – Enquanto houver Santo António!...”¹²⁷*

Apesar de ser “sabida e crescida”, esta personagem está impedida de sair da infância e de assumir o tempo da sua geração, visto que o tempo político se mantém inalterado. Com esta desordem cronológica é feita a crítica ao regime e sobretudo à permanência no poder de Salazar, aqui referido como “Santo António”, um recurso frequente na revista portuguesa:

“L’apparition puis l’exploitation récurrente du personnage de Santo António, personnifiant la figure du dictateur, António de Oliveira Salazar, sont révélatrices du discours ambigu que la Revista est tenue de cultiver pour satisfaire à la fois la propagande du régime et les attentes du public.”
(Berjeaut, 2006, p. 124)

Como esta citação demonstra, a referência a Santo António encerra um jogo de duplos significados, ao agradar à estética e aos valores que o regime pretendia inculcar, mas também ao permitir referir o ditador português, através da citação do seu primeiro nome. Salientamos ainda que, neste excerto, Vicente Rodrigues recupera um verso da cantiga “Noite de Santo António”¹²⁸, cantada por Amália Rodrigues em 1950, colocando uma terceira camada de significado neste diálogo, ao recorrer a uma canção amplamente conhecida do público. Acrescente-se ainda que os versos “Enquanto houver Santo António / Lisboa não morre mais” entram directamente em relação com este número do “divertimento musical”, visto que, em ambos os casos, o Santo António leva a que não haja morte. Se, no que se refere a Lisboa, essa situação é saudada e abençoada pelo santo,

¹²⁷ *Idem*, p. 24

¹²⁸ Consultada em:

http://www.portaldofado.net/component/option,com_jmovies/Itemid,336/task,detail/id,390/

no significado político da história da “Maia”, corresponde a um tempo estagnado, onde a geração mais nova é sacrificada pela ausência de mudança e onde o ditador prolonga o seu tempo de poder.

As referências a Salazar que encontramos no espólio de Vicente Rodrigues têm, portanto, em comum, o facto de assentarem numa estratégia de citação de trocadilhos já antes experimentados e popularizados no teatro de revista ou no cinema. Desta maneira, assegurava-se que o público compreenderia os diferentes significados desses quadros humorísticos, dada a repetição de fórmulas amplamente conhecidas, aliando-se assim o público ao autor e aos actores amadores como cúmplices nesta subversão das regras.

A crítica ao Estado Novo não se resumiu às referências a Salazar e à carga fiscal. Outros aspectos foram abordados, durante este período, principalmente a falta de liberdade de expressão. Em seguida, analisaremos aqueles que consideramos serem os principais momentos de crítica a questões concretas deste regime político ou de escrita subversiva.

O “divertimento musical” *Reviravolta*, escrito na década de quarenta, constitui possivelmente o primeiro texto deste autor a abordar a privação das liberdades essenciais:

“Ardina – Pois é mesmo por causa disso. Prazeres em Lisboa só no cemitério! Livra! E depois lá tinha mais liberdade.

Lisboa – Lisboa também tem a Avenida da Liberdade...

Zé – É verdade!

Ardina – Liberdade em Lisboa? Liberdade na Avenida? Quem é que disse isso? Onde é que está a liberdade?”¹²⁹

Nesta cena, estão no palco o *compère*, Lisboa, personagem alegórica que o acompanha durante o segundo acto, e um jovem ardina, que protagoniza este número. O excerto transcrito surge após o vendedor de jornais afirmar que não gosta de viver em Lisboa, ambicionando antes uma vida campestre como a que o “Zé” tem no Torrão. Ele demonstra ter assimilado a mensagem da ideologia oficial sobre as virtudes da ruralidade e sobre a perfeição inata dessa vida, por oposição a uma cidade viciosa e confusa. Simultaneamente, tal como no quadro da “Maia”, observamos que a jovem idade da

¹²⁹ *Reviravolta*, s.d., p. 26

personagem que dialoga com o *compère* lhe permite uma maior liberdade de expressão, dada a sua inocência.

Nesta condição, o ardina pode denunciar em palco uma Lisboa amordaçada, infeliz, onde os únicos prazeres permitidos estão “só no cemitério”. Realçamos a expressividade do advérbio utilizado aliado a uma palavra do campo semântico da morte, neste retrato da capital de um país sob regime ditatorial. Ao mesmo tempo, os “prazeres” existentes são apenas um nome, não havendo concretização prática, o que também sublinha a tristeza da cidade.

Também da liberdade apenas resta um nome próprio, sem tradução na prática e, por isso, em risco de perder o seu significado, o que é demonstrado pela admiração do ardina quando se fala na “Avenida da Liberdade”, sublinhando assim a privação das liberdades essenciais característica do Estado Novo. Sendo a liberdade e o prazer nomes sem a correspondência prática, eles estão esvaziados de referente e são apenas recordações, perpetuadas em locais de Lisboa, que a juventude do ardina não consegue decifrar. Para mais, ele associa a falta de liberdade à intervenção da força policial, neste caso, do agente sinaleiro que regula o trânsito, aludindo à situação de um estado onde o policiamento constitui uma das formas de assegurar o cumprimento das leis repressivas.

A falta de liberdade de expressão é novamente denunciada no “divertimento musical” *Alentejo, terra linda*, de 1950, desta vez através da metáfora da rolha:

“Compère – E se há tanta cortiça, para que é tanta rolha?

Alma – Para rolar as garrafas, os garrafões, etc.

Terra rica – E para meter na boca de certos frasquinhos de veneno...

Compère – O pior é se os frasquinhos se destapam...

*Terra rica – Não tenha medo dessa... porque, se os frasquinhos se destapam, vão logo para cascos de rolha...”*¹³⁰

Desta vez as três personagens em cena são o *compère*, a Alma Alentejana, personagem alegórica que pretende representar as qualidades do Alentejo, e a Terra Rica. Esta última entra em cena apenas neste número, juntando-se às duas anteriores e pretende simbolizar a abundância de produtos da região. Esta abundância abrange também a cortiça, necessária para o fabrico de rolhas, que metaforicamente simbolizam o

¹³⁰ *Alentejo, terra linda*, 1950, p. 8

silenciamento das vozes contrárias às políticas do regime, daí estarem disponíveis para “certos frasquinhos de veneno”, para quem atente contra a paz pretendida pela ideologia dominante. O *compère* parece não estar inteiramente de acordo com esta ideia, visto que põe a hipótese de, mesmo com a tentativa de silenciamento, essas vozes se fazerem ouvir. Nesse caso, a personagem “Terra Rica”, que, neste momento, parece tomar o partido do regime ditatorial apresenta uma solução: mandar esses elementos para “cascos de rolhas”, prendê-los, afastá-los, como seria o caso das prisões localizadas nas colónias ultramarinas, sendo o exemplo mais conhecido o da prisão do Tarrafal. Esta troca de falas coloca em oposição a postura mais neutra do *compère* e a mais politizada de acordo com a ideologia de Salazar da “Terra Rica”, pondo, desta forma, em cena um confronto de classes: a visão popular deste “Zé” e a perspectiva dominante de quem é rica.

A falta de liberdade de expressão volta a ser referenciada nesta peça mais adiante, desta vez numa alusão aos cortes da censura: “O Jardineiro (chefe de quadro. Entra com uma grande tesoura, a cortar o ar, a torto e a direito) – Ena! Que esta corta melhor que a dum cortador que eu cá sei...”¹³¹. A expressão “um cortador que eu cá sei” é suficiente para evocar a cumplicidade do público na sua decifração, uma vez que o texto apenas dá a entender a que se refere, cabendo ao público completar a mensagem com o seu conhecimento da situação do país.

Outra forma de denunciar a opressão do regime salazarista pode ser lida no “divertimento musical” *Há Festa no Povoado*, de 1948, onde a simples alusão ao lado esquerdo é suficiente para colocar em cena a conotação política:

***Injinho** (exemplificando) – Um “gajo” um dois ou três passos p’ra traz...Pode até mesmo dar um passo em frente...*

***Arraial** – Um só?*

***Injinho** – Sim. Não adeantar muito...*

***Verbena** – E para a direita?*

***Injinho** – Para a direita é o que quizer... Lá está sempre a voz do comandante: Direita, volver! Direita, volver! Direita, volver!*

***Verbena** – Basta! Basta!*

***Arraial** – Agora falta para o outro lado...*

***Injinho** – O outro lado quando reclama os seus direitos... Sim, porque é um lado parado...*

***Zé** – Então o que é que acontece?*

***Injinho** – Nada! Ele não pode “baquear” ...*

¹³¹ *Alentejo, terra linda*, 1950, p. 22

Zé – Porquê?

*Injinho – Porque lhe puzeram uma pedra... Homem!”*¹³²

O excerto transcrito apresenta em cena o “Zé”, o habitual *compère*, que, juntamente com a personagem do “Arraial Português”, apresenta à “Verbena Espanhola” as tradições portuguesas. Neste número, surge uma personagem comum da comédia nesta época, o recruta da província que vai cumprir o serviço militar em Lisboa. Assim, tal como a “Maia” ou o “ardina”, ele tem a vantagem de ser associado à inocência, o que é reforçado pela alcunha que lhe é aplicada, “o injinho”, podendo dizer em palco conteúdos interditos às outras personagens, tal como se passa neste diálogo.

Nesse sentido, ao referir o lado esquerdo e a sua opressão, ainda para mais contrastando com a falta dela à direita, o discurso assume um cariz de crítica política que o espectador consegue decifrar: “Du simple fait d’*evoquer* l’existence de la droite et la gauche, on se plaçait résolument du côté des seconds” (Berjeaut, 2006, p. 81, sublinhado no original). Refira-se, a este propósito, que, da mesma forma, no “divertimento musical” *Isto Agora é Outra Música*, de 1959 bastará a designação do *compère* como “Zé do Contra” para evidenciar a tomada de posição política do autor.

Um estratagema parecido é aplicado no “divertimento musical” *Torrão de Açúcar*, de 1955, no número “O Maestro Calado”, onde o silêncio da música regida por este maestro representa figurativamente a repressão, que impedia a livre expressão. Mais uma vez, um trocadilho relacionado com o lado direito serve para denunciar a falta de democracia no país:

“Maestro – Não. Numa banda que eu cá sei, que essa então é que tem a tal rua Direita... Cala-te, boca...

Cidade – Vê? Sempre eu tinha razão...

*Zé – Tinha, sim, senhora. E olhe que aquela rua Direita é que é o que se chama direita às direitas... (gesto) Cá de uma banda só...”*¹³³

Sendo o lado direito o único lado possível, não há alternativa, logo não há livre escolha, o que leva ao desejo de mudança político simbolizado na personificação dos instrumentos musicais: “Maestro – Agora, aqui para nós, eu sei que os próprios

¹³² *Há Festa no Povoado*, 1948, p. 12

¹³³ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 8

instrumentos já quiseram fazer uma revolução na Arrecadação...”¹³⁴. Com a associação da música à crítica e ao desejo de revolução, o silêncio do maestro surge como uma imposição do poder, uma vez que o seu discurso é subversivo.

Nesta fase, as críticas políticas são ainda bastante evidentes, tendo também por base uma estratégia de citação de trocadilhos já conhecidos e frutíferos junto do público, inspirados quer no teatro de revista profissional, quer no cinema e na canção. Cabe ao espectador fazer as transferências analógicas necessárias para colocar em destaque a situação política. Utilizando esta estratégia, Vicente Rodrigues convida o seu público a ser cúmplice nesta infracção das regras do regime, procurando que ele se posicione politicamente. O discurso oficial sobre a vida campestre é desmontado, sendo o palco um local que permite a denúncia da miséria e o assumir de posições mais complexas do que as que o poder central julgava possíveis.

¹³⁴ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 10

2.- 1959 – 1974 – Intervenção em código

As mudanças na lei que regulamentava os espectáculos públicos levaram a uma intensificação da sua censura, que teve como consequência um estreitamento do leque de conteúdos permitidos em palco. A obrigação de leitura prévia dos textos para emissão de uma licença de representação, como a apresentada na imagem seguinte, permitia o corte de qualquer referência crítica ao regime. Neste documento constavam informações como o género de peça, a classificação atribuída ou, durante a década de sessenta, a qualidade do texto. Neste contexto, a escrita para o teatro de revista foi obrigada a encontrar formas mais subtis de manter este comportamento, tendência que Vicente Rodrigues acompanhou nos seus “divertimentos musicais”.



Fig. 4 – Exemplo de uma das licenças de representação presentes no espólio de Vicente Rodrigues

Nos dois períodos seguintes do regime ditatorial, correspondentes ao final do exercício de poder por Salazar e à época de Marcelo Caetano, Vicente Rodrigues adopta uma estratégia de condenação de forma geral das desigualdades e injustiças, de adopção dos códigos da “canção de intervenção” e de referências bastante esporádicas à realidade

quotidiana do país. Quanto à questão da componente musical destes textos e das suas mensagens políticas interventivas, deixamos a maior parte dessa análise para um outro capítulo, inteiramente dedicado ao cancionero de Vicente Rodrigues. Os números de crítica que, nesta época, são de conteúdo exclusivamente musical serão aí estudados.

Dada a forte repressão das actividades criativas, apenas analisaremos um trecho textual correspondente a esta fase, em que as situações de maior crítica política foram reservadas para a componente musical, na qual o autor podia mobilizar códigos partilhados com o público de denúncia do regime político.

Nesse sentido, o “divertimento musical” *Pic-Nic*, de 1961, apesar da ousadia em referir uma comemoração proibida, revela uma contenção até então não usada pelo autor para colocar no texto a referência ao Dia do Trabalhador:

*“Zé – A canção do malho
Que toda a gente cantava
Para festejar o raio
Desse dia do trabalho
Em que ninguém trabalhava,
Que era o 1º de Maio.”¹³⁵*

A inclusão da referência ao primeiro dia do mês de Maio, um dia cujas celebrações eram fortemente reprimidas pelo Estado Novo, o que, aliás, é ilustrado pela utilização do pretérito imperfeito associado à celebração, é suficiente para transmitir a posição do seu autor, tal como aconteceu anteriormente com a referência à esquerda. Essa posição é camuflada por um discurso mais do agrado do regime, através do pejorativo “raio / desse dia” e da ênfase no facto de ser um dia “em que ninguém trabalhava”, não produtivo. Porém, ao mesmo tempo, o texto marca que era um dia de festa amplamente celebrado, em que se “toda a gente cantava / para festejar”. Dada a unanimidade a ela associada, o texto sugere que a interrupção da realização deste festejo anual não se deveu à perda de adesão da população, sabendo o público as circunstâncias políticas em jogo, que não podiam ser directamente referidas em palco. Consequentemente, a crítica ao Primeiro de Maio é apenas aparente, havendo, na verdade, a evocação da data em palco.

¹³⁵ *Pic-Nic*, 1961, p. 3

É com a Primavera marcelista que a crítica política volta a fazer parte dos diálogos destes “divertimentos musicais”, iniciando-se o seu regresso logo em 1969, na peça *Pelo Rio Xarrama Abaixo*. Assim, o quadro “O Cavaleiro Preto” apresenta uma personagem que responde aos discursos dominantes, baseando-se na personagem do “Cavaleiro Branco” do detergente Ajax, então bastante divulgado pela publicidade. Se este era “o mais poderoso”, o “Cavaleiro Preto” é o justiceiro que denuncia “o mais mentiroso”, como, por exemplo:

*“CAVALEIRO –O cavaleiro ripostou-me logo com esta:
Esta rica terra
de enxada e de sacho
toda a gente o berra:
vai ter mais um tacho!...
SADINO-ZÉ -O mais mentiroso! O mais mentiroso!
CAVALEIRO –Isso foi logo, tal e qual, o que eu comecei a gritar para o
cavaleiro: O mais mentiroso! O mais mentiroso!”¹³⁶*

Neste excerto, o cavaleiro contesta um discurso de aparente abundância, que promete favores à população, recorrendo à ilustradora expressão popular “um tacho”. O texto nunca refere exactamente quem é “o cavaleiro” que promete uma imensidão de bens, desde a comida mais cara e rara a fortunas, o que deixa espaço ao espectador para fazer uma interpretação política. Aliás, os exemplos atrás apresentados demonstram que este vazio de identificação é característico do discurso político deste espólio, tornando legítima uma interpretação que veja este número como uma crítica a Marcelo Caetano e às suas promessas de mudanças no regime, que se revelaram ilusórias. Nesse sentido, a figura nocturna do “Cavaleiro Preto” surgiria como um justiceiro, evocando a sua imagem a do célebre herói da banda desenhada e da televisão, Zorro, dizendo directamente ao governante aquilo que muitos sentiam, o que é expresso no excerto transcrito, na sua resposta ao “Zé” e ao “Chico Sadino”. Aliás, este cavaleiro não fala, grita. A ampliação da voz sugere o alargamento do descontentamento.

No ano seguinte, o “divertimento musical” *Bolo Real* apresenta mais algumas alusões à situação política portuguesa. O primeiro diálogo dúbio surge logo no início da peça, quando a “Provadora” trava conhecimento com o *compère*:

*“A PROV. – Ovos sem claras?
ZÉ – O.K.*

¹³⁶ *Pelo Rio Xarrama Abaixo*, 1969, pp. 53-4

A PROV. – E que se faz às claras?
ZÉ – E que se faz às claras?
A PROV. – O.K.
ZÉ – Ora, apanha lá c'a nata! Às claras pode-se fazer tudo. Agora, às escuras, é que toda a gente diz que só se pode fazer... ”¹³⁷

Neste caso, o efeito humorístico é obtido através das palavras homónimas: referindo-se ao uso de ovos numa receita, na verdade, o *compère* pretende aludir ao campo semântico da luz. Tal como em *Reviravolta*, a luz surge como símbolo da vigilância do regime, que tudo pretende observar, daí que seja permitido “às claras (...) fazer tudo”, pois, dessa forma, as acções podem ser vigiadas pelo poder central. Porém, a existência de iluminação permite que exista também o seu contrário, a escuridão, para a qual são relegadas as acções clandestinas cuja existência as reticências permitem supor, visto deixarem a conclusão da frase em aberto para o espectador.

A política internacional volta, neste “divertimento musical”, a passar sumariamente pelo palco do Torrão. Com efeito, nesta peça, lê-se: “Zé – Pois, hodiernamente, não. Hodiernamente, com o andar dos tempos, o comboio foi chão que deu c'ubas, o avião é que está na moda e, hodiernamente, não há cão nem gato que não ande a fazer andar aviões para Cuba!...”¹³⁸. O contexto do diálogo, sobre os transportes no Alentejo, sugere que o *compère* alude à vila alentejana de Cuba, no entanto, são fornecidos elementos que permitem ao público perceber que, na realidade, se alude à ilha americana. Não só é nesta última que os aviões podem aterrar, como também foi esta que, principalmente durante os anos sessenta, constituiu o destino de dezenas de vôos desviados¹³⁹. Referir este país socialista numa peça representada em Portugal, em 1970, nas condições restritas de expressão a que esse ano ainda correspondia, constituía, por si só, uma acção subversiva, que desafiava o público a ser subversivo também.

¹³⁷ *Bolo Real*, 1970, p. 11

¹³⁸ *Bolo Real*, 1970, p. 35

¹³⁹ Para uma visão superficial da dimensão deste fenómeno (que desconhecíamos até à elaboração desta dissertação), consulte-se:

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Cuba%E2%80%93United_States_aircraft_hijackings

Igualmente subversivo é o “Viva a liberdade” proclamado nesta peça, no número “Mini-saia vai à praia”, no qual as protagonistas se apresentam como representantes de um novo tempo, que contrasta com o “tempo da nossa avó”¹⁴⁰:

*“ZÉ – Vêm de para aonde haviam sido desviadas...
O MUDANÇAS – Escolheram a liberdade!
TODAS – Viva a liberdade!”*¹⁴¹

As seis raparigas contagiam com alegria o *compère* e o seu companheiro de cena do segundo acto, uma personagem com o nome de simbolismo evidente de “Mudanças”. A facilidade de movimentos proporcionada pela mini-saia é associada à autonomia destas mulheres, bem como à educação institucional que lhes permite ler a “literatura canónica”, algo que contrasta com a realidade de opressão vivida na época, na qual uma mulher não viajaria sem autorização do marido. Neste número, mais do que as mudanças na moda representadas pela mini-saia, celebra-se a liberdade, sobretudo a emancipação feminina. Esta, ao provocar a reconfiguração da tradicional estrutura familiar, punha em causa a família tal como era representada pelos valores dominantes do Estado Novo, onde a figura essencial era a do “chefe de família”. Já o grito de “Viva a liberdade!”, sendo mais generalista, ataca todas as limitações às liberdades individuais características deste regime político.

Esta falta de liberdade, juntamente com as difíceis condições em que se vivia, no país, tiveram como consequência um fluxo emigratório, nesta época. O fenómeno, aqui incluído por ser uma consequência directa e um sintoma das escolhas políticas da época, atingiu tal dimensão que justificou a sua referência directa neste “divertimento musical”, demonstrando a sua familiaridade para o público:

*“O MUDANÇAS – Pois então! Agora a dança mais "girinha" que eu tenho feito é aquela dos meninos dos seus paizinhos que, antigamente, vinham de França...
ZÉ – Numa condessinha... E que vinham ao leite da mamã... E agora?
O MUDANÇAS – Agora são os paizinhos dos seus meninos que vão para França...”*¹⁴²

De facto, “a emigração foi o grande factor de alteração da situação nos anos sessenta” (Pereira, 1983, p. 156), tendo havido uma forte migração do campo para as

¹⁴⁰ *Bolo Real*, 1970, p. 36

¹⁴¹ *Bolo Real*, 1970, p. 36

¹⁴² *Bolo Real*, 1970, p. 26

metrópoles nacionais, mas também a mudança para destinos no estrangeiro, o que levou à reconfiguração da vida nos meios rurais.

O sucesso destas referências, que conseguiram contornar a censura prévia do texto poderão ter contribuído para que, no ano seguinte, em 1971, Vicente Rodrigues tentasse encenar uma peça marcadamente política, numa das raras vezes em que abandonou o registo do “divertimento musical”, ao escrever o drama *O Princípio o Fim e o Meio*. Esta peça apresenta uma canção inteiramente censurada, que será objecto de análise no capítulo dedicado ao cancionero de Vicente Rodrigues. Quanto à peça, ela constitui uma metáfora da morte de Salazar, que, aquando do seu exame prévio, foi fortemente cortada pela censura. Salientamos que as notas do censor são, porém, bastante discretas, sendo os trechos a cortar ou a modificar simplesmente sublinhados e escritas algumas anotações à margem. Deixamos aqui um exemplo dessa censura:

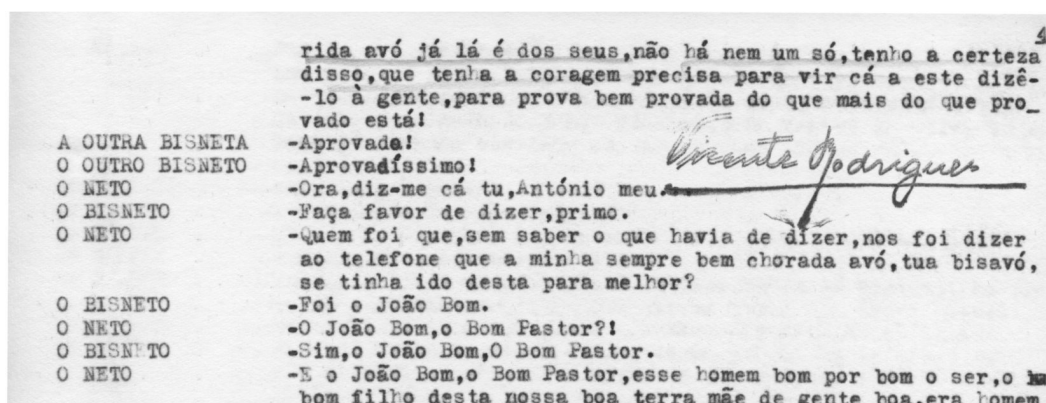


Fig. 5 – Excerto sublinhado pela censura

Quanto à intriga do texto, a abertura da peça apresenta-nos a situação inicial:

“2ª Mulher – Pois então não há-de ser verdade, Senhora Mariana? Então se não fosse a tanta carne de grou que a velha tem comido, como é que a Senhora Mariana queria que ela se aguentasse por cá estes anos todos?”

1ª Mulher – Eu, o que estou para ver é, se ainda não for desta que ela se vá e o caso ainda não venha a ficar arrumado, que é que irá esta sua santa gentinha fazer, há tanto tempo à espera do que há-de vir e nunca mais vem!...”¹⁴³

O conflito com que a peça se inicia assenta na espera para que a “velha” morra. Esta personagem, que nunca surge em palco, sendo apenas evocada pelas outras, está num

¹⁴³ *O Princípio o Fim e o Meio*, 1971, p. 2

estado moribundo que não é dissociável do estado da própria terra, moribunda ela também, “à espera”. Além disso, enquanto a personagem da anciã se mantém viva, os seus descendentes vão morrendo, o que configura uma representação da estagnação do tempo.

Esta situação, posta em cena por Vicente Rodrigues em 1971, evoca indubitavelmente a realidade histórica de Portugal. Com efeito, no ano anterior, Salazar havia morrido após meses de agonia, no seguimento do seu acidente, acontecimento que suscitou a esperança no fim do tempo “da velha senhora”, como diz a expressão popular frequentemente empregue para se referir ao Estado Novo. Outra esperança simultânea era que acabasse a Guerra Colonial, onde os filhos do país morriam numa luta vã por uma terra que o senso comum considerava que inevitavelmente se libertaria. A intriga apresentada em palco por Vicente Rodrigues reconstitui num micro-cosmos o Portugal do tempo da agonia de Salazar e do início do período conhecido “Primavera marcelista”.

O carácter subversivo da peça é também marcado a nível de linguagem. Apesar da classificação como drama escolhida pelo seu autor, a peça apresenta diversos traços da comédia, convidando o espectador a rir-se dos vícios representados diante de si, tal como as três mulheres, que, no texto, representavam a voz da ruralidade e se riem do comportamento das outras personagens. A nível de linguagem, este texto explora a repetição como forma de mostrar os defeitos das personagens, “... nós entrevemos por trás destas palavras que reaparecem automaticamente um mecanismo de repetição, montado pela ideia fixa” (Bergson, 1991, p. 53) . Assim, a repetição das mesmas expressões salienta o lado mecânico da personagem, que age sempre de acordo com o mesmo objectivo imutável. Um exemplo retirado deste texto demonstra como um mesmo grupo de personagens fala como se partilhassem exactamente o mesmo pensamento, repetindo as expressões uns dos outros e, assim, parecendo autómatos aos olhos do espectador:

*“O Bisneto – O médico desta minha pequenina terra.
O Neto – O médico dum pequenina terra como esta tua não sabe o que diz!
Ouviste? O médico dum pequenina terra como esta tua não sabe o que diz!
O outro Bisneto - O médico dum pequenina terra como esta tua é um ser
pequenino, igualzinho a todos os outros seres dum pequenina terra como esta
tua!*

A outra Bisneta – Só uma grande terra, meu pequenino primo, pode ter grandes médicos, assim como só ela pode ter grandes males, assim como só ela pode ter grandes remédios!”¹⁴⁴

As repetições prosseguem nesta peça até atingirem o grau de repetições de situações, nas quais diferentes personagens criam a mesma situação, com discursos semelhantes sem o saber. Como afirma Bergson, esta estratégia de escrita pretende conferir aos acontecimentos um carácter matemático, previsível, que contribui para o retrato destas personagens como seres automatizados que, diante das mesmas circunstâncias, farão o mesmo. Tendo em conta que são as personagens das classes dominantes a agir assim, surge aqui a possibilidade de ridículo dos poderosos por parte das populações com menos recursos económicos, sendo mobilizada a natureza híbrida do drama para acentuar o sofrimento dos fracos, que são tratados como personagens trágicas, ao mesmo tempo que o texto permite a aparição de momentos de humor a respeito dos mais poderosos. Este drama, segundo a classificação do próprio autor na primeira página do texto, é aquele que apresenta uma escrita mais influenciada por técnicas da comédia que pretendem realçar a luta de classes que a peça foca, destacando o absurdo das várias relações de poder apresentadas.

Note-se, voltando à temática do texto, que não são apenas questões relacionadas com os grandes eventos políticos que são salientadas, visto que também as desigualdades sociais são destacadas nesta peça, que se inicia com o canto de um coro alentejano sobre o tema do “desconcerto do mundo”, onde se estabelece a referência à luta de classes, numa quadra cujo último verso foi cortado pela censura:

*“Este mundo de grandeza
É de grandezas tão pobre
Que nobrezas são pobreza
E o pobre é que é o nobre.”¹⁴⁵*

O coro denuncia os vícios dos poderosos, os “nobres”, e exalta as virtudes dos pobres, considerados os portadores da verdadeira “nobreza”, estabelecendo um esquema dialético, onde predomina a injustiça destas posições hierárquicas. Consequentemente,

¹⁴⁴ *O Princípio o Fim e o Meio*, 1971, p. 6

¹⁴⁵ *O Princípio, o Fim e o Meio*, 1971, p. 1

esta canção predispõe o espectador para a leitura social da peça, procurando as situações de confronto entre poderosos e pobres.

Um pormenor desta peça relacionado com o estabelecimento dessa dicotomia foi particular alvo de atenção da censura: a designação de uma personagem como “O Bom Pastor”, numa referência à seguinte parábola retirada da *Bíblia Sagrada*:

*“Eu sou o Bom Pastor: o bom Pastor dá a sua vida pelas ovelhas.
Mas o mercenário, e o que não é pastor, de quem não são as ovelhas, e foge; e o lobo as arrebatava e dispersa.
Ora o mercenário foge, porque é mercenário, e não tem cuidado das ovelhas.
Eu sou o bom Pastor e conheço as minhas ovelhas, e das minhas ovelhas sou conhecido.”* (S. João, 10. 11-14)

Escreveu o censor, em nota manuscrita, a respeito desta designação: “Eliminar a palavra “Bom” na designação “Bom Pastor” distribuída a um dos personagens”, de forma a evitar a alusão bíblica.

No entanto, é essa designação que ajuda a distinguir opressores e oprimidos, no contexto da acção, dado que todas as personagens escolhem um lado em relação ao “Bom Pastor”. Esta personagem representa as virtudes dos “pobres”, tais como a justiça e a bondade, que são o contrário dos defeitos dos familiares da “velha senhora”, sobretudo do Neto, que, na comparação com o texto bíblico, poderiam ocupar o lugar do mercenário, que entra num local que não lhe pertence para matar e destruir. Há também um confronto entre os habitantes daquele lugar de província, a quem são associadas as qualidades, e a família da “velha senhora”, oriunda da cidade e, tal como esta, viciosa. Neste confronto, perspectiva-se a oposição entre a província e a cidade, tema recorrente noutros trabalhos deste autor, que, nesta peça, é associada a diferentes poderes económicos: quem vive na aldeia é pobre, enquanto que quem está no meio urbano prosperou e, por isso, assume um papel dominante em relação aos aldeãos, o que é simbolizado pelo barulho dos carros que chegam à aldeia e interrompem a conversa das três velhas.

O facto de o “Bisneto”, único familiar a morar com a “velha senhora”, partilhar da condição social e das virtudes inerentes dos outros aldeãos demonstra que esta oposição entre a ruralidade e a vida urbana predomina sobre questões de sangue, não sendo, portanto, os defeitos dos familiares urbanos algo “genético”, que todos partilhariam. Tanto o “Bisneto” como o “Bom Pastor” estabelecem uma associação entre

o trabalho rural e as qualidades “nobres” a que a cantiga inicial aludia, que são subjugadas pelo poder associado à cidade, seja ele um poder central ou o poder dos senhores das terras:

“O Bisneto – Desde que nasci que o desenho, que o talho, que o lavro, esse amanhã! Com os dedos, com as mãos, com os braços! Com o poder do meu corpo todo! E nunca foi meu. Nunca foi meu, esse amanhã. Por mais que o desejasse. Por mais que o procurasse. Por mais que o chamasse!”¹⁴⁶

As qualidades destas personagens são realçadas no diálogo com os membros da família citadinos, revelando tanto o “Bisneto” como o “Bom Pastor” alguma ingenuidade em relação aos outros, mas também um sentido inato de justiça, que os faz desejar o bem-comum em vez de alimentar ambições pessoais, como é o caso do “Neto”. Uma frase eliminada do texto pelo censor demonstra essa visão do mundo de “João Bom”:

*“O outro Bisneto – Tu não gostavas de um dia também ter de tudo?
O Bom Pastor – Eu?
O outro Bisneto – Sim.
O Bom Pastor – Não.
O outro Bisneto – Porquê?
O Bom Pastor – Porque se eu um dia também tiver tudo, certamente que nesse dia os outros não terão nada.
O outro Bisneto – Não queiras tu saber dos outros, João Bom!”¹⁴⁷*

Esta troca de palavras demonstra a diferença de temperamento entre as personagens rurais e as citadinas. Enquanto estas perspectivam o lucro pessoal e, por isso, colocam os interesses do indivíduo à frente dos interesses do colectivo, algo explicitamente verbalizado no conselho “Não queiras tu saber dos outros...”, o “Bom Pastor” revela um sentido de valorização do bem-estar geral que o faz não querer sobrepor a sua felicidade à dos outros. A valorização de uma sociedade igualitária faz parte do leque de valores “nobres” desta personagem rural, que não poderia deixar de incomodar os censores da peça. Realçamos que esta apresentação do universo rural contrasta com uma realidade complexa, composta por diferentes posições de classes hierarquizadas entre si, que, no entanto, se podiam cruzar. Para a sua descrição, remetemos para o estudo de Renato Miguel do Carmo, que caracteriza as classes sociais no Alentejo entre as décadas de trinta e de sessenta do século passado, cuja diversidade e teia de relações são

¹⁴⁶ *O Princípio, o Fim e o Meio*, 1971, p. 9

¹⁴⁷ *O Princípio, o Fim e o Meio*, 1971, pp. 14-15, sublinhado nosso

realçadas pelo autor: “As quatro posições sociais que descrevemos – latifundiários, grandes e médios agricultores (ou lavradores), isolados (ou camponeses) e trabalhadores assalariados – foram definidas como situações relativamente puras e exclusivas. No entanto, a realidade sócio-económica da vida agrícola era muito mais complexa e diversificada, sobretudo no que diz respeito aos estratos sociais menos favorecidos.” (Carmo, 2007, p. 821). Esta fragmentação social não tem lugar no retrato da ruralidade veiculado por esta peça, que transmite uma visão externa e idealizada dos camponeses do Alentejo, convidando os espectadores a assistirem a uma representação de uma sociedade ideal.

Mas a maior virtude do “Bom Pastor” e do “Bisneto” assenta na sua relação com a terra-natal, no facto, contrariando o êxodo rural, de eles permanecerem numa terra que pouco lhes pode dar:

“A Bisneta – É por isso que Aldeia Velha do Velho Paraíso já não tem quase nenhum dos seus naturais, a não ser algum dos seus naturais que prefira aqui morrer a ter de ir viver para essas outras terras que o não viram nascer!”¹⁴⁸

Personagens que ficam na aldeia são a esperança de que esta tenha futuro e, ao mesmo tempo, como recusaram a partida, não se descaracterizaram e, por isso, não perderam o seu leque de valores morais. Pelo contrário, quem se deslocou para a cidade passou a idolatrar a fábrica como local que permite ganhar a vida, mas que também se substitui à sua vida e faz tudo no lugar do ser humano: “O outro Bisneto – Tantas! De fabricar cortiças e de fabricar corticites. E outras! Muitas! Muitas outras! Fábricas de fabricar amor! Fábricas de fabricar sonhos! Fábricas de fabricar nada!”¹⁴⁹. A fábrica, que constrói também “amor”, ideia que, aliás, não agradou à censura, e “sonhos” esvazia o Homem da sua humanidade, transformando este ramo da família em seres egoístas, sem escrúpulos, dispostos a tudo para alimentar a sua ganância.

A peça termina com a morte deste ramo da família, numa tentativa de fuga em automóvel. O progresso que lhes permitiu prosperar é também, ironicamente, a causa da sua fatalidade. Com o triunfo das personagens campestres, o destino da “velha senhora” deixa de interessar e não é esclarecido em palco, visto que, quer ela viva ou morra, deu-

¹⁴⁸ *O Princípio, o Fim e o Meio*, 1971, p. 22

¹⁴⁹ *O Princípio, o Fim e o Meio*, 1971, p. 22

se uma inversão de valores e os justos foram recompensados. A pequena sociedade que é retratada neste drama tornou-se mais igualitária, mudou para melhor, ilustrando o progresso da Humanidade na História, na conquista da terra e de melhores condições de vida.

Devemos realçar o conservadorismo do tratamento da oposição entre o mundo rural e o mundo urbano. Numa visão maniqueísta próxima da divulgada pela propaganda salazarista, o ambiente campestre é associado à preservação das qualidades humanas, sendo o trabalho da terra a ambição do casal protagonista. Pelo contrário, os habitantes da cidade surgem como seres gananciosos e desprovidos da capacidade de sentir, sendo esta delegada na fábrica, numa abordagem que associa o desenvolvimento tecnológico à progressiva desumanização dos indivíduos. Aliás, a morte por acidente automóvel representa todos os perigos das inovações mecânicas.

Se as oposições entre o ambiente rural e o urbano coincidem, na sua maioria, com o discurso oficial do poder, surge, porém, um ponto divergente: Vicente Rodrigues atribui às suas personagens rurais, sobretudo ao “Bom Pastor”, uma capacidade intuitiva de se posicionarem ideologicamente. Este defende espontaneamente uma sociedade igualitária, sem classes, sendo essa característica uma das qualidades que o torranense coloca do lado do campesinato, apesar de a realidade ser diferente. Neste aspecto, tanto o regime político que via os habitantes da província como gentes ingénuas como este autor se baseiam numa visão idealizada da sociedade rural, distante da observável.

Em 1973, Vicente Rodrigues volta a condensar as críticas ao Estado Novo no “divertimento musical” que se intitula *Minhas Senhoras e Meus Senhores*. Neste ano, ele apresenta uma peça que incide com mais ênfase na apresentação do cânone literário aos seus conterrâneos e na crítica às difíceis condições de vida associadas ao quotidiano alentejano, como, por exemplo:

*“PRIMEIRO – Mas o Zé Cardo calou-se de triste que ficou.
SEGUNDO – Há tanta fome na casa dele... Toda a noite quatro meninas tossindo
/ que nem deixam dormir os vizinhos.
OS OUTROS TRÊS – Raios os partam!
SEGUNDO -... dizem eles.
OS QUATRO – Jacinto Baleizão pensa que não há remédio.”*¹⁵⁰

¹⁵⁰ *Minhas Senhoras e Meus Senhores*, 1973, p. 5

É evocada uma personagem, Zé Cardo, cuja família se caracteriza por uma vida miserável, como o simboliza a palavra “Cardo”. Neste excerto, revela-se que passam fome e que as filhas estão doentes, possivelmente com tuberculose, doença caracterizada pela tosse e associada a condições de vida deficitárias. Esta doença é, aliás, associada às condições de vida dos trabalhadores rurais no estudo de Pacheco Pereira sobre os conflitos sociais no Sul de Portugal, citando-se um artigo intitulado “O desemprego em Portugal é uma instituição do Estado fascista de Salazar”, publicado originalmente no jornal *A Terra*, em Julho de 1945: “... no passado, o trabalhador rural não conhecia as casas de penhores, não tinha o corpo “depauperado por longos jejuns”, não morria minado pela tuberculose, não estava o “magno problema do trabalho” entregue à contingência das chuvas.” (Pereira, 1983, p. 126). Um agravamento destas dificuldades conduz à desagregação desta família. Para sobreviverem, devem tentar a sua sorte, cada um por si:

“Quando veio a grande fome / tudo isto se acabou. / Minha mulher foi prá monda / lá para o alto Alentejo. / E a minha filha abalou / com uma mulher que ri / e anda de feira em feira / armando aquela barraca / onde se bebe e se ama. E numa manhã de inverno / não pude mais e parti”¹⁵¹

Este agravamento das condições provocado pela “grande fome” leva à separação dos membros da família, bem como a uma maior vulnerabilidade de cada um deles, principalmente da filha, condenada a um destino ligado à prostituição. Nesta cena, é denunciado um quotidiano em que, em vez de se promover a ascensão social, os indivíduos vivem expostos à adversidade, que, a qualquer momento, os pode deixar ainda mais miseráveis. As políticas do Estado Novo, um regime que valorizava a família enquanto unidade fundamental da sociedade, não a protegem.

O ano de 1974 é o último ano de estreia de um novo “divertimento musical” em contexto ditatorial, contexto esse que deixou ainda alguns vestígios na peça *Feira Nova*. O primeiro número musical, que referimos aqui por ter uma natureza de discurso de uma personagem, estando mais próximo do registo declamado do que da canção, apresenta uma jovem que alegremente canta “Moça moderna / Moderna profissão tem / E eu corto fitas”¹⁵², numa clara alusão à figura de Américo Tomás, popularmente conhecido como “o corta-fitas”. A música enumera as inaugurações feitas pela personagem fictícia,

¹⁵¹ *Minhas Senhoras e Meus Senhores*, 1973, p. 5

¹⁵² *Feira Nova*, 1974, p. 4

criticando assim o Presidente da República, que “É nossa cruz”¹⁵³, de acordo a letra desta canção.

Surgem ainda referências às políticas respeitantes ao emprego, em que “Feira Nova” e “Feira Velha” revelam experiências e expectativas diferentes, ilustrando as diferentes vivências de duas gerações. Assim, a personagem mais velha revela o seu desconhecimento sobre férias:

*“Feira velha – Eu nunca sequer soube o que são férias portuguesas, quanto mais o que são férias espanholas, com espanholas, lolas e castanholas!
Feira Nova – Ora, bolas!”*¹⁵⁴

Enquanto a personagem mais jovem revela o seu fascínio pelas férias, através do trocadilho com a palavra que designa a “feira” em castelhano, a mais velha revela não compreender essa realidade, sendo antes do tempo em que se recebia por cada dia de trabalho, da jorna: “*Feira Velha – Eu ainda sou do tempo da jorna!*”¹⁵⁵. No diálogo das duas “Feiras”, representam-se dois tempos com diferentes relações com o trabalho. A mais velha representa um universo onde os direitos dos trabalhadores não eram reconhecidos, enquanto que a nova celebra as conquistas das lutas dos camponeses alentejanos, ao demonstrar a sua familiaridade com o usufruir de direitos básicos.

¹⁵³ *Idem*, p. 4

¹⁵⁴ *Idem*, p. 35

¹⁵⁵ *Idem*, p. 35

3. 1975 – 1982 – A euforia da liberdade sobe ao palco

Com a Revolução dos Cravos e, conseqüentemente, a extinção da censura em Portugal, Vicente Rodrigues pode, pela primeira vez, colocar as suas personagens a dizer em palco todas as referências políticas que antes eram proibidas. Esta última fase da sua obra é marcada por sentimento eufórico associado à exortação da liberdade. A escrita torna-se mais directa, visto que, pela primeira vez em trinta anos de trabalho, o autor pode nomear abertamente aqueles que quer criticar, mesmo que sejam organizações democráticas que não tenham correspondido às suas expectativas iniciais, associadas ao processo revolucionário.

O “divertimento musical” *Queres que te conte um conto?... Um conto de fados*, estreado em 1975, apresenta diversas referências a acontecimentos políticos do país, tanto à nova realidade democrática como ao passado ditatorial. Há vários momentos em que se referem diversas questões políticas, não só as contemporâneas, mas também surge a recuperação das realidades às quais não se podia aludir antes, num ajuste de contas com o passado de censura. Estes excertos textuais são ilustrativos do novo contexto democrático e da euforia a ele associada, característica que Vicente Rodrigues partilha com grande parte do teatro levado à cena neste contexto: “Entre 1974 e 1976, o teatro foi, essencialmente, uma grande festa colectiva, um terreno de ajuste de contas” (Vasques, 1999, p. 2).

Desde logo o início da peça, que evoca o imaginário do conto tradicional, apresenta em cena a situação ditatorial como se se tratasse de um rei autoritário. De facto, tal como o título do estudo de Graça dos Santos (2002) explicita, a duração da manutenção do poder por parte de Salazar mais se assemelhou a um “reinado”, comparação que também pode ser encontrada no poema de Vicente Rodrigues intitulado “Rei”, que é citado e explicado na crónica do mesmo autor publicada no *Jornal de Alcácer*, no primeiro de Maio de 1974, na primeira edição publicada em democracia:

*“OS 3 REINADEIROS -... e o Rei, então, ali, logo mandou
lá do alto da sua mandação:
O REI – Hoje, aqui, outro estado começou!”*

O Estado-arte-de-bem-repartir-pão!
OS 3 REINADEIROS –Um estado novo!
O REI – Sim! Um estado novo!
OS 3 REINADEIROS –Ou, antes, um estadão!
O REI – E de estadão!
Um estado bem A Bem do Pobre povo!
A Bem do Rei...
OS 3 REINADEIROS - ...nação!
O REI –Nas melhor's pregações poderá crer
Mas só crerá na minha pregação!
E terá quantas religiões quiser
se só tiver a minha religião!
E desta não deixo eu de aqui lembrar
*a muito pia Santa inquisição.”*¹⁵⁶

São múltiplas as referências ao regime deposto, desde a designação do “Estado Novo” até à expressão “A bem da nação”, passando pela referência à questão religiosa. Mais uma vez, Vicente Rodrigues parece posicionar-se dubiamente neste excerto, em relação ao período referido, uma vez que, por um lado, escreve que “*Hoje, aqui, outro estado começou! O Estado-arte-de-bem-repartir-pão!*”, conteúdo que contrasta com as críticas efectuadas à situação portuguesa, particularmente durante a primeira fase de escrita de conteúdos políticos, que ainda reflectia a carência de bens alimentares decorrente da Segunda Guerra Mundial.

No entanto, esta aparente simpatia do rei do “Estado novo” torna-se um traço cada vez mais difuso, que dá lugar à caracterização negativa. Salientamos principalmente a confusão entre a figura do rei e a da nação (“a bem do rei” / “nação”), à semelhança da célebre frase de Luís XIV, e que enfatiza o carácter despótico deste monarca. Ao mesmo tempo, o uso sequencial de palavras que formam um étimo relacionado com a brincadeira, a “reinação”, denuncia a arbitrariedade com que o poder é exercido pelos seus detentores.

Por outro lado, também a falta de liberdade religiosa surge neste excerto, demonstrando o carácter ditatorial da personagem, que é reforçado pela referência à “Santa Inquisição” e que se alarga a toda a repressão, chegando às torturas da PIDE, na referência à queimadura com pontas de cigarros:

“OS 3 REINADEIROS – A pia de acabar com o piar
O REI– A Bem do Rei...
OS 3 REINADEIROS - ...nação!
A pia do arrocho, do garrote

¹⁵⁶ *Queres que te conte um conto?...*, 1975, p. 3

e doutros apertões de tradição...
PRIMEIRO REINADEIRO –A força...
SEGUNDO – O azorrague...
TERCEIRO –O chicote...
OS 3 –Os de deixar sem pio o mais pimpão!
O REI –Sem contar com os novos bem bizarros
miniautos-de-fé da queimação...
OS 3 REINADEIROS –A queimação com pontas de cigarros...
O REI –A Bem do Rei...
OS 3 REINADEIROS –...nação!”¹⁵⁷

Este é um rei opressor, que, em vez de bem-estar, oferece aos cidadãos repressão para se manter no poder, perpetuando a confusão entre o seu bem e o bem do país. A afirmação das suas intenções, porém, cria novamente ambiguidade na personagem:

“O REI – Quero que os ricos sejam menos ricos!
OS 3 REINADEIROS – Foi a sua primeira pregação.
O REI –Pra que os pobres sejam menos pobres!”¹⁵⁸

As suas palavras prometem uma sociedade mais igualitária, porém a realidade é que “eu farei com que nem o mais pintado /meta o nariz na minha reinação”¹⁵⁹, revelando o contraste entre as intenções expressas e a prática vivenciada, reprimida e de ideologia única, que leva a que os indivíduos mais próximos da ideologia comunista procurem a fuga do país, mesmo se tal prática clandestina implica risco de vida:

“Em noitadas clandestinas
por altos montes-montanhas
enfrentando carabinas
de Catalunhas-Espanhas

Foi o fado português
- o dos martelos-gadanhas –
procurar seu pão maltês
por França e Alemanhas.”¹⁶⁰

Mais adiante, a figura autoritária é identificada com Salazar, numa alusão à versão moderna da política de “pão e circo”, na qual o entretenimento se apresenta a serviço de quem está no poder. A personagem do “rei” não volta a entrar em cena, porém, num número que se baseia no mundo do futebol, evoca-se, através de alcunhas conhecidas, a

¹⁵⁷ *Queres que te conte um conto?...*, 1975, pp. 3 e 4

¹⁵⁸ *Queres que te conte um conto...?*, 1975, p. 4

¹⁵⁹ *Idem*, p. 5

¹⁶⁰ *Idem*, p. 7

figura do ditador, cuja acção é dissimulada pelos acontecimentos desportivos, que distraem a população:

*“A CONTADORA –Eram estádios e mais estádios
eram bolas e mais bolas...
Eram guerras eram gládios...
e tudo a bem...do Manholas!”¹⁶¹*

O “Manholas” constituía uma das alcunhas pelas quais o presidente do Conselho era popularmente identificado e que, aliás, é explicada mais adiante no mesmo “divertimento musical”, invertendo-se apenas a atribuição de apelido e alcunha: “ZÉ – Dom Antóino d’Olivêra Manholas... /ZÉ e MARIA –Por alcunha o Salazar.”¹⁶² Esta inversão, ao brincar com o seu nome, permite “dessacralizar” a figura do ditador, usando-o para efeitos humorísticos. A alcunha, que constitui a nomenclatura escolhida pelos dominados para se referirem ao ditador, torna-se mais nome do que o apelido de família, ordenando assim o povo a forma como aquele era conhecido. Neste caso, surge o humor associado à inversão e, portanto, à contestação social. Realçamos também o “Dom” que, mais uma vez, liga este político à figura do rei despótico que entrou em cena no início do espectáculo e que acentua a sua queda, com a Revolução dos Cravos. E, retomando literalmente a canção anteriormente referida, celebrizada por Beatriz Costa em 1936:

*“Era a conversa fiada
era o falar por falar.
era a falácia falada
era o falar...falazar!...”¹⁶³*

A realidade retratada nestes versos serve de pretexto para uma crítica política mais geral, onde Vicente Rodrigues claramente expõe a sua ideologia, ligada à esquerda e à exaltação da luta de classes:

*“Era o Povo a desavir-se
era amigo contra amigo.
E era o Capital a rir-se:
...a rir-se para consigo:”¹⁶⁴*

¹⁶¹ *Queres que eu te conte um conto...?*, 1975, p. 13

¹⁶² *Idem*, p. 18

¹⁶³ *Idem*, p. 14

¹⁶⁴ *Idem*, p. 14

O futebol surge, desta forma, como instrumento ao serviço da manutenção no poder dos proprietários do grande capital, visto que, enquanto elemento que leva à distração da população das questões políticas, ele favorece a permanência no poder de quem já lá está. Em vez de reflectir sobre a organização da sociedade, o povo divide-se nas picardias desportivas e portanto não questiona essa organização nem os princípios que lhe são inerentes. É evidente a influência do pensamento marxista, nesta quadra de Vicente Rodrigues.

Esta peça também serve para denunciar os crimes do Estado Novo, enumerando, em palco, os casos mais conhecidos de forma a manter a memória dessas acções:

*“E com tanto ainda que fazer...
Pintores nas ruas pra fuzilar...
Patriotas nas masmorras pra torcer...
Catarinas nos campos pra calar...”¹⁶⁵*

Com uma referência mais generalizada, os “patriotas”, e duas alusões específicas, a “Contadora”, ao dar voz a estes acontecimentos, impede o seu esquecimento, tal como o poeta épico que regista os grandes feitos do seu povo. A escolha da palavra “patriotas” para descrever os resistentes ao regime ditatorial que foram presos durante o Estado Novo demonstra o valor positivo atribuído a essa luta, estabelecendo-se o contraste com a expressão “a bem da nação”, ligada ao Estado Novo e retomada pela personagem do “rei”, neste divertimento musical. Estes versos demonstram que, para o autor, quem verdadeiramente agiu pelo bem do país foi quem resistiu, não sendo a referida expressão senão um jargão oco repetido pelos detentores do poder.

Os outros dois casos referidos nos versos transcritos ilustram assassinatos de resistentes levados a cabo pela polícia política. O facto de ambos os mártires serem apenas referidos por um nome, “pintor” e “Catarina” respectivamente, demonstra que se trata de acontecimentos bem conhecidos do público, que facilmente identifica as alusões a José Dias Coelho e Catarina Eufémia. Por outro lado, o facto de estes nomes surgirem no plural realça a quantidade de crimes cometidos pela ditadura, tendo havido mais mártires do que os casos mais conhecidos, todos eles com a mesma importância.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 22

Neste texto, que não apresenta *compère*, surge a figura do Zé Povo, com traços bastante diferentes dos habituais “Zés” dos textos deste autor. No enquadramento pós-revolução de Abril, Vicente Rodrigues retira um dos diminutivos ao nome da personagem de Bordalo e dá-lhe a capacidade de contar na primeira pessoa os acontecimentos de 1974, bem como, de uma forma geral, as datas marcantes do século XX, tecendo críticas ao regime ditatorial e afirmando a sua vontade própria, como se, com a conquista da liberdade, o “Zé Povinho” alcançasse a maioridade e, por isso, se soltasse do diminutivo ligado à sua classe social. O “Zé Povo” é emancipado, consciente do seu percurso histórico e da sua situação presente e, portanto, reivindica, em palco, o seu lugar.

Nesta perspectiva, o “Zé Povinho” passa a exercer um papel construtor e estruturador da sua própria história, do seu próprio percurso, passando a funcionar como um agente simultaneamente mobilizado e mobilizador. Esta “consciência de classe”, que não é contraditória com o conceito de “*habitus*”, é favorecida pela pertença a uma mesma classe ou classes “sócio-lógicas”, segundo uma definição de classe que é agregadora de posições e orientações no espaço social sem a necessidade de uma convergência propriamente política, ou de mobilização actuante entre os seus membros. Efectivamente o quase monólogo desta personagem (ocasionalmente interrompido pelas observações da “Maria Pova”) e o seu diálogo com a sua correspondente feminina, a “Maria Pova”, fornecem-nos um registo histórico da sua trajectória “de classe” e, simultaneamente, do percurso “da classe”, assumindo-se este “Zé Povo” enquanto personagem-tipo, cuja voz representa o colectivo daqueles que tiveram um caminho semelhante. O monólogo, bem como o diálogo com o seu equivalente feminino, não correspondem a uma situação de isolamento da personagem, surgindo antes como um discurso unificador e mobilizador, que busca a identificação de um colectivo.

Mas também os novos tempos democráticos merecem crítica. Nesse sentido, este “divertimento musical” apresenta a euforia associada à mudança de regime, mas também critica aqueles que, nesse contexto, mudaram com frequência a expressão da sua opção política, os popularmente chamados “vira-casacas”, que, nesta peça, são apresentados como três personagens que cantam e dançam o vira. Os três entram em cena falando em coro, entoando algumas palavras de ordem características da revolução de Abril:

“OS 3 – O povo unido/ jamais será vencido! O povo unido/jamais será vencido! O povo unido/jamais será vencido!”

*-Viva o "25 de Abril"! -Viva! Viva o EME EFE Á! -Viva! -Viva o Povo Português! -Viva!"*¹⁶⁶

Porém, pouco depois, cada qual procura o seu caminho político, seleccionando aquele que lhe trouxer mais vantagens pessoais:

*“O PRIMEIRO –Se os vendi? Não, pá! Mandei-os pintar todos de encarnado. Sim, pá, de encarnado. Da cor da bandeira do Pê Cê PÊ..
O SEGUNDO –E eu mandei pintar os meus seis de vermelho. Sim, pá, de vermelho. Da cor da bandeira do PÊ ESSE PÊ...
O TERCEIRO – E eu mandei pintar a minha meia dúzia de cor... de camaleão... De que cor é a cor-de-camaleão?”*¹⁶⁷

Estas personagens, cuja facilidade em mudar de partido é evidenciada pela expressão “cor-de-camaleão”, conversam sobre os seus carros, dizendo cada uma delas possuir seis máquinas de alta cilindrada, o que ilustra a sua elevada capacidade económica. Porém, declaram-se remediados, procurando comparar o seu vencimento ao do resto da população e afirmando-se como simples motoristas. O resto do número tem por base o contraste entre a imagem que elas procuram dar de si e os bens que declaram possuir, revelando a sua falsidade. Ao mesmo tempo, estas personagens acabam por ser associadas à “maioria silenciosa”, através da referência à sua simpatia pelo General Galvão de Melo e, através da condenação destas figuras que estão em palco, Vicente Rodrigues posiciona-se ideologicamente de forma clara. Com efeito, a canção que encerra este número utiliza uma linguagem claramente pejorativa para com estes “vira-casacas”, que não é característica da escrita do autor torranense, mesmo levando em conta os constrangimentos associados à escrita em tempos de censura:

*“O Vira do bem-virar
no seu virar bem virado
é um não mais acabar
de virar pra qualquer lado.
Pois até um qualquer merda
que só com merda se enfeita
pra nunca virar competida
vira ao centro vira à esquerda
sempre a virar prá direita!...”*¹⁶⁸

¹⁶⁶ *Queres que eu te conte um conto...?*, 1975, p. 24

¹⁶⁷ *Queres que eu te conte um conto...?*, 1975, p. 25

¹⁶⁸ *Queres que eu te conte um conto...?*, 1975, p. 29

O oportunismo que estas personagens revelam nas suas afirmações políticas leva Vicente Rodrigues a não ter consideração por elas, não se coibindo de as insultar, dizendo que são apenas “qualquer merda”. Para mais, esta volatilidade é associada a um lado do espectro político, “sempre a virar prá direita”, que é contrário à ideologia visível na escrita deste autor e que, então, também era encarado como uma ameaça às conquistas da Revolução de Abril.

O último número desta peça encerra a euforia deste período da História. Mais uma vez, a emancipação das personagens femininas surge em palco, ligando-se, de forma geral, à libertação do povo português. O número intitula-se “As meninas dos (novos) signos” e apresenta seis mulheres que festejam a liberdade, quer a conquistada em casa, através da igualdade entre sexos, quer a liberdade do pensamento crítico, que é representada pela recusa do imaginário da astrologia:

*“TODAS – J. Pimenta explica-lhes isso!... Portanto... fora com os velhos signos da "Crónica" e vamos politizar-nos com os novos signos do "República"! -Vivam os novos signos do "República"! Oiçam... Oiçam!
PRIMEIRA – Quem horóscopos consome não sabe donde lhe vem a fome!”¹⁶⁹*

Os horóscopos são assim associados ao alheamento da realidade, efectuado por troca desta com a fantasia dos signos e à falta de consciência política: não saber de onde “vem a fome” equivale a não ter consciência da luta de classes que já foi denunciada neste “divertimento musical” e, dessa forma, perpetuar os mecanismos de exercício do poder pelas classes dominantes.

Em vez desse alheamento, as seis mulheres propõem conhecer os “novos signos da República”, propõem-se ser agentes politicamente interventivos, assumindo um papel que antes era vedado à mulher:

*“TERCEIRA –E sem nunca deixar recolher a fala ao bucho!
QUARTA – Politicamente!
QUINTA – Sem politiquices!
SEXTA –Sem politiquinhas!
TODAS – Nem políticas...grandes! Apenas políticas!
PRIMEIRA – Como, afinal, toda a mulher deve ser e sempre devia ter sido!”¹⁷⁰*

¹⁶⁹ *Queres que eu te conte um conto...?*, 1975, p. 34

¹⁷⁰ *Idem*, pp. 42-3

A expressão “devia ter tido” marca uma posição política a favor desta intervenção feminina na política, condenando-se o papel a que a mulher foi relegada durante o regime ditatorial. Ao mesmo tempo, a recusa dos diminutivos pejorativos associados a este activismo (“politiquices”, “politiquinhas”) reforça a forte consciência social destas personagens, que, ao contrário dos seis homens apresentados anteriormente, se posicionam do lado revolucionário, contra a “maioria silenciosa”: “...nós, Evas, graças a Deus, nunca pertencemos à maioria silenciosa!”¹⁷¹.

Este número faz o elogio dos acontecimentos associados à Revolução dos Cravos, através das mutações do papel da mulher. A sua libertação celebra a libertação de todo um povo do regime ditatorial, sendo essa liberdade festejada em palco:

*“PRIMEIRA – Acabaram-se as grilhetas!
SEGUNDA – Acabaram-se os grilhões!
TERCEIRA – Acabaram-se as correntes!
QUARTA – Acabaram-se os cordões!
QUINTA – Acabaram-se os cadeados!
SEXTA – Acabaram-se as cadeias!”*¹⁷²

Enquanto que os seis “vira-casacas” apenas pensavam no seu interesse pessoal, dando falsos vivas ao 25 de Abril que mais do que não eram que reprodução das frases feitas que ouviam, estas personagens mostram a sua alegria genuína através de um discurso original e abrangente: ocorre uma gradação da “grilheta”, que prende uma pessoa, para a “cadeia”, que prende várias e que foi um instrumento de repressão política do regime destituído. A celebração do fim da “grilheta” que prende a mulher à cozinha faz eco e ecoa na celebração do fim da prisão política e estas personagens retiram-se demonstrando o seu contentamento pelos acontecimentos associados à revolução, cantando “Ai, Abril meu lindo Abril /meu lindo Abril português”¹⁷³.

De uma forma geral, consideramos este o “divertimento musical” mais politizado do espólio de Vicente Rodrigues, não só pela quantidade de referências políticas, mas

¹⁷¹ *Idem*, p. 32

¹⁷² *Idem*, p. 31

¹⁷³ *Idem*, p. 35

também por, ao longo do texto, o autor procurar assumir posições concretas sobre os acontecimentos que então se viviam.

O seu último “divertimento musical”, *Bom dia, Alegria!*, de 1981, já não partilha desta euforia, continuando, no entanto, a acompanhar alguns dos acontecimentos políticos. Nesta peça, surge já a referência à aspiração portuguesa em entrar para a CEE, para o “mercado comum”: “Como vão os preços plo mercado comum de cá do sítio?”¹⁷⁴, pergunta a “Madame”, personagem a quem o *compère* dá a conhecer as especificidades do Torrão, colocando assim em relação o micro-cosmos da vila alentejana e o macro-cosmos da Europa.

A entrada para o “mercado comum” europeu pressupunha uma série de exigências, o que possivelmente se relaciona com o facto de esta peça salientar a acção do ministro das Finanças e a sua preocupação com os preços dos bens, tal como, de forma geral, com a inflacção: “Ele – Olhe, Madame, assim que apareceu [pra aí] um senhor ministro qualquer a dezer à gente que os tais preços andavam todos a desandar pra riba, tive eu logo, logo, de deixar de verter águas de primêra ...”¹⁷⁵. Aliás, a questão do agravamento dos preços é retomada perto do final da peça com uma nova referência: “Terceiro – E a gente não vem aqui falar, por exemplo, do preço do doce açúcar e dos seus quarenta palhaços!...”¹⁷⁶. Esta insistência demonstra a importância da questão no quotidiano das populações.

Porém, a população revela a sua indiferença em relação à preocupação dos políticos ou ao próprio curso da política, aproveitando antes o episódio para gracejar, ao usar o nome do ministro para um trocadilho: “Ela – Não dê cavaco! O que o homem queria dezer na sua é que, as bebidas, tal e qual como as comidas, e as vestidas e as despidas e as calçadas e as descalçadas, estavam todas a subir pra baixo.”¹⁷⁷. Tal como noutros trocadilhos anteriormente usados, o apelido mais conhecido do ministro das Finanças do VI Governo Constitucional, Aníbal Cavaco Silva, é empregue como nome comum de forma a colocar a referência ao político em palco, sem o referir directamente. Salientamos também que a expressão “Não dê cavaco” implica uma separação entre a população e a política, visto que a primeira procura manter os seus costumes, não dando

¹⁷⁴ *Bom Dia, Alegria!*, 1981, p. 18

¹⁷⁵ *Idem*, p. 18

¹⁷⁶ *Idem*, p. 50

¹⁷⁷ *Idem*, p. 18

importância às decisões do governo, enquanto que o “divertimento musical” *Queres que eu te conte um conto...? Um Conto de fados!*, de 1975, fazia a apologia do envolvimento de todos os cidadãos na política e do seu compromisso com os ideais revolucionários, este texto retrata um cenário onde se começa a visualizar o divórcio entre os centros de decisão política e o quotidiano. Neste contexto, se o nome do político visado pela crítica não aparece abertamente em palco, tal não se deve a qualquer prática de censura, mas antes à distanciação dos cidadãos em relação aos seus governantes.

Inclusivamente, neste “divertimento musical”, o *compère* já contacta com personagens que afirmam o seu desinteresse pela política, escolhendo o seu lado ideológico como quem escolhe um clube de futebol, mais interessado no confronto do que nos princípios defendidos por cada lado:

*“MADAME – Que, politicamente, evidentemente que...?
ELE – Eu, comunista.
ZÉ – E a...
ELA – Fascista!
ZÉ – Extremamente!
ELA – Que eu não sou cá de partidos.”*¹⁷⁸

Em suma, estes dois “divertimentos musicais” da fase democrática diferem bastante na relação com os acontecimentos políticos que apresentam. Se, numa primeira fase próxima da revolução, surge uma euforia e um convite à população a tornar-se política também, anos depois, assistimos a um desencanto e ao divórcio entre eleitores e eleitos. Esta última peça apresenta muito menos referências politicamente situadas e demonstra mesmo uma distanciação propositada em relação a esse assunto.

No geral, podemos afirmar que o conjunto das peças de Vicente Rodrigues apresenta uma forte componente de crítica política que não é alheia ao género textual utilizado, o teatro de “revista”. Observámos que essa crítica é concretizada principalmente recorrendo à paráfrase de fórmulas do conhecimento geral do público, bem como à composição de temas que partilham estruturas com a “música de intervenção”. O autor pretendia provocar o público, tentando acordar a consciência política deste, levando-o a reflectir sobre a realidade vivida e a posicionar-se de forma politicamente consciente.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 19

4. O Cancioneiro de Vicente Rodrigues

Algumas canções actualmente em circulação, tais como “Cantarinhas de Beringel”, “Meu Alentejo Cantor” e “As Flores da Minha Terra”, constituem o vestígio mais duradouro dos espectáculos teatrais de Vicente Rodrigues. Com efeito, apesar de as últimas representações de originais deste autor terem ocorrido há cerca de trinta anos, ainda hoje cerca de uma dezena dos seus temas musicais circulam entre grupos exclusivamente corais ou que englobam também a componente instrumental e, por vezes, são inclusivamente vistos como sendo de origem tradicional, ou seja, sofreram já o apagamento da referência autoral, tendo sido incorporados naquilo que as populações consideram o seu cânone tradicional¹⁷⁹. Esta dinâmica, característica dos circuitos de transmissão próprios da literatura oral tradicional, ilustra uma adesão através de diversas afinidades da população que contactou com este cancionero, que passou a ser englobado na sua matriz identitária.

Esta assimilação das composições por um cancionero directamente relacionado com um imaginário partilhado demonstra que há uma identificação entre os dois universos poéticos¹⁸⁰, o que levanta diversas questões quanto à caracterização destes temas. Importa perceber que características são partilhadas pelo *corpus* tradicional e pelo de Vicente Rodrigues, de maneira a favorecer a absorção deste pelo primeiro. Para tal, sistematizámos as cantigas de Vicente Rodrigues numa base de dados que permitiu

¹⁷⁹ O levantamento destes temas teve por base o contacto com a população torranense, bem como com os familiares de Vicente Rodrigues, que identificaram os temas do autor que ouviram cantados por outros grupos, tanto presencialmente como em produtos “de massas”, tais como CD’s ou transmissões radiofónicas e televisivas. A recuperação do espólio escrito ocupou-nos mais do que tínhamos previsto, pelo que analisar o seu alcance no terreno, em termos de distância, constitui uma tarefa que ficou por fazer devidamente. Neste capítulo, ocupar-nos-emos principalmente de olhar para os temas identificados como de maior popularidade e perceber se existem estruturas que favoreçam este fenómeno, bem como olhar para as formas de transmissão actualmente identificadas e elaborar hipóteses que, posteriormente, possam ser testadas, num trabalho a maior escala sobre o cancionero. Seleccionámos nove temas, dos vários referidos, que são também referidos em sítios da internet, como www.alentejolitoral.pt.

¹⁸⁰ E melódicos, possivelmente. Porém, as questões relacionadas com o estudo da melodia constituem uma dimensão que não abordaremos neste estudo, dado que é uma área científica que não dominamos. Fica em aberto para alguém da área, visto que as pautas de Vicente Rodrigues estão disponíveis no espólio e preservadas nos *fac-similes* digitais que fizemos.

compará-las a nível formal com a caracterização do cancionero tradicional, sobretudo com os temas mais ligados ao cante alentejano, o género onde a contaminação foi maior.

Antes de apresentarmos as conclusões obtidas sobre esta obra e a sua divulgação, importa sistematizar algumas características do cancionero tradicional português, a nível formal e temático, particularmente dos temas relacionados com o “cante alentejano”, procurando os seu traços mais homogéneos.

4.1 O “Cante Alentejano”

Como define Filomena Carvalho Sousa, “O Cante Alentejano é usualmente definido pela estrutura melódica e o tipo de organização performativa que o caracteriza, ou seja, o canto polifónico executado em grupo e sem instrumentos” (Sousa, 2011, p. 1). Quando se fala nos cantares alentejanos, a memória evocada é a dos grupos de homens que se perfilam em palco, envergando o traje típico da sua região e interpretando os temas apenas com recurso às suas vozes. No entanto, sublinhamos que a realidade é mais diversa, havendo também cante feminino ou recurso à componente instrumental. Inclusivamente, a realidade musical do Alentejo é muito mais diversificada, não se limitando ao “cante”, conforme sintetiza Nuno do Ó: “O património musical alentejano é assim representado em grande medida pelo seu cante, mas também por outras formas mais instrumentalizadas, mais a norte, com as saias, com trancanholas e castanholas, mas também a sul, também com as violas campaniças e as sarroncas, também com o cante ao baldio” (Murteira, 2013, p. 272).

Atendendo à diversidade da realidade, é necessário encontrar traços distintivos desta forma cultural, que agreguem o que há de comum nas diferentes versões do cante:

“Cante é antes de mais uma maneira de cantar que se define como uma arte da ornamentação da linha melódica. Desta característica central decorrem numerosos atributos que são reconhecidos como próprios do Cante: a lentidão, a moderação das acentuações, os melismas e até certas “anomalias” harmónicas.” (Santos & Cabeça, 2010, p. 9)

A presença (ou ausência) deste conjunto de traços indica se estamos ou não diante de um exemplo de “Cante Alentejano”. Salientamos que são indícios performativos, aos quais se juntam outros aspectos, tais como o “...desenvolvimento virtualmente polifónico, (...) ausência de coreografia e (...) um certo tipo de poesia” (Santos & Cabeça, 2010, p. 10). É este último ponto em particular que pretendemos observar. O estudo das formas poéticas características do “Cante” constituiria, por si só, matéria para um texto muito maior, portanto, para já, compilaremos alguma bibliografia sobre o tema, convocando também algumas afirmações sobre o conjunto designado por “música

tradicional portuguesa” e testaremos as informações quanto à estrutura formal com o apoio de uma pequena amostra de textos.

Uma das expressões mais conhecidas do “cante alentejano” é a “moda”, para cuja designação Manuel Joaquim Delgado encontra a seguinte explicação:

“A razão desta denominação baseia-se no facto de passar a ser cantado por toda a gente, como coisa nova, isto é, como moda, qualquer cantar que apareça no folclore da região. É, portanto, a esse novo cantar, que, andando tanto em voga, e passando a ser moda, chamamos “moda”.” (Delgado, 1980, p. 7)

Esta explicação salienta a capacidade deste tipo de cancionero de englobar novos temas ao longo do tempo, uma característica que permite a absorção de temas de Vicente Rodrigues. No que diz respeito à estrutura formal, também Delgado resume as características mais homogéneas dos poemas ligados a este género de canção:

“Esta [a moda] é sempre uma composição poética de duas quadras de sentido encadeado e rima cruzada. Há-as porém de uma só quadra ou de várias. Há estilos sem letras ou requebres, mas não há “modas” sem estilos. Os versos são geralmente de sete sílabas, redondilhas maiores. Também os há de cinco ou de mais de sete. Apresentam a rima seguinte: a b c d – d e c a – d e a c ou ainda d e f g, quero dizer, o primeiro verso da segunda quadra é sempre o quarto da primeira, os outros variam. Quase todas as “modas” têm aquilo a que se chama estribilho (exclamação, palavra ou palavras, verso ou versos), que se repetem no fim de certos versos das “modas”. Estas cantam-se na maioria das vezes acompanhadas de cantigas (quadras populares soltas) que se alternam, isto é, “moda”, quadra, “moda”, quadra (ou vice-versa).” (Delgado, 1980, p. 8)

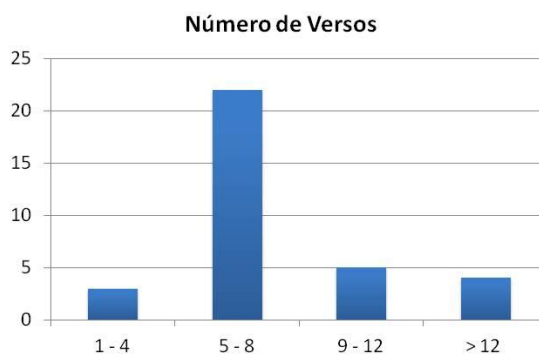
A brevidade da “moda” confere-lhe um carácter combinatório, que é frequentemente explorado pelos grupos corais: “Cada peça é constituída pelas “cantigas”, que são estrofes livres e uma “moda”, um conjunto de duas estrofes “fixas”. A “cantiga” pode ser modificada, ou até substituída por outra, consoante a inspiração do grupo, do solista, ou da ocasião. Já a moda deve ser respeitada, ser imutável.” (Cabeça & Santos, 2010, p. 4). Realça ainda Ranita da Nazaré que “cada localidade apresenta características estilísticas próprias” (Nazaré, 1979, p. 40), pelo que se pode constatar a existência de uma imensa variedade de formas de cantar dentro da mesma região, que funcionam como marcas identitárias de cada localidade, sendo facilmente reconhecida a adaptação de uma “moda” a outra vila.

No que diz respeito às temáticas presentes, escreve o Padre Marvão que “podemos dividir o Cancioneiro Alentejano em duas partes, quanto aos versos. Uma, a que nos fala do amor, outra a que nos fala da saudade ou de temas associados. Das duzentas e seis modas do dito Cancioneiro, excluídos os cânticos religiosos, cento e catorze, ou seja mais de metade, falam-nos do amor, do namorado ou da namorada.” (Marvão, 1997, 117). Salienta ainda este autor a existência de conjuntos de “modas” dedicadas a nomes de pessoas, elementos da natureza (rios e ribeiras, frutos e flores ou diversas espécies de pássaro), à morte e à dor, bem como às principais celebrações cristãs. Delgado resume, escrevendo que “exprimem, quase sempre, pelo sentido que encerram, casos individuais ou gerais, questões amorosas” (Delgado, 1980, p. 8).

Tendo em conta os poucos dados sobre a estrutura formal dos poemas do “cante” alentejano, optámos por analisar uma amostra, comparando-a tanto com a caracterização efectuada por Delgado e acima transcrita, bem como com a caracterização mais generalista de Maria Arminda Nunes sobre o cancioneiro tradicional português. Constituímos uma amostra de trinta e cinco poemas, retirados da colectânea de Manuel Joaquim Delgado, com pontos de recolha diversificados, e fizemos a sua análise tanto a nível formal como a nível temático. Este trabalho é meramente indicador de tendências, carecendo ainda de ser confrontado com um *corpus* maior que demonstre até que ponto algumas delas são tão marcadamente férteis como surgem aqui. No entanto, estas primeiras conclusões, quando relacionadas com as observações recolhidas na bibliografia teórica, permitem-nos constituir um quadro de características principais, que orientará o nosso olhar sobre o cancioneiro de Vicente Rodrigues.

No que diz respeito à unidade estrófica utilizada, segundo Maria Arminda Nunes, o cancioneiro tradicional português pode ser caracterizado por algumas tendências essenciais: “Relativamente à construção estrófica, tanto nas cantigas simples como nas dialogadas – estas com representação máxima nos desafios – a quadra é que impera” (Nunes, 1978, 30). Da mesma maneira, Delgado observa a forte presença da quadra no caso específico do “cante”. Na amostra, observámos que a quadra constitui, de facto, a medida predominante. Com efeito, das 35 composições analisadas, apenas quatro não utilizavam esta unidade estrófica, que, em dois outros casos, ocorria juntamente com outro tipo de estrofe.

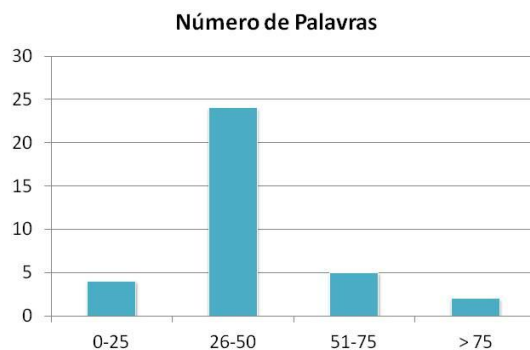
A nível de número de versos por composição, realçamos a sua brevidade, já que a distribuição que observámos foi sintetizada no gráfico seguinte:



Graf. 8 – Distribuição das canções consoante o número de versos

Este gráfico encontra-se organizado tendo em conta a preponderância da quadra sobre outras medidas estróficas, o que justifica o intervalo de quatro versos. Conforme o gráfico demonstra, a tendência para as “modas” de duas quadras, já realçada por Delgado, confirma-se, uma vez que estas constituem a franca maioria das composições analisadas. Surgem também alguns casos de canções com uma única quadra e também algumas de maior extensão, que, no entanto, nunca ultrapassa os dezasseis versos. Esta brevidade dos temas observados confirma também o seu carácter combinatório, que permite aos grupos conjugar diferentes quadras, de forma a individualizar o seu repertório.

A nível da extensão de acordo com o número de palavras, observamos também a sua brevidade, oscilando o total entre as 23 e as 81 palavras. No gráfico seguinte, observamos como se distribui essa extensão pela amostra escolhida, salientando-se a preponderância do grupo que oscila entre as 26 e as 50 palavras:



Graf. 9 – Distribuição das Canções consoante o Número de Palavras

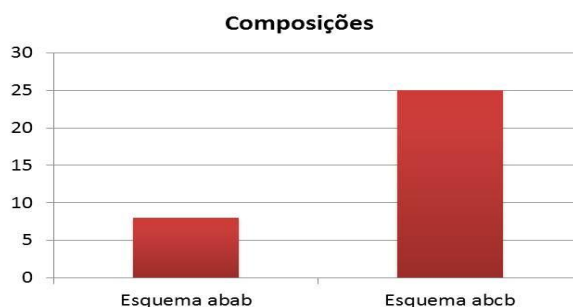
Ainda a respeito do léxico, procurámos a diferente ocorrência dos substantivos, adjectivos e verbos, tendo observado a preponderância de algumas palavras: no caso dos verbos, exceptuando os verbos copulativos, impessoais ou auxiliares, o mais frequente é “cantar”, ocorrendo sete vezes, aquele verbo precisamente que enuncia o acto que mais directamente se liga ao cancionero. Canta-se sobre o próprio acto de cantar, num movimento especular. Surgem ainda “romper”, “beber”, “beijar”, “rir” e “casar”, palavras nitidamente associadas a contextos felizes e que predispõem para a canção. Nesta categoria, o único verbo ligado a emoções negativas que ocorre com alguma frequência é “chorar”, com seis registos.

A nível de adjectivos, um deles é preponderante, a palavra “verde”, que ocorre onze vezes e se relaciona com a caracterização do cenário campestre. Finalmente, no que diz respeito aos nomes, a palavra mais recorrente é “milho”, surgindo oito vezes, nesta amostra, e, mais uma vez, remetendo para o imaginário ligado à vida campestre. Realçamos ainda a ocorrência de várias palavras ligadas ao corpo humano, tais como “pé”, “olhos” ou “cabelo”. Esta amostra apresenta assim um “cante” especular, que canta sobre ele próprio e sobre o próprio ser humano.

Quanto à métrica, “além da redondilha maior, existem com frequência os seus quebrados de três ou quatro sílabas, assim como a redondilha menor” (Nunes, 1978, 29).

O baixo número de palavras deve ser associado a esta tendência para a redondilha maior, que condiciona a extensão dos versos. Na amostra, observamos que a redondilha maior surge na grande maioria das composições.

Escreve a mesma autora que “quanto à rima, domina a consoante, embora seja de uso corrente a toante. O esquema rimático mais vulgar é o *abcb*. O esquema *abab*, de emprego bem menos vulgar, forma o que na terminologia popular é designado por “cantiga quadrada” (Nunes, 1978, 33, sublinhado no original). No gráfico seguinte, ilustraremos a ocorrência dos dois esquemas rimáticos mais frequentes, o de rima cruzada, *a b a b*, e o de rima cruzada com verso livre, *a b c b*.



Graf. 10 – Ocorrência da rima cruzada na amostra

Observamos que o caso mais frequente nesta amostra é, de facto, o da rima cruzada com versos livres, *a b c b*, que surge em vinte e cinco casos diferentes, ao passo que a quadra de rima totalmente cruzada tem apenas oito ocorrências. Para além destes casos, surgem ainda canções onde coexistem este tipo de rima e a emparelhada. A rima cruzada é, assim, predominante, sendo as composições que não a empregam excepções dentro deste conjunto. De entre essas excepções, realçamos dois casos em que a rima é inter-estrófica, tal como Delgado referira, o que liga esses temas ao conjunto do cancionero tradicional de circulação oral da região.

A amostra recolhida confirmou as indicações dos estudos sobre as composições ligadas ao “cante”, no que diz respeito à sua estrutura formal. Tendo em conta este cenário global, olharemos para o espólio de Vicente Rodrigues, procurando interpretar os motivos ligados à diferenciação das carreiras das suas composições.

4.2 Caracterização do Cancioneiro de Vicente Rodrigues

No total, o espólio de Vicente Rodrigues na Junta de Freguesia do Torrão engloba vinte e seis peças, para as quais ele escreveu mais de duzentas e cinquenta cantigas integradas sobretudo nos “divertimentos musicais”. O autor incluiu também uma ou duas canções nos poucos dramas que escreveu, sobretudo a marcar a mudança de acto ou como epílogo da peça. Algumas cantigas funcionam como final de um número humorístico que visa fazer a crítica de costumes, aludindo assim a temas tão variados como a moda, o casamento, a política ou mesmo a difusão do uso de recipientes em plástico, por exemplo. Porém, outras, que maioritariamente constituem números exclusivamente musicais, sem teatro declamado, procuram aproximar-se do imaginário tradicional, quer explorando os *topoi* mais comuns, quer utilizando-os ao serviço da crítica política, dado o contexto ditatorial a que se referem e no qual foram escritas. Por outro lado, diversos números de abertura e apoteose fazem o elogio das províncias portuguesas e da vida rural, numa linguagem ao estilo da visão do campesinato apresentada em bens culturais conotados com a ditadura.

Para percebermos a constituição deste espólio tão diverso, agrupámos estas canções numa base de dados, que nos permitiu a sua análise tanto a nível formal (número de versos e de estrofes) como a nível de temáticas presentes e, conseqüentemente, comparar este *corpus* com as tendências predominantes no cancioneiro tradicional, que acabámos de observar.

No que diz respeito à análise das temáticas presentes, utilizámos a base de dados como ponto de partida. Começámos por determinar os substantivos, verbos e adjectivos mais frequentes em cada poema para estabelecer um padrão de comparação. Baseando-nos nos “passos” estabelecidos por Giacometti, a partir da observação de 7000 temas, para o *Cancioneiro Popular Português*, isto é, as “...linhas de força e caracteres tendenciais permitindo, na colectânea, a fixação de grupos de certa homogeneidade...” (Giacometti, 1981, p. 5), agrupámos as composições por temáticas, que envolvem tanto as que resultam do levantamento objectivo do vocabulário como da análise aos códigos próprios da “canção de intervenção” e que, geralmente, implicam uma interpretação menos evidente, dada a necessidade de contornar o obstáculo da censura. O ponto de

partida para a classificação temática são os nove “passos” enumerados por Giacometti, nomeadamente:

Primeiro Passo – Do Berço à Cova, “certos sinais sonoros que, conservados na memória auditiva das populações, acompanhavam até ao fim as etapas da vida do homem” (Giacometti, 1981, p. 13), agrupam-se aqui temas relacionados com as principais etapas da vida;

Segundo Passo – Estações, Meses e Dias, que inclui referências ao calendário e às suas festividades;

Terceiro Passo – A Idade do Pão, cantigas que acompanham o ciclo do pão;

Quarto Passo – As Mãos e os Ritos, onde as temáticas se relacionam com diversos trabalhos;

Quinto Passo – A Candeia e as Horas, que agrupa composições relacionadas com os serões, tais como orações, mas também romances ou lengalengas;

Sexto Passo – Por Terreiros e Arraiais, onde figuram os temas de festas e “as danças de roda, as canções dançadas, os bailes instrumentais revelam-se terreiros privilegiados da aproximação do homem ao ritmo da comunidade” (Giacometti, 1981, p. 196);

Sétimo Passo – As Vozes e os Gestos, cujo conteúdo se liga sobretudo às actividades mercantis tradicionais, tais como os pregões, ou actividades de trocas de forma geral;

Oitavo Passo – O Amor e o Maldizer, cujo conteúdo incide, como o nome indica, no discurso amoroso;

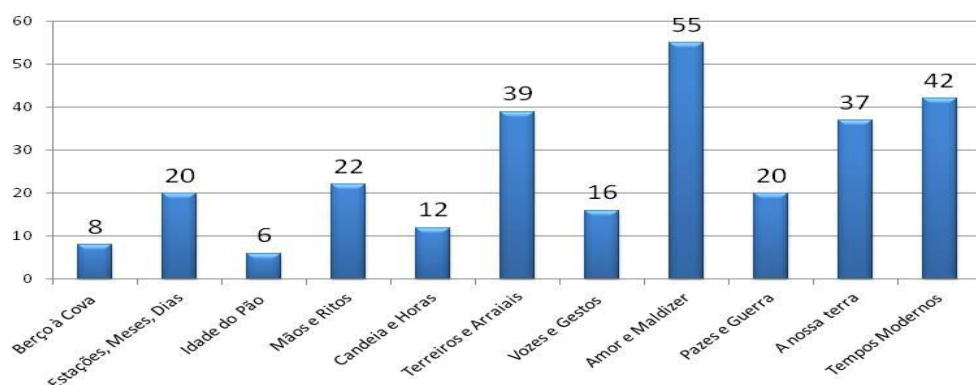
Nono Passo – Entre Pazes e Guerra, onde figuram essencialmente textos relacionados com a História, “textos enraizados em memórias lendárias e históricas ou de evocações precárias das velhas contendas políticas” (Giacometti, 1981, p. 277). Atendendo a que Vicente Rodrigues assumiu sincronicamente as suas próprias lutas políticas através da sua música, agrupamos também neste “passo” a vertente do “canto de intervenção”.

Estando alguns dos passos relacionados com o contexto de reprodução dos temas, como o quinto e o sétimo passo, que pressupõem o cenário, eles não poderiam ser transferidos de forma exacta para o contexto das peças de Vicente Rodrigues. Porém, eles foram utilizados conservando a noção da situação comunicacional que evocam. O quinto passo, neste estudo, engloba as formas declamadas, bem como aquelas que remetem para o contexto doméstico. O sétimo passo, dada a ausência dos pregões deste *corpus*, foi utilizado para agrupar os temas em que se retrata as formas de comércio tradicional, tais como as feiras ou as varinas de Lisboa.

Também o nono passo sofreu uma ligeira modificação, englobando não só os relatos históricos, mas também as canções marcadamente de intervenção deste autor, uma vez que constituem uma acção sobre o desenrolar da História, denunciando os defeitos do regime ditatorial ou fazendo o enaltecimento da democracia.

Finalmente, sentimos a necessidade, nesta adaptação dos “passos” de Giacometti, que implica a transposição da sua aplicação de um cenário tradicional e marcado por um circuito de transmissão oral para um espólio de base escrita e em tempos representado sobre o palco, muitas vezes fazendo a imitação do contexto rural, mas convocando também um imaginário contemporâneo, subordinado à actualidade, de acrescentar duas novas categorias, que resultam das próprias características do teatro de revista. A primeira das categorias que acrescentámos, o décimo passo desta lista, foi intitulada “A nossa terra” e agrupa as canções de enaltecimento do próprio Torrão, do seu rio ou de todo o Alentejo. O outro “passo” que criámos, o décimo primeiro e último, agrupa os temas relacionados com a actualidade quotidiana, tais como as novas modas de vestir ou os produtos subordinados à cultura de massas. Estas canções estão maioritariamente ligadas à conclusão dos quadros humorísticos, sendo, assim, bastante frequentes neste espólio, ao contrário do que se passa num imaginário tradicional que premeia a atemporalidade, como se pode constatar no facto deste grupo não ter produzido temas que perdurassem no imaginário colectivo e dentro dos circuitos de transmissão oral.

Classificámos as cantigas de Vicente Rodrigues dentro destes onze passos e reparámos que, no que diz respeito às suas temáticas, as composições de Vicente Rodrigues ocupam predominantemente quatro passos, conforme se pode observar no gráfico seguinte:



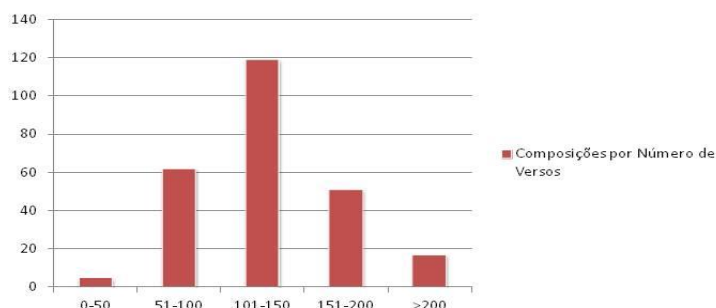
Graf. 11 – Distribuição das Canções de Vicente Rodrigues pelos “Passos”

Na distribuição temática, as canções deste espólio concentram-se em quatro temas fundamentais: “amor e maldizer”, “tempos modernos”, “terreiros e arraiais” e “a nossa terra”. A prevalência destes “passos” está relacionada com a própria natureza do espectáculo em que eram apresentados. Como referimos na justificação do alargamento do número de “passos” total, tanto a crítica às mudanças introduzidas no quotidiano das populações como o enaltecimento da região são traços caracterizadores do teatro de revista, sobretudo quando este se reveste de uma componente regional. Por outro lado, as canções relacionadas com as festas populares revelam as afinidades entre este tema e o ambiente festivo que marcava os espectáculos de teatro do Torrão, designados por Rodrigues como “divertimentos musicais”, dando ênfase à componente lúdica. Na leitura dos vários poemas, notámos também que ao tema “a nossa terra” corresponde o retrato da nostalgia diante do êxodo rural, com a evocação de um passado idealizado, ao passo que “tempos modernos” é um passo que revela a crescente influência da cultura de massas. De forma geral, este cancioneiro apresenta uma forte oscilação temática, mas que se subordina a grandes questões deste espólio, como a dicotomia entre cidade e campo ou a crítica política, questões essas que motivaram as nossas escolhas de textos a analisar particularmente.

Finalmente, salientamos que o “amor”, enquanto tema para número de comédia ou para números musicais, constitui uma presença frequente nos textos deste autor. Estando englobado nos dois tipos de número possíveis nestes espectáculos, a sua predominância justifica-se. Surgem vários “amores” em palco, desde o mais inocente à má-língua do amante não correspondido. Por contraste, saliente-se, quanto a esse “passo”, Giacometti observava que “não se vislumbra com facilidade no repertório tradicional uma expressão lírica autónoma assumindo o tema do amor como pretexto a viagens sentimentais ou introspectivas” (Giacometti, 1981, p. 248). Sublinhamos ainda a constituição do grupo “pazes e guerra”, onde, das vinte canções, dezoito são temas marcadamente “de intervenção”, de crítica ao contexto ditatorial, agindo sobre o presente.

Quanto ao subgrupo das canções que ainda hoje são utilizadas por colectividades musicais, a nível dos “passos”, não se regista o domínio isolado de um grupo, mas antes a distribuição desses temas pelo oitavo passo, pelo décimo e também pelo terceiro, que, nestas canções em particular, se aliam à demonstração de um sentimento de nostalgia, perante as transformações sociais que condenaram a actividade rural a um carácter secundário. Um traço comum que surge na maioria dos temas deste grupo é o sentimento de decadência da sociedade campestre e a sua conseqüente idealização e ligação ao passado, mostrando que actualmente as populações procuram temas que ilustrem este sentimento. Surgem ainda dois temas de intervenção, “A tal esperança” e “Onde estás tu, Primavera?”, que mostram uma concepção do carácter transformador do tempo, bem como uma vertente de crítica social. O primeiro destes temas será, aliás, alvo de análise poética.

No que diz respeito à extensão dos temas de Vicente Rodrigues, o número médio de palavras por cantiga é de 132, sendo a composição mais curta o tema “Fado de Coimbra”, integrado no “divertimento musical” *Há Festa no Povoado*, de 1948. Curiosamente, se o tema mais curto corresponde ao início da carreira de Vicente Rodrigues, o mais longo pode ser encontrado na sua última peça, *Bom Dia, Alegria!*, de 1981. Trata-se de uma canção sem título cujo primeiro verso é “Ora vejam lá e oiçam” e que tem um carácter narrativo, necessitando de 241 palavras para contar a sua história. No entanto, apesar desta discrepância entre a maior e a menor canção, a maior parte dos temas oscila dentro de um número de palavras próximo da média, como se pode observar no gráfico seguinte, onde os temas foram agrupados de acordo com a sua extensão:



Graf. 12 – Distribuição das composições segundo a extensão

Há uma nítida preponderância do grupo com 101 a 150 palavras, correspondendo este a quase metade das canções de Vicente Rodrigues. Pelo contrário, tanto os temas mais extensos como os muito breves são exceções, que raramente ocorrem.

O subgrupo de temas difundidos caracteriza-se pela inexistência de temas particularmente longos, sendo o maior número de palavras o da canção “Adeus Torrão!”, com 133 palavras, de qualquer forma uma extensão bastante acima das ocorrências na amostra tradicional. Este subgrupo tem uma média de palavras inferior à do total do espólio, sendo ela de oitenta e três palavras. Há duas cantigas que conseguem integrar-se no intervalo entre as 26 e 50 palavras, que surgiu como prevalente na amostra que estudámos, estando as outras canções acima desse número. De qualquer forma, pela média de palavras mais baixa neste grupo, observa-se uma tendência de selecção de temas mais curtos.

Quanto à distribuição destas palavras pelo número total de versos, observa-se que, neste espólio, após se ter dividido as composições por intervalos em relação ao número de versos¹⁸¹, há um grupo preponderante, o que corresponde às cantigas com 25 a 32 versos. Este grupo corresponde principalmente à canção de quatro quadras e estribilho, este com uma extensão que pode variar entre ser outra quadra ou alcançar a medida da décima ou mesmo acima. Ocorre um único tema com oito versos, “Meu Triste Cavador”, de 1955. O tema mais longo atinge os 112 versos, porém a maior parte das composições desse grupo situa-se no intervalo entre os 40 e os 50 versos.



Graf. 13 – Distribuição das canções segundo o número de versos

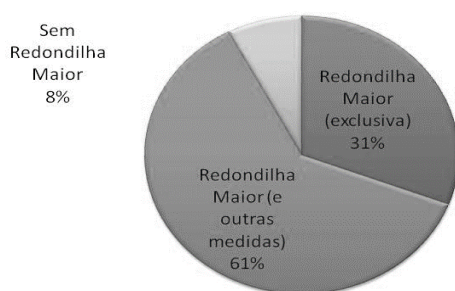
No caso específico dos temas mais divulgados observamos uma oscilação entre os oito versos de “Ai que o sol já vai a pino”, cujo original não encontramos no espólio da Junta de Freguesia do Torrão, e os 34 de “Onde estás tu, Primavera?”, salientando-se, assim, mais uma vez a brevidade das canções mais populares.

Quanto à medida estrófica, dos oito temas de maior divulgação, seis utilizam a quadra, ocorrendo um caso em que a cantiga é composta por uma única estrofe de 16 versos que, na prática, pode ser entendida como uma amálgama de quatro estrofes

¹⁸¹ Mais uma vez, dada a preponderância da quadra, tanto neste espólio como no cancionário tradicional, optámos por delimitar os grupos de composições de acordo com múltiplos de quatro.

diferentes. Ocorre ainda o caso da cantiga “A Moleirinha”, em que a medida utilizada é a quintilha, que também ocorre por vezes no cancioneiro tradicional e oral, conforme vimos anteriormente.

Devido a ainda não termos conseguido desenvolver uma forma automática de contar a métrica destas composições, este parâmetro foi analisado a partir de uma amostra representativa. Seleccionámos vinte e seis cantigas dos vários “divertimentos musicais”, o que corresponde a uma dimensão da amostra de mais de 10% do total. De forma a potenciar a arbitrariedade da amostra, as cantigas escolhidas foram retiradas de diferentes momentos do texto: abertura, fecho de número, apoteose, etc. Neste grupo, a redondilha maior constitui a medida predominante, ocorrendo, na maioria dos casos, em conjunto com outras medidas. Refira-se que estas outras medidas ocorrem frequentemente no estribilho, com a utilização de versos mais curtos, de forma a imprimir-lhe uma mudança de ritmo que o destaque e suscite a adesão do público. Há também alguns casos de oscilação na medida devido à existência de alguns versos com uma sílaba a menos ou a mais em relação à redondilha maior. O gráfico seguinte ilustra a distribuição da redondilha maior na amostra analisada:



Graf. 14 – Ocorrência da redondilha maior na amostra

No caso específico dos temas mais difundidos, cinco utilizam apenas a redondilha maior e outros dois utilizam-na em conjunto com outras medidas de verso, demonstrando a prevalência desta no domínio dos circuitos orais. A rima cruzada é também a situação preponderante neste grupo, estando ausente apenas de uma das composições.

A partir das conclusões obtidas, seleccionámos alguns exemplos característicos que serão analisados neste capítulo. Esta selecção não pôde deixar de levar também em conta o nosso gosto pessoal e a vontade de analisar mais detalhadamente alguns temas, assumindo a subjectividade que tal opção implica. Neste capítulo, analisaremos algumas destas cantigas, traçando um percurso da simples imitação das obras do cancionero tradicional para o peso cada vez maior da vertente política. Escolhemos os temas a analisar a partir da divisão em passos, de forma a diversificar os objectos de análise, e procurando traçar um percurso que não pretende ser nem cronológico nem de avaliação qualitativa. Pretendemos partir de uma canção bastante ligada ao imaginário tradicional e oral e afastarmo-nos dessa influência até chegarmos aos códigos da cantiga de intervenção. Incluímos nestes exemplos o tema “Cantarinhas de Beringel”, pois, apesar de não se encontrar no espólio da Junta de Freguesia do Torrão, o seu registo em nome de Vicente Rodrigues está em nome da família e é uma canção que conheceu algum sucesso no Alentejo, possivelmente a obra deste autor mais divulgada.

4.3 Análise de algumas cantigas de Vicente Rodrigues

1. Imitação do cenário tradicional

1.1 “Cantiga de Arraial”, retirada do “divertimento musical” *Há Festa no Povoado* (1948)

Cantiga de arraial

I

Ele:

P’ra ver teus olhos, morena
Sete léguas já corri
E teu coração não tem pena
Do meu a penar por ti.

Ela:

Teu penar nada me acorda
E ao teu amor peço tréguas
Se tens sido um papa-assorda
Passa a ser papa-léguas.

Estrilho:

Ai vira, que vira
Vira, pula e roda
Que a dança do vira
Está sempre na moda
Ai vira, que vira
Que vira, virou

(bis)

Ela, só:

Contigo no vira?
Nessa é que eu não vou

II

Ele:

O sinalinho brejeiro
Da tua face mimosa
Até parece ter cheiro
Tal e qual como uma rosa.

Ela:

Vou dar-te sem mais cantigas
O meu sinal: Toma! Apara!
P’ra juntares aos das bexigas
Que enxameiam tua cara!

Estrilho:

Com esta me vou
Me vou já embora.
Nunca aproveitei
Que outros deitam fora.

Ele:
Vem cá rapariga,
Não fujas assim.
Enfim que encontrei
Moçoila p'ra mim!!!

Esta cantiga, que ocupa exclusivamente o quinto número da peça referida, é representativa do tema “amor e maldizer”, o passo mais frequente neste espólio. Ela contém diversas alusões ao imaginário tradicional, partilhado pelo público. Surge na intriga a pretexto da vontade de uma personagem, a “Verbena Espanhola”, em conhecer os géneros musicais e os festejos típicos de Portugal, retratando, portanto, uma das mais recorrentes festas populares, o arraial, e recorrendo a uma forma também ela característica da música portuguesa, o vira.

A estrutura dialogal, contendo diversas provocações, remete o público para o imaginário dos desafios e das desgarradas. Também a forma utilizada, a quadra, com a excepção do primeiro estribilho, corresponde a uma medida considerada tradicional e preponderante em cantigas ao desafio: “Relativamente à construção estrófica, tanto nas cantigas simples como nas dialogadas – estas com representação máxima nos desafios – a quadra é que impera” (Nunes, 1978, p. 30). Todos os elementos formais apontam para o mesmo imaginário tradicional.

O conteúdo destes versos também se caracteriza pela presença de diversos *topoi* do imaginário tradicional. O facto de a medida da distância percorrida pelo pretendente ser referida como “sete léguas”, o que lembra, por exemplo, o conto das “Botas das Sete Léguas”, já que tanto o sete como a unidade da “légua” são frequentes na literatura tradicional e oral, tal como uma diversos estudos têm demonstrado¹⁸².

Da mesma forma, a referência aos olhos e ao coração da mulher amada entram em harmonia com o léxico do discurso amoroso no cancionero tradicional, onde, como Ana

¹⁸² Por exemplo...

Paula Guimarães salienta, predominam os olhos, o coração e as mãos. Os olhos estabelecem a ligação entre os namorados: ele viajou para ver os olhos dela, portanto, para que, pelo olhar, se encontrassem. De facto, “A reciprocidade amorosa pressupõe a troca, primeiro dos olhos, depois dos corações” (Guimarães, 1990, p. 197), pelo que as intenções do namorado só se realizariam com o olhar mútuo como primeiro passo.

Porém, o coração dela “não tem pena”, portanto o encontro dos olhos é apenas uma ilusão, já que o amor não é correspondido: “Coração, olhos e mãos funcionam como pólos entre os quais o amor circula” (Guimarães, 1990, p. 269). Interrompido este movimento, o amor estagna e morre, por não ser correspondido. Pelo contrário, o despique ganha força e atinge uma dimensão de paródia ao discurso amoroso tradicional.

Dados os obstáculos à concretização da ligação amorosa, a linguagem desta é substituída, nesta composição, pelo efeito humorístico, recorrendo à evocação de partes do corpo menos celebradas no cancionero tradicional e até desprezadas, como as “bexigas” da cara do homem. O elogio da beleza da amada é substituído pelo apontar de defeitos ao elemento masculino, como se esta canção funcionasse como o inverso das composições mais tradicionais. Saliente-se, inclusivamente, que, se os olhos dela remetiam para o coração, a cara dele, com as suas “bexigas”, remete para um interior do corpo “menos nobre”, porque ligado a excreções e não a sentimentos.

Refira-se ainda a aproximação entre a mulher e a rosa, através da comparação presente na quarta estrofe. Esta associação, bem como a sua correspondente para o universo masculino, que assenta no cravo, está presente em inúmeras quadras da literatura tradicional e oral e é também recorrente no repertório de Vicente Rodrigues, sendo inclusivamente utilizada no título de uma das suas peças: *O Meu Amor é um Cravo Encarnado* (1967). Com efeito, a frase citada neste título corresponde à forma como a protagonista feminina se refere ao seu amado.

Se, nesta cantiga, a aproximação ao imaginário tradicional é feita apenas para compor uma cena de carácter humorístico e com a qual o público facilmente se identifique, noutras cantigas o autor usa esse universo para tentar fazer passar a sua mensagem engajada.

1.2 “Cantarinhas de Beringel”, do “divertimento musical *A Feira da Alegria*, 1958¹⁸³

Cantarinha de Beringel
de fresco barro encarnado
da água doce fazes mel
da fresca doce gelado.

Ai, essa tua esbelteza
que uma tal graça encerra
foi roubá-la a Natureza
prás moças da minha terra!

Estrilho:

Cantarinha de Beringel
minha linda cantarinha
pequenina graciosa
delicada donairosa
ai toda tão maneirinha!
As moças da minha terra,
modeladas a cinzel,
pequeninas delicadas
são como tu engraçadas
cantarinhas de Beringel.

Quando o sol no horizonte
vai morrendo, p’la tardinha,
lá vai a moça prá fonte
à cabeça, a cantarinha!

Ai, a moça é tão formosa
qual bonequita de louça
mas não sei qual mais airosa
se a cantarinha se a moça!

Esta canção, logo a partir do título, remete para o imaginário campestre e para a cultura tradicional a ele associada, activando assim no seu receptor as imagens ligadas a esse meio. A expressão “cantarinhas de Beringel” evoca o artesanato alentejano e a sua característica loiça de barro vermelho ao mesmo tempo que nos remete para a vila que dá o seu nome a essas peças e que se situa perto de Beja e a 40km do Torrão.

¹⁸³ Conforme documento entregue na Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais *Portugueses*, a 10/12/1964, e cuja cópia se encontra no espólio de Armando Coelho.

Observamos que surge uma estrutura estrófica bastante usada por Vicente Rodrigues, com quatro quadras e um estribilho. A quadra inicial faz o elogio da típica cantarinha. Na primeira parte, são referidas as suas qualidades funcionais: “da água doce fazes mel”. Na segunda, é salientada a beleza do objecto e estabelecida a ligação entre ele e a figura feminina. Ao mesmo tempo, demonstra-se o valor do artesão, capaz de produzir um objecto cuja qualidade estética suplanta a das criações da Natureza, indo assim a obra humana (e particularmente a obra única e manufacturada deste universo tradicional) além do valor das figuras naturais. É neste sentido que, relegada para segundo plano, a Natureza, devido à sua posição inferiorizada, se vê obrigada ao expediente menos nobre de “roubá-la”, de imitar a criação do Homem.

O segundo par de quadras é protagonizado pela figura feminina, envolvida numa actividade tipicamente feminina no imaginário popular: “lá vai a moça prá fonte”. Levando consigo a cantarinha e saindo ao crepúsculo, a falta de nitidez desta hora do dia favorece a confusão entre a mulher e o objecto devido a ambos partilharem a mesma beleza: “mas não sei qual mais airosa /se a cantarinha se a moça”. Para mais, todo o quadro é profundamente feminino: desde a figura humana que o protagoniza até à presença do vaso, com as suas características formas curvilíneas, passando pela tarefa e pela simbologia da água. A figura da “terra-mãe” está também activa neste cenário, no barro usado para fabricar a cantarinha, o que acentua a feminilidade do objecto, bem como de toda a cena. A beleza e juventude da rapariga, comparada a uma frágil “bonequita de louça”, a pureza da água e o objecto da cantarinha remetem assim para um imaginário virginal, mas que anuncia já a fertilidade, nas águas que a jovem recolhe. O ambiente campestre surge como favorável às virtudes e ele próprio como virtuoso, através dos elementos presentes na cena descrita, sendo elogiada a mulher que aceita beneficiar desse ambiente.

A décima que serve de estribilho acentua a confusão entre a mulher e a cantarinha, atendendo aos adjectivos associados a esta, que parecem descrever um ideal feminino: “pequenina graciosa /delicada donairosa / ai toda tão maneirinha”. Por outro lado, é referido que “as moças” são “modeladas a cinzel”, como se fossem elas a obra de artesanato aqui valorizada, trocando-se assim as virtudes das duas entidades. Realçamos ainda que ambas partilham a qualidade de serem “pequeninas”, o que ainda mais as aproxima.

De uma forma geral, nesta canção, procede-se à valorização do universo rural, mobilizando diversos *topoi* para a obtenção desse efeito, tal como a valorização da arte local ou a evocação de um cenário atemporal, onde se estabelece um *locus amoenus*, ligado ao imaginário rural.

Esta idealização dos ambientes rurais é o tema das cantigas que mais se aproximam da mensagem do Estado Novo sobre a vida campesina associada a virtudes inatas. Nesse sentido, surgem números de panegírico da ruralidade associada a um sentimento de patriotismo. Em *Alentejo, Terra Linda*, de 1950, a apoteose relaciona-se com o desfile das províncias de Portugal, uma designação de acordo com a nomenclatura empregue pela propaganda oficial, e pretende enaltecer tanto as características associadas a cada região como uma portugalidade campestre e feliz. O Alentejo, personagem que funciona como mestre-de-cerimónias desta cena, explicita essa associação: “Com uma ternura infinda, /Do fundo do coração, /Te saúda, Portugal!”¹⁸⁴.

A imagem da aldeia surge como sùmula das virtudes dessa ruralidade feliz¹⁸⁵, sendo recompensada pelas suas qualidades: “E numa paz bendita, celestial / A Aldeia canta em divino coral”¹⁸⁶. A sugestão da paz ser de origem divina é particularmente expressiva, num autor sem religião assumida que vivia num meio onde a religião católica tinha alguma dificuldade em se impor. Trata-se portanto de uma assimilação acrítica do discurso oficial. A sociedade representada é igualitária, mesmo se o autor reconheça a presença de diferentes classes sociais do ponto de vista económico. Levando em conta estas qualidades, os pequenos aglomerados funcionam como modelo de um Portugal ideal: “Há festa no povoado / Há festa em Portugal!”¹⁸⁷. A equivalência entre o “povoado” e o seu país revelam o desejo do alastramento do estilo de vida do primeiro a toda a nação, o que demonstra uma visão conservadora do Torrão e da vida rural.

¹⁸⁴ *Alentejo, Terra Linda*, 1950, pp. 40-1

¹⁸⁵ Mais uma vez, à semelhança da propaganda oficial. Lembre-se o concurso da aldeia mais portuguesa.

¹⁸⁶ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 59

¹⁸⁷ *Haja Festa*, p. 1

2. Uso do cenário tradicional para uma moral

“Moleirinha”, retirada do “divertimento musical” *E Viva a Folia!...* (1954)

A Moleirinha

I

Em certo velho moinho
Que, lá no alto do monte,
Mesmo já velhinho,
Alveja, branquinho,
Recortando o horizonte.

Mora a bem triste beleza
Da mais morena moleira
E a sua tristeza
Vem, só, da certeza
De ser, assim, tão trigueira!

Moleira,
Eu sei bem que tu tens pena
De terra côr morena
E não a da farinha
Mas sei
Eu sei, também, que tu, moleira,
Tens essa côr trigueira
Mas és de alma branquinha!

II

A moleira trigueirinha
Passava todo o seu dia
Moendo a farinha
Pura e tão branquinha
Como outra, assim, não havia.

Não a moía a canseira
Do seu constante labor
Moía a moleira
O ser tão trigueira,
O não ser da alva côr!

Esta cantiga, que, aliás, é uma das mais divulgadas actualmente de entre aquelas que compõem o espólio de Vicente Rodrigues, remete para o imaginário tradicional da figura do moleiro e da donzela em apuros, fundindo-os, dado o isolamento da figura feminina no moinho. Porém, não constitui uma cantiga narrativa nem lírica, antes

representa a frustração da protagonista por não ser de tez branca, característica associada à beleza feminina.

Neste caso, a entidade que coloca a donzela em apuros não é nenhuma figura feminina ameaçadora, como a bruxa ou a madrasta dos contos, é antes um padrão de beleza inalcançável para a moleira, “...não ser da alva côr” da farinha, mas antes morena como o trigo. Neste caso, a refinação do cereal é equivalente a uma suposta refinação social, já que apenas as raparigas das classes sociais mais elevadas conseguiriam manter a brancura da pele, visto não se exporem ao sol, nos trabalhos campestres. Por trás de algo de aparente futilidade, como a preocupação com a aparência física, está um desejo de ascensão social, apesar de a moleira ser uma trabalhadora empenhada: “Não a moía a canseira/ Do seu constante labor”. Podemos estabelecer uma relação entre esta frustração da moleira e a decadência que começava a atingir a sociedade rural na época e que aumentou até às dimensões de um êxodo. Com efeito, o texto traça um retrato de abandono: o “velho moinho” que, apesar do seu estado, vai moendo o grão ilustra a falta de interesse no investimento nos trabalhos agrícolas. Ao mesmo tempo, o isolamento da moleira reforça essa imagem, mostrando que são cada vez menos os que realizam este tipo de actividades e que ela própria gostaria de as abandonar, trocando-as por uma ocupação que não a expusesse ao clima e, portanto, não ligada ao sector primário.

Porém, o sujeito poético opõe-se a esta perspectiva: “Eu sei, também, que tu, moleira, / Tens essa côr trigueira / Mas és de alma branquinha!”. Para ele, as qualidades morais importam mais que a cor da pele e essas são brancas, ou seja, impolutas. Esta pureza moral poderia ser ameaçada pela migração para a cidade, local de vícios e alteração de hábitos, na obra deste autor, onde a “recusa do mundo industrializado é também uma forma de resistência (Meneses, 2002, p. 46). A figura do *compère* estabelece a ligação entre a brancura da pele e uma eventual corrupção desta figura feminina:

“Zé – E é assim a vida, amigo Forasteiro! Todos procuram o que não têm, tantas vezes o mal! – esquecendo-se de aproveitar o bem que têm! Enquanto uns querem trocar a pura e sã alegria que dá uma vida pobre mas honrada pelo amarelo doirado do vil metal, esta moleirinha de pele doirada por êste sol bendito que nos alumia quer trocá-la pela palidez que aos rostos traz a luz do luar! Mas que belo “desarrincaço”, hein?”¹⁸⁸

¹⁸⁸ *E viva a Folia!...*, p. 34

A moral da história da moleirinha baseia-se na oposição entre a pobreza, associada à conservação de valores morais, e a desagregação dessa ética na cidade. À pele trigueira corresponde uma vida de acordo com a moral da sociedade tradicional, enquanto que a beleza física da alvura se paga com a corrupção moral, que se obtém pela excessiva importância atribuída ao dinheiro, em detrimento dos valores morais. A cidade é um local onde a sociedade de consumo, que leva a procurar o enriquecimento a todo o custo, dissipa a moralidade e por isso deve ser evitada pelas raparigas como a jovem moleira. Se a cantiga anterior elogiava a ruralidade, esta alerta para os perigos dos sonhos inculcados pela metrópole nas mentes das jovens raparigas.

Esta valorização do campo enquanto local guardião dos valores morais pode ser um dos factores que contribui para a disseminação desta cantiga em particular. Em oposição ao contexto actual de domínio da vida citadina e de conseqüente abandono do meio rural, o protagonismo e o retrato positivo da vida campestre provocam a adesão das populações rurais, transformadas em protagonistas do seu próprio cancioneiro. Ao mesmo tempo, a componente moral desta letra relaciona-se com o carácter saudosista de alguns grupos que, por vezes, residem na periferia de Lisboa e encaram os seus tempos de vida campestre como uma idílica Idade de Ouro.

3. Cantiga de conotação política

“Canção da Noite Longa, retirada do “divertimento musical” *Ao Romper da Bela Aurora* (1967)

Canção da Noite Longa

Ó noite
Só noite, só escuro, só negro, só sombra
só treva!
Ah! Ah! Ah!
Ó noite
só noite, só nuvem, só bruma, só névoa
só fumo!
Ah! Ah! Ah!
Ó noite
só noite de dia de embarque de escravos
de leva
Ah! Ah! Ah!
em barco
que sai barra fora, sem leme, sem guia
Sem rumo!
Ó noite
Só noite de fados, de sinas, de destinos,
Agruras
Ah! Ah! Ah!
Ó noite
só noite de lutos, de dores, tristuras
e ais
Ah! Ah! Ah!
Ó noite
do dia só noite de quando nasci
Ó noite
das noites sem dia que sempre vivi
Ó noite
duma madrugada que não chega mais!

Venham sóis
venham luas, luares, luzeiros
venham estrelas
venham fâchos, archotes, brandões
venham lumes
venham fogos, fogachos, fogueiras
ou, só, fogaréus!
Anda tu
meu farol da mui breve ilusão
e, ó tu,
ó meu guia da esperança perdida
venham todos

transmudar minha noite
sem luz
num reino dos céus!

Além de ter integrado o “divertimento musical” de 1967, este tema foi registado como forma cultural independente na SECT, a 10/08/1967. Esta canção, que se caracteriza imediatamente pela sua longa extensão, encerra uma série de características da música de intervenção, especificamente contra o regime político de Salazar. Define Raposo este tipo de canção:

“O canto de intervenção concretiza uma postura quer do intérprete – que sendo também autor tomou a designação de “cantautor” – quer do autor da letra e do compositor, em que o canto assume um papel, tornou-se um veículo, um agente, uma arma lúdica, no caso presente, contra o regime, transmitindo mensagens de contestação e resistência. Porque é canto, o poema adquire especial relevo.”
(Raposo, 2007, p. 21)

No mesmo estudo, Raposo não utiliza o conceito apenas para se referir às produções dentro do contexto da ditadura de Salazar, demonstrando a abrangência da afirmação acima transcrita e a sua produtividade em diferentes momentos históricos. “Canto de intervenção” é, neste sentido, toda e qualquer composição usada para denunciar uma autoridade, surgindo exemplos entre as cantigas de escárnio e maldizer na “literatura de cordel” ou no cante alentejano, sobre o qual afirma: “A sua característica comum revela-se na denúncia e resistência ao poder, às injustiças, mantendo a dignidade e a altivez...” (Raposo, 2007, p. 25). Devemos igualmente lembrar a tradição contestatária do teatro de revista, mesmo sendo uma contestação permitida pelo poder, que permitia que este fosse um meio de transmissão deste tipo de canto. Assim, Rodrigues, que conhecia a obra de diversos autores de intervenção¹⁸⁹, ao não poder continuar a apresentar Salazar explicitamente em palco devido a uma censura mais rigorosa, adoptou também a canção como veículo de transmissão do seu descontentamento.

Devemos observar, no poema acima transcrito, os diversos indícios da posição do autor de contestação do regime político vigente na época. Nomeadamente, devemos assinalar a utilização dos seus dois campos semânticos antagónicos, ligados à noite e à luz, como os que se encontram noutras cantigas de intervenção desta época. A “noite”

¹⁸⁹ A sua correspondência conservada na Junta de Freguesia do Torrão cita explicitamente a admiração por José Afonso e, a nível do romance, por Urbano Tavares Rodrigues.

como símbolo da opressão e a luz da “liberdade” foram amplamente utilizados por diversos autores que pretenderam, através da sua obra, denunciar a situação política portuguesa. Lembre-se, por exemplo, um excerto da “Trova do Vento que Passa”, de Manuel Alegre:

*“E a noite cresce por dentro
dos homens do meu país.
Peço notícias ao vento
e o vento nada me diz.*

*Mas há sempre uma candeia
dentro da própria desgraça
há sempre alguém que semeia
canções no vento que passa. “*

A “noite” que se instala dentro dos homens assinala a opressão, tal como a “candeia” é um símbolo da resistência, fazendo assim Manuel Alegre o retrato de um Portugal deprimido e oprimido. Poderíamos também lembrar, entre outros, a canção editada por Zeca Afonso em 1963, “Os Vampiros”, onde estas criaturas nocturnas representam a repressão ditatorial e, mais concretamente, os agentes da PIDE que, de madrugada, faziam as prisões políticas. Sem fazer um levantamento exaustivo da produtividade desta dicotomia, observamos que a oposição usada por Vicente Rodrigues e assente na presença ou falta de luz era produtiva e perceptível em termos de linguagem de crítica política codificada, naquele contexto específico.

Porém, devemos salientar que a atmosfera pesada desta canção começa a ser criada pela própria mancha gráfica do texto. Observamos, por um lado, a extensão desta composição, bem como a utilização de estrofes invulgarmente longas no conjunto da obra de Vicente Rodrigues. O recurso repetido à anáfora contribui para que o poema pareça ainda maior e mais pesado, criando uma atmosfera sufocante, devido à repetição de estruturas. Esta estratégia de escrita sugere a criação de um ambiente opressor, que imite a vivência num tempo de privação da liberdade.

Devemos também assinalar que o texto é construído a partir da oposição entre dois tempos. O primeiro é o tempo presente, que corresponde à desolação e às trevas: “Só noite, só escuro, só negro, só sombra”. Corresponde também à falta de liberdade, “embarque de escravos” e ao caos, “sem leme, sem guia / Sem rumo!”. Ao mesmo tempo,

a imagem do navio que parte remete também para a realidade do embarque de soldados, na maior parte dos casos contra a sua vontade e por isso “escravos”, para a guerra colonial, denunciando assim uma das facetas concretas do “tempo negro”.

O sujeito poético demonstra que esta noite deve ser entendida metaforicamente, visto que é um “noite / das noites sem dia que sempre vivi”. Tendo ele vivido sempre em sucessivas “noites”, a sua dimensão hiperbólica realça que esta é um símbolo para o estado do país no momento presente e, por esse motivo, surge a ânsia pelo seu fim, por uma “madrugada” que traga a luz da esperança.

Surge então o tempo seguinte, a “madrugada” futura pela qual se anseia e que é associada à luz, dada a profusão de léxico relacionado com a iluminação, como “venham fogos, fogachos, fogueiras”, que encerra em si uma simbologia positiva. Esta alteração levaria à felicidade, representada pela vivência terrena de um “reino dos céus”, bem como pela emergência de um “tu” com quem o sujeito poético poderia dialogar livremente.

O recurso à dicotomia “noite / dia” enquanto sinónimos respectivamente da ditadura, uma nova “idade das trevas”, e da democracia é um recurso característico deste tipo de obra, algo que o poema de Sophia de Mello Breyner sobre o 25 de Abril, o qual aproveita as circunstâncias históricas para explorar esse simbolismo, demonstra claramente, já em tempos de democracia:

*“Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo”¹⁹⁰*

Bezerra de Meneses analisa mais profundamente esta dicotomia, na sua tese sobre a obra de Chico Buarque, mais concretamente nas passagens dedicadas à canção “Apesar de você” (1970), demonstrando a sua produtividade também na poesia brasileira de intervenção:

“... de um lado a realidade repressiva do poder – regido pelo advérbio hoje, e que configura uma situação de sujeição – de escuridão, de represamento de emoções (...). De outro lado há a perspectiva de alteração radical dessa situação, num amanhã, quando o galo cantar, o dia raiar, a manhã renascer e esbanjar poesia, o céu clarear. Aí então acontecerá a “enorme euforia...” (Meneses, 2002: 74-75)

¹⁹⁰ Sophia de Mello Breyner, *O Nome das Coisas*

Nesta canção de Vicente Rodrigues encontramos o mesmo funcionamento, a mesma dicotomia. Nesse sentido, retomamos também uma expressão de Meneses para considerar este texto uma “canção de repressão”(Meneses, 2002, p. 70), na qual a mensagem principal consiste em demonstrar poeticamente, quer a nível de estrutura externa, quer interna, a vivência sob um regime ditatorial, onde só se sobrevive por esperança numa mudança profunda, que reponha as liberdades.

4. Cantiga censurada

Cantiga retirada da peça *O Princípio o Fim e o Meio* (1971)

O Coro Alentejano – A tal esperança a verde esperança
Que anda sempre na gente
Anda de faca nas costas
E de espingarda pla frente

E de espingarda pla frente
De sangue toda enfeitada
A tal esperança, a verde esperança
É uma rosa encarnada.

Nasce um homem nasce a esperança
Que à frente dum homem corre.
Morre o homem mas a esperança
Ainda bem que não morre.

Ao contrário dos exemplos anteriores, esta canção faz parte de um dos poucos dramas escritos por Vicente Rodrigues. Prevista para o início do terceiro acto, acabou por ser cortada desta obra pela censura, só tendo podido ser apresentada em público a seguir à Revolução dos Cravos. O texto a que ela pertence tem ele próprio uma forte conotação política, ligada à morte de António Salazar, como referimos anteriormente.

Uma canção sobre a esperança, neste contexto, surge com um carácter subversivo. Além disso, também a esperança é associada ao tempo cíclico: ela nasce com o ser humano e tem a capacidade de perdurar para lá da morte, rompendo com a ordem natural e podendo, por isso, superar qualquer adversidade. Por não estar dependente do ser humano com quem nasce, a esperança tem a capacidade de ser transmitida e, por isso, unir os homens, numa luta que se prolonga no tempo que “corre”, associado ao próprio desenrolar da História.

No entanto, esse papel da esperança não se cumpre sem confronto e, por essa razão, ela anda armada, como um soldado: “Anda de faca nas costas /E de espingarda pla frente”. Simultaneamente, a escolha de palavras “faca nas costas” remete-nos para uma expressão coloquial associada à traição: a faca pode ser uma arma por ela empunhada, mas também poderia ser uma ferida infligida na esperança. Nesta perspectiva, relembremos a esperança gorada na abertura do regime, e particularmente do

abrandamento da censura, na chamada “primavera marcelista”, a que o escritor possivelmente aqui alude.

Numa leitura mais geral, a esperança surge associada à dialética histórica, em que o progresso não se dá sem confronto: fere-se, mas também é possível ser-se ferido, por isso anda a esperança “De sangue toda enfeitada”. Além disso, o recurso a este campo semântico constitui uma forma de provocação, tendo em conta a forte censura que se exercia sobre conteúdos que pudessem ser, de alguma maneira, relacionados com a Guerra Colonial, neste período histórico: “No teatro “guerra” passa a ser uma palavra proibida, como são proibidas cenas que enalteçam os movimentos pacifistas” (Cabrera, 2013, p. 70).

O sentimento é caracterizado através da ideia de confronto, que também é expressa na escolha de duas cores, que sendo opostas, também se identificam com a bandeira portuguesa: “...a verde esperança / É uma rosa encarnada”. A antítese, em termos de cores, ao mesmo tempo que dá uma dimensão dialética à esperança, identifica-a com Portugal e, portanto, com o olhar para o futuro do país.

Mais uma vez devemos citar Bezerra de Meneses para aprofundar a leitura destas estrofes e salientar que “... é a pulsão da morte que opera nesses domínios sombrios da opressão ditatorial” (Meneses, 2002, p. 75). As imagens violentas associadas à esperança, ao mesmo tempo que relembram a guerra em palco, surgem como catarse de uma realidade opressora com a qual é necessário romper. Ao evocar este tipo de imaginário, o sujeito poético demonstra, por um lado, a dimensão dessa opressão, que o faz considerar a necessidade de sangue para a mudança histórica, e, por outro, relembra acontecimentos concretos em palco, tal como a Guerra Colonial.

Salientamos ainda que, apesar desta esperança ter uma vertente nocturna, sanguinária, ela é saudada positivamente pelo autor: “Ainda bem que não morre”. O seu lado mais bélico é encarado como necessário para a progressão do tempo, afinal, como vimos a respeito do número “A Maia”, do “divertimento musical de 1955, *Torrão de Açúcar*, a morte é necessária para o avançar da História, para a renovação das gerações. Sendo a alternativa um tempo estagnado, em que as gerações novas se sacrificam pela manutenção das mais velhas, é saudado que haja uma esperança capaz de romper com

essa possibilidade. Apesar da desilusão do governo de Marcelo Caetano, a esperança vive e permite que continue a existir a possibilidade de mudança de regime.

Vemos nestas três quadras duas reflexões simultâneas: uma sobre o tempo cíclico de forma geral, e o seu lado sacrificial, outra, que se apresenta como um exemplo mais concreto, sobre a frustração da governação de Caetano não fazer essa transição e, portanto, persistir a necessidade de romper com o regime vigente.

Conforme estas duas últimas canções demonstram, Vicente Rodrigues, ao mesmo tempo que perpetuava a visão do regime sobre o mundo rural e a portugalidade, compôs diversos temas de denúncia do contexto ditatorial, mobilizando linguagem codificada que permitia contornar a censura. Além da oposição entre a noite e o dia como forma de representar a ditadura e a democracia, também a Primavera surge como uma representação codificada da liberdade. Em *Feira Nova*, peça estreada a poucos dias da revolução de Abril, o número musical “Onde estás tu, Primavera?” representa o desabafo de alguém cansado de um longo Inverno, que suspira pela renovação da vida. Na mesma peça, a simples menção ao acto de cortar fitas, mesmo se pronunciada por uma jovem, é suficiente para pôr em palco a figura de Américo Tomás e ridicularizá-lo. Estas cantigas, que conquistam a adesão do público que as consegue decifrar, punham a política em cena de forma figurada, uma estratégia empregue pelo autor a partir da década de sessenta, como reacção ao agravamento da censura.

4.4 O Impacto das carreiras diferenciadas das composições junto das populações

Do conjunto do espólio de Vicente Rodrigues, muitas canções acabaram por ser esquecidas pela população, ficando o seu vestígio registado apenas nas folhas originais conservadas na Junta de Freguesia do Torrão, outras são parcelarmente lembradas por quem actuou nos “divertimentos musicais”, enquanto outras registaram maior popularidade e continuam a ser cantadas em diferentes localidades do Alentejo e da área suburbana de Lisboa. Fazem parte deste pequeno grupo os seguintes temas, que continuam a ser reproduzidos nos grupos do Torrão: “A tal esperança” (*O Princípio o Fim e o Meio*, 1971), “A moleirinha” (*E Viva a Folia!...*, 1954), “A noite”, “Adeus, Torrão” (registada na Sociedade Portuguesa de Autores em 03/01/1974), “Ai que o sol já vai a pino”, “As flores da minha terra” (*Isto Agora é outra Música*, 1959), “Cantarinhas de Beringel” (*A Feira da Alegria*, 1958), “Meu Alentejo cantor” (*Cantiga Alentejana*, 1957) “Onde estás tu, Primavera?” (*Feira Nova*, 1974) e “Saudades” (texto dactilografado de Vicente Rodrigues conservado no espólio de Armando Coelho). Com excepção destes dois últimos temas, a unidade estrófica utilizada é a quadra, que é predominante. Da mesma forma, a maioria dos temas apresenta rima cruzada, estando, a nível formal, de acordo com as tendências predominantes que observámos no cancionário tradicional. A estrutura formal mais recorrente corresponde a dois grupos de duas quadras e estribilho, sendo marcada a tendência para temas breves.

A nível temático, observamos que dois temas relacionados o canto de intervenção continuam a ser reproduzidos pelos grupos do Torrão. O caso particular de “A tal esperança” liga-se à sua história: por ter sido censurado durante a ditadura, transformou-se numa bandeira da vila. Na exposição do centenário do autor, a sua letra estava em destaque, tendo a sua história sido narrada por vários elementos da população local. Com a democracia e o fim da censura, esta canção pôde finalmente ser cantada em palco, o que se repercutiu no Torrão como uma vitória da vila sobre o regime ditatorial e sobre Lisboa, cidade onde as peças de Rodrigues eram sujeitas à leitura prévia. As restantes canções relacionam-se com o retrato da ruralidade, representando os efeitos do êxodo rural na população. Refira-se que “Onde estás tu, Primavera?”, que na peça original tem uma conotação de intervenção política, é actualmente interpretada de forma truncada, já que os grupos preferem cantar apenas a primeira parte. Esta situação leva a que o tema possa

evocar também as saudades de um tempo de prosperidade da terra, anterior ao êxodo. Portanto, com a excepção de “A tal esperança”, os temas que se constituíram como formas culturais independentes das peças para as quais foram escritos possuem como característica comum a de reflectir um tempo de profunda reconfiguração da vida rural. Neste cenário, são realçadas as oposições entre a cidade e o campo e entre o passado e o presente. Simultaneamente é feito o panegírico da ruralidade, que surge idealizada como um modo de vida perfeito, tornado inacessível pelo progresso. A estrutura formal tradicional é usada para representar um estado da terra presente, com o qual os seus habitantes se identificam.

Após a morte de Vicente Rodrigues, algumas destas composições continuaram a ser disseminadas e adaptadas por grupos, que as integraram no seu património. Frequentemente perdeu-se a referência do nome do autor, tendo os temas sido encarados como “populares” ou “tradicionalistas”. Dada a forte ligação do Torrão a este repertório, quando a sua população se apercebeu desta situação, gerou-se um sentimento de usurpação e, logo, um fechamento. A estratégia adoptada para a conservação deste cânone na sua terra originária foi o ocultamento do espólio escrito e a desconfiança dos forasteiros, considerados como possíveis usurpadores.

Esta distinção clara entre os torranenses e os forasteiros configurava diferentes predisposições no acesso ao património cultural da freguesia, sobretudo à obra deste autor. Ao primeiro grupo correspondia o direito a reproduzir o cancionário e a seleccionar o seu público, sendo profundamente marcada a ligação desta obra ao seu contexto de produção. Já os outros dependiam da permissão do primeiro grupo para ter acesso a esse legado. Subjacente à questão da constituição de um património tradicional ou popular, jaz a problemática da sua apropriação: de quem tem o direito a ouvir, ler, estudar e, em último caso, a tornar-se um novo transmissor.

Esta reacção por parte da comunidade original já fora documentada, em Portugal, pelos primeiros compiladores de recolhas tradicionais, escrevendo Consiglieri Pedroso, no prólogo aos seus *Contos Populares Portugueses*, que “O povo (...) guarda ciosamente o tesouro das suas tradições e, para que revele sem pensamento reservado o que lhe pedem, é mister primeiro ganhar-lhe a confiança, que só com uma larga convivência se adquire” (Pedroso, 1985, p. 36). Esta reacção sugere que a comunidade considera posta em causa a sua identidade cultural diante da perspectiva de usurpação do seu capital

cultural por parte de elementos exteriores ao seu, havendo, conseqüentemente, uma forma de fechamento no campo das representações.

Numa visão próxima dos primeiros autores românticos que estudaram o *corpus* tradicional e oral, a uma cultura tradicional ou popular corresponderia um esquema de transmissão do seu repertório pela via oral, em que o receptor se apropriaria naturalmente das composições a que tinha acesso e se tornava ele próprio num novo transmissor. Resumidamente, Ruth Finnegan indica várias características relacionadas com esta ideia de património comum: “There are several strands in this still popular view: the idea of communal origin; of independence of written transmission; of word-for-word reproduction; and of memorization as the operative factor” (Finnegan, 1992, p. 140)

Este esquema corresponderia, em primeiro lugar, a uma sociedade rural caracterizada pela pouca mobilidade de uma população fixa e pelo seu parco acesso ao ensino institucional, traços que, com as modificações tecnológicas e institucionais do século XX, foram reconfigurados, provocando a modificação deste quadro. Implícito ao modo de vida desta sociedade camponesa, estava um leque de sentimentos e predisposições em que, como escreve Maria Arminda Nunes, no prefácio ao *Cancioneiro* de Leite Vasconcelos: “é a gente humilde de Portugal que, de norte a sul, passa a cantar os seus trabalhos com a singeleza que lhe é natural” (Vasconcelos, 1975, p. XXXII). Estas qualidades, tanto das gentes como dos textos, resultariam de virtudes inatas da população rural, mais ligadas à proximidade da natureza do que a convenções sociais.

Porém, neste momento, observamos uma realidade que é muito mais complexa e ramificada, possivelmente influenciada pelas próprias transformações económicas, organizacionais e demográficas da sociedade ao longo das últimas décadas que a reconfiguraram e complexificaram estruturalmente:

“Os repertórios compilados pelos grupos são o seu bem mais valioso e que é susceptível de ser transmitido. Constituem capital artístico essencial na negociação da posição no mercado de música e dança tradicionais. Este património está sujeito a várias formas de circulação: herança, roubo, cópia” (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 16).

Mesmo sem levar em conta os novos meios de comunicação associados à comunicação em massa, multiplicaram-se as vias que levam à apropriação da obra tradicional ou popular, sendo destacadas na citação anterior três hipóteses. A primeira, a via encarada como legítima, a da herança, remete-nos para laços pré-existentes entre os

novos transmissores e o património. Devemos salvaguardar que a forma de transmissão do esquema romântico sub-entendia esta afinidade, dada a menor mobilidade das populações, que condicionava o alcance da transmissão oral. Outra forma de concretização da situação de herança é representada pelo empréstimo voluntário de composições de um autor popular ou de uma comunidade a outra comunidade:

“Um rapaz (...) pôs-se há dias a cantar isso na esplanada do café, à mesa onde estava comigo. Isso é “ Ouvi dizer que a Cidade” , que ele não sabe completamente, e tem pena, pois é um apaixonado pelas canções do Alentejo e muito particularmente pelas suas. Disse-me que há dias cantarolou essa canção para os do Trio Guadiana, que ficaram entusiasmados com a música e a letra e querem ir aí pedir-lha.”¹⁹¹

Através do pedido, o bem cultural é transacionado sem que se perca a referência e autoridade da sua origem e, conseqüentemente, o seu controlo. Esta forma testamentária de transmissão permite ainda criar laços e colaborações entre grupos de diferentes povoações, levando ao estabelecimento de alianças e intercâmbios de formas culturais.

Por outro lado, as vias ilegítimas, a do roubo ou a da cópia, são normalmente associadas aos elementos estranhos, sem qualquer relação com a comunidade, o que motiva o fechamento desta, por receio do “roubo” ou “plágio” das suas tradições e cânones. Adicionalmente, neste contexto particular, o do “cante” alentejano, este assume um papel estruturante na matriz identitária das comunidades, estando as suas vias de transmissão tradicionalmente sob o controlo dos seus elementos, que procuram proteger o seu património de uma eventual “usurpação” e controlar a adequação dos novos transmissores à sua imagem subjectiva e estanque da tradição¹⁹², na qual “a solenidade doutrinal do movimento folclórico contrapõe-se aos plebeísmos incessantemente glosados pelos conjuntos típicos” (Silva, 1994, p. 384). Este novo estatuto da prática folclórica, bem como seu alcance, obtido pela divulgação em palco e nos meios de comunicação massificados, justificam que a sua divulgação não seja consensual e se

¹⁹¹ Excerto da carta de Jaqueline Teles a Vicente Rodrigues, de 17 de Julho de 1970, preservada no espólio do autor, na Junta de Freguesia do Torrão.

¹⁹² A este propósito, já assistimos a acesos debates entre diferentes grupos sobre os seus conceitos etnográficos e sobre a imagem ideal do cantador, que, para alguns, inclui de forma mandatária pormenores como o corte de cabelo e a ausência de acessórios corporais. Alguém que apresente uma imagem mais ligada à contemporaneidade corre o risco ser excluído do grupo coral, independentemente das suas qualidades vocais.

observe uma forte resistência de uma fracção significativa das pessoas, sendo vista como um acto de fragmentação ou de erosão do seu património cultural.

Noutros casos, ao longo dos múltiplos processos de transmissão, acaba por ocorrer a separação entre a obra e o seu autor. Uma vez que as vias de transmissão estão frequentemente dependentes da comunicação oral, submetendo-se às suas dinâmicas particulares, é comum que ocorram variantes mais ou menos importantes ao texto da obra primitiva. Esta clivagem, quando identificada, é muitas vezes vista como um acto premeditado e um “roubo” no sentido de “plágio” perpetrado por uma outra comunidade contra o autor e, por consequência, contra a comunidade de onde ele é natural. Com alguma frequência, nas entrevistas, os informantes locais sentem que têm uma oportunidade de denunciar estas situações e apelar a uma intervenção da nossa parte que reponha a memória autoral.

É de salientar que, no caso específico do *corpus* de Vicente Rodrigues, não falamos exactamente de textos da tradição, mas de textos compostos para e representados no cenário artificial do teatro, imitando o contexto tradicional no qual os repertórios eram originalmente transmitidos. O carácter de recriação constituía uma componente da qual todos os elementos estavam conscientes, tanto o autor quanto o público, que procurava uma evocação da realidade e não o seu retrato fiel. São, portanto, recriações do universo tradicional, nas quais “the poet may be working with known themes and plots and composing within a traditionally accepted system of conventional patterns of various kinds, the composition and performance of a uniquely shaped piece meeting the requirements of a specific occasion, audience and performer’s personality” (Finnegan 1992, p. 155).

Há uma marcada tentativa de aproximação das composições de Vicente Rodrigues do repertório tradicional, nas suas características formais e temáticas, reforçada pela recriação material de cenários campestres ou característicos das vilas alentejanas, sem que, no entanto, a confusão entre ambos seja imediata, sendo antes a teatralidade assumida: o palco e o cenário pintado, que constituem marcas inequívocas do universo de ficcionalidade, sempre foram assumidos nos “divertimentos musicais”, não tendo havido tentativas de integrar estas canções no “*habitat*” natural dos temas tradicionais, de transmissão oral.

Dada a sua origem recente, estes textos, apesar de integrados no património torranense, acabam por ser vistos como modas recentes, que Menéndez Pidal define por “las variantes escasas, porque el que entona aquella canción tiene conciencia de que es invención reciente, y como novedad hay que aprenderla y repetirla” (Ferré, 2011, p. 436). Porém, esta fronteira é efémera, correspondendo a divulgação da canção junto de novos públicos ao seu esbatimento, e, tal como os estudos de Menéndez Pidal sobre o romanceiro demonstram, a existência de uma base escrita pelo autor e, posteriormente, distribuída pelo público não impede esta convergência com o *corpus* tradicional, novamente ao contrário do que veria um olhar mais romântico, que buscasse a origem imemorial dos temas: “in practice, interaction between oral and written forms is extremely common, and the idea that the use of writing *automatically* deals a death blow to oral literary has nothing to support it” (Finnegan, 1992, p. 160, sublinhado no original). Ao observar a divulgação dos textos de Vicente Rodrigues, estamos possivelmente a estudar um processo de tradicionalização em curso, onde, à medida que se dá o esquecimento da base escrita e o surgimento de variantes, muitas vezes de forma inadvertida, os textos são cada vez mais pertença de uma comunidade e não de um autor individual.

Devemos ainda observar que todas estas dinâmicas não ocorrem isoladamente, estão inseridas num contexto histórico de interações entre as diversas comunidades, uma vez que, ao longo do tempo, foram sendo formadas e reconfiguradas susceptibilidades e sensibilidades particulares, tendo a comunidade elaborado e mantido uma “memória social” “indissociável de um sentimento de identidade que permite identificar o grupo e distingui-lo dos demais” (Peralta, 2007, p. 7). Este leque de representações conduz à atribuição de valor e significado subjectivos, suscitando as correspondentes interpretações: a emergência de variantes não é encarada como resultado de uma falha de memória, de recepção ou como um processo de racionalização involuntário, mas como um acto deliberado de provocação à memória do autor e à sua comunidade.

Este leque de formas de transmissão relaciona-se intrinsecamente com a regulação das práticas folclóricas que, deixando o seu carácter espontâneo, passaram a realizar-se em grupos, em cima de palcos. Esta institucionalização parcial do “cante” leva à modificação do contexto de transmissão, sendo a prática transferida da situação meramente informal do trabalho no campo ou do convívio na taberna para um contexto mais elaborado e de maior alcance, como, por exemplo, através da formação de grupos recreativos ou culturais e encenação em teatros e palcos, acontecendo a “exportação” – e

muitas vezes a reformulação – das obras originais. É frequente encontrar grupos que se dedicam ao “cante” alentejano na área suburbana ou dentro de grandes cidades, fora do próprio Alentejo, onde os seus elementos se encontram para relembrar uma região onde nasceram, e cuja memória é bastante idealizada, mas com a qual já têm pouco contacto, surgindo a prática do “cante” com um carácter saudosista: “Nos arredores de Lisboa encontramos-los entregues às tarefas mais diversas. E, no entanto, mesmo longe das suas terras, ainda se reúnem ao entardecer ou à noite, para cantarem em grupo as “modas” da sua região” (Nazaré, 1979, 26).

Estas associações são muitas vezes encaradas de forma hostil dentro das pequenas comunidades rurais por considerarem que foi usurpada, ou melhor, desvirtuada uma “memória” ou um legado que lhes pertence, o que, conseqüentemente, afecta a sua relação com o presente e a construção de novas memórias partilhadas: “O folclorismo assenta num paradoxo: a essência ruralista do seu conteúdo cria-se, institucionaliza-se e reproduz-se a partir de um quadro urbano” (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 7). A reinterpretação e encenação do repertório folclórico num contexto urbano, quando conhecida no ambiente rural que inicialmente o configurou e o transmitiu pelos normais circuitos de comunicação de proximidade, conduz a uma cisão entre estes meios, favorecendo a desconfiança da ruralidade em relação à cidade, o que demonstra que, na prática, a oposição funcional empregue por Vicente Rodrigues entre Cidade e Aldeia se projecta a nível do cuidado com o cânone local, estando, portanto, assente em pré-disposições do público.

Constatamos que este sistema marginal, associado à transmissão oral de composições, reproduz em si mecanismos de selecção idênticos aos relacionados com a constituição do cânone literário, como a formação de elites culturais a uma escala local que se atribuem a si próprias a função de seleccionar novos ouvintes e eventuais novos transmissores da obra. Tal como a literatura consagrada destaca os seus clássicos, que devem ser passados para as gerações futuras, também as literaturas tradicionais e orais elevam algumas das obras dos seus *corpora* à categoria de clássico fundamental na formação dos novos indivíduos das diferentes comunidades. Apesar de muitas vezes considerado como atemporal pelos próprios transmissores, o espólio tradicional está também sujeito à selectividade, como refere Williams:

“Most versions of “tradition” can be quickly shown to be radically selective. From a whole possible area of past and present, in a particular culture, certain meanings and practices are selected for emphasis and certain other meanings and practices are neglected or excluded. Yet, within a particular hegemony, and as one of its decisive processes, this selection is presented and usually successfully passed off as “the tradition”, the “significant past”. What has then to be said about any tradition is that it is in this sense an aspect of contemporary social and cultural organization, in the interest of the dominance of a specific class.” (Williams, 1978, pp. 115-116, sublinhado no original)

Esta selectividade do *corpus* tradicional demonstra que ele constitui-se como cânone para as populações a que está associado. A noção de cânone tem implícita a ideia de escolha de textos normativos, que transmitam valores essenciais e que funcionem como autoridade. Observamos estas funções igualmente associadas aos cânones orais e tradicionais. Transmitem-se as modas aos mais novos para, através delas, veicular os valores e vivências da comunidade. Neste sentido, é interessante constatar que, tal como o ensino da literatura consagrada faz parte das preocupações na elaboração dos *curricula* escolares, nos últimos anos (mais exactamente, a partir de 1995), tem havido uma preocupação em englobar o “cante alentejano” nos conteúdos escolares, através de alguns projectos localizados em regiões ligadas a esta prática: a escola é encarada “...como elemento agregador e nuclear da formação” (Lima, 2012, p. 5), preenchendo funções educativas anteriormente associadas ao agregado familiar e modificando, portanto, as formas de transmissão deste património que, durante décadas, teve um lugar marginal em relação ao ensino institucional.

Dada a estreita relação entre o cânone tradicional e a vida da comunidade, as canções deste autor são encaradas como obras que só podem ser compreendidas com a mediação de determinadas vivências que configurem o capital simbólico e cultural do público e qualquer divulgação que escape a este sistema de “herança legítima” é encarada como uma afronta ao cânone local, que não respeita o seu papel de *auctoritas*, de formador de valores, e, por isso, o desvirtua. Esta relação entre o cânone e a vivência de um indivíduo ou de uma comunidade salienta ainda um outro papel do primeiro: o de uniformização dos seus futuros transmissores.

O cânone local constitui também o retrato da identidade da comunidade, sendo a sua apresentação a outros públicos, normalmente em palco e no contexto de festividades, uma forma de apresentar também a própria comunidade. Neste sentido, é dada particular

importância à vertente cenográfica, havendo o cuidado de mostrar em palco recriações de um guarda-roupa tradicional e até mesmo representações de diversas tarefas agrárias ou de artesanato, através da selecção estratégica de adereços. Todo o conjunto pretende mostrar ao espectador uma representação auto-identitária, muitas vezes mais relacionada com uma imagem idealizada do que com o quotidiano concreto da população, que, no entanto, esse espectador nunca poderá entender plenamente, devido ao seu carácter de observador passivo, e não de agente activo nessas vivências. Tal prática não pretende que esses auditórios se convertam em novos transmissores.

Apesar desta tentativa de controlo da divulgação destas canções, elas circulam entre grupos corais e são adaptadas de forma mais ou menos voluntária, visto que o público que com elas contacta tem um papel activo, ao seleccionar os repertórios com os quais se identifica e ao reconfigurar-se, eventualmente, como novo transmissor.

Portanto, é através da perda da memória autoral que a obra de Vicente Rodrigues sobrevive e é divulgada entre grupos corais e etnográficos. Paradoxalmente, a “tradicionalização” de algumas composições, que as engloba em diferentes cânones locais e as fixa de forma intemporal está directamente relacionada com a menor abrangência da memória do seu autor. O reconhecimento do imaginário partilhado pela população, de frases feitas ou da estrutura formal provocam a apropriação da obra por todos, dado que ela própria se inspira num património comum. Zumthor salienta que “le fait folklorique apparaisse le plus souvent en répétitif...” (Zumthor, 1983, p. 22), reutilizando estruturas de sucesso em utilizações anteriores.

A caracterização das canções de Vicente Rodrigues mais difundidas permite observar esta preferência pela reutilização de fórmulas já conhecidas. Alguns traços comuns à maioria destes temas são também traços frequentes do cancioneiro tradicional, nomeadamente a nível do aspecto formal, tais como o tamanho da estrofe, onde a preferência pela quadra é evidente, ou o verso em redondilha maior. Também os motivos são já familiares aos ouvintes e futuros transmissores, integrando-se entre um leque de repertórios, e mesmo de textos oriundos do cânone literário que recorrem a esses mesmos *topoi*. Há ainda a realçar a reutilização de fórmulas, sejam associações comuns (como a associação da flor ao amor, em “As flores da minha terra”) ou mesmo “frases feitas”, do cânone tradicional e oral, que criam laços entre estes temas e os desse cancioneiro. Pela sua inserção nessa matriz, cerca de uma dezena de canções sobrevive, confundindo-se a

sua origem com a de outros temas, que, possivelmente sofreram um processo de apagamento do autor e de criação de variantes semelhante, do qual se perderam os registos iniciais.

5. Discussão teórica dos resultado

Após este percurso pelos textos de Vicente Rodrigues, devemos sintetizar as principais características encontradas, discutindo-as à luz do enquadramento teórico desta dissertação. As nossas questões de partida foram a observação de vestígios de influência do público na obra deste autor, bem como o estudo das referências a diversos universos culturais e das diferentes modalidades de intertextualidade. Estas questões conduziram à problematização da representação do Torrão e de Lisboa neste espólio, enquanto arquétipos da sociedade rural e da urbana, respectivamente, cuja abordagem iniciará este capítulo.

1. Ruralidade e Urbanidade

Uma dicotomia constante na obra de Vicente Rodrigues

Do percurso que efectuámos pela obra de Vicente Rodrigues e pelas referências aos diferentes universos culturais ressalta uma oposição constante entre o Torrão, enquanto paradigma da sociedade rural, e Lisboa, encarada como símbolo da vida urbana. Não sendo uma inovação da obra do autor torranense¹⁹³, a exploração da dicotomia entre a cidade e o campo resume os principais pontos de vista observados até agora neste acervo, encerrando diferentes posicionamentos do autor e dos públicos face aos universos culturais referidos. Assim, nas páginas seguintes, procuraremos resumir as representações associadas a cada universo, convocando os exemplos mais pertinentes que foram encontrados no *corpus*.

O Torrão é, nesta obra, exemplo de ruralidade, mesmo se, ao longo do tempo, o autor vai denunciando a chegada da contaminação da cultura de massas, de cariz urbano, primeiramente anunciada pelo aparecimento dos meios que permitem o seu acesso, como no caso das diversas referências à chegada da electricidade. Simultaneamente, a vila não

¹⁹³ Florindo realça a exploração desta dicotomia em momentos da Literatura Portuguesa: “A oposição campo / corte é presença assídua, quer no Cancioneiro Geral, quer na obra vicentina, com posição crítica relativamente ao artificialismo da vida cortesã, tentando o Eu valorizar a liberdade, a lealdade, a segurança, a ordem natural das coisa, enfim, um ideal de simplicidade. Numa segunda acepção, o campo é associado a um local de exílio, propício à criação (Garrett, Brandão, Pascoaes).” (Florindo, 2009, p. 30).

é representada de forma neutra, sendo regularmente associada ao tratamento afectivo próprio da terra natal. Neste caso, evoca-se a palavra homónima para usar a doçura como representação dessa afectividade, como o demonstra o título *Torrão de Açúcar*, atribuído ao texto escrito em 1955, ou, na mesma linha, o trocadilho “torrão... / de Alicante”¹⁹⁴, que é empregue na peça *Feira Nova*, de 1974. Esta mesma afectividade também aparece nos qualificativos empregues em várias cantigas, em diferentes peças, com o enaltecimento próprio dos números musicais de teatro de revista, como, por exemplo, a exclamação “Meu belo Torrão natal! / Meu belo e doce Torrão!”¹⁹⁵, que abre a apoteose de *Isto Agora é outra Música*, 1959.

A transformação da vila é tema de vários números, ao longo dos anos. Por um lado, a modernização das infra-estruturas do Torrão surge como desejada e, no texto *Em Maré de Rosas*, denuncia-se a falta de realização de obras há muito prometidas, como a renovação do mercado ou a criação de um posto dos C.T.T. com melhores condições¹⁹⁶. Também as falhas do fornecimento da energia eléctrica ou das obras de saneamento básico são motivos de forte contestação nestes textos.

A reconfiguração do lar, equipado com electrodomésticos que substituem o trabalho humano, desencadeia também a transformação das ocupações da população torranense, provocando a extinção de profissões tradicionais: “E qual é, qual é ela, minhas senhoras e meus senhores, a velha lavagem, a velha barrela, a velha potassa que poderá resistir à comparação que se lhe fizer com moderna máquina eléctrica, de lavar roupa?”¹⁹⁷. Com o fim da actividade das lavadeiras, a paisagem modifica-se, retirando esta actividade das margens do Xarrama. Esta modificação conduz ao medo da extinção de outras ocupações tradicionais e características do Torrão, ameaçadas pelas alterações tecnológicas e sociais: “– Provavelmente, nos belos tempos de agora, não há as “vendas” do Zé Tavares, do Feijanita, do Joaquim Dias, do Chico da Carvalha...”¹⁹⁸. Desta constatação resulta o sentimento de saudade que é referido pelo *compère* ao longo do texto, demonstrando que a sociedade tradicional onde se inseria se modificou e é agora inacessível. Assim, este espólio ilustra um momento de reconfiguração da vida quotidiana, que é percebido pelo autor de forma ambivalente, uma vez que ele admite

¹⁹⁴ *Feira Nova*, 1974, p. 7

¹⁹⁵ *Isto Agora é outra Música*, 1959, p. 64

¹⁹⁶ *Em Maré de Rosas*, 1965, pp 27 a 32

¹⁹⁷ *Pelo Rio Xarrama Abaixo*, 1969, p. 7

¹⁹⁸ *Idem*, p. 12

algumas vantagens nas inovações observadas e percebe a rápida adesão da população, sobretudo das mulheres, para quem as tarefas domésticas foram facilitadas neste período. No entanto, estas alterações, ao provocar a mudança da dinâmica da vila em aspectos considerados atemporais, revelam que a matriz identitária e o *habitus* são mutáveis, ao contrário do que intuitivamente o escritor julgava, sendo sujeitos a reconfigurações diante de novos contextos.

A reconfiguração do quotidiano torranense origina, como referimos, sentimentos de saudade. Expressões como “tempos idos”, “antanho” ou “antigamente” passam a ser cada vez mais frequentes, demonstrando sentimentos de nostalgia diante das alterações da realidade diária, que apagam o quadro de referências anteriormente interiorizado. Como salienta Hoggart, “... en cas de doute ou de difficultés on en revient toujours aux valeurs sûres de la tradition et qu’on s’y raccroche comme aux seuls principes fixes dans un monde changeant et difficile à maîtriser. » (Hoggart, 1970, p. 59). O saudosismo surge como sintoma do desajuste sentido face às diferentes mudanças que afectam a vila do Torrão. A evocação do sentimento de perda permite também criar a empatia com o público, através de uma comoção colectiva.

Outra alteração registada no período de escrita de Vicente Rodrigues foi o aparecimento e apogeu do fenómeno do êxodo rural, conforme observámos no capítulo de contextualização deste estudo. A tendência de migração das zonas rurais para as zonas urbanas é referida diversas vezes neste espólio, havendo preponderantemente uma caracterização negativa daqueles que optam por partir, o que novamente se relaciona com a vontade de preservação de um estilo de vida global assimilado no *habitus*. As personagens que surgem em cena com a intenção de deixar o Torrão ou que já partiram para Lisboa são caracterizadas como ingénuas, que correm atrás de sonhos impossíveis ou como seres humanos que perderam a sua própria identidade. No entanto, neste grupo de personagens, há um pequeno nicho que é tratado com alguma condescendência. O fenómeno da emigração é apresentado, nestes textos, como uma realidade que afecta os mais pobres, obrigando-os à separação dos seus familiares e da sua terra. Dada a vitimização deste tipo de personagem, ele não é abrangido nas críticas ao êxodo rural e, pelo contrário, serve como pretexto para, em palco, se denunciar as condições de vida e injustiças que afectam os habitantes mais pobres da região, o que procura motivar uma consciência de classe no público que, no entanto, não se distancia da comoção pelas histórias de vida a que se faz alusão.

Lisboa tem uma presença ambivalente na obra de Vicente Rodrigues. Por um lado, ela exerce o fascínio ligado ao seu carácter cosmopolita e à sua oferta cultural, o que se revela no discurso do *compère* em *Reviravolta*: “Costuma dizer-se que “quem não viu Lisboa, não viu coisa boa”, agora estou convencidíssimo que isto é verdade: ó Lisboa, você é mesmo boa...”¹⁹⁹. Com efeito, o mestre-de-cerimónias deste texto associa a atracção por Lisboa ao seu património cultural, confessando o seu apreço pela oferta de espectáculos e pelo fado.

Por outro lado, a capital portuguesa também surge no espólio de Vicente Rodrigues como símbolo da grande cidade, com todos os defeitos que desvirtuam a vida campestre. Não só o êxodo rural em direcção à capital de Portugal esvazia as aldeias, mas também os produtos associados à cidade, como o automóvel, vêm ameaçar a pacatez da vida campestre. Assim, importa fazer a caracterização da relação muitas vezes contraditória e tensa que este espólio estabelece com a cidade e, principalmente, com Lisboa.

Numa primeira perspectiva, a cidade é encarada sob a forma de uma realidade caótica, onde a poluição dos carros entra em conflito com o bem-estar dos seus habitantes. No “divertimento musical” *Torrão de Açúcar*, de 1955, desenha-se a oposição entre a urbe e a aldeia, com as duas em cena de forma alegórica. Elas opõem-se, em primeiro lugar, pelo poder económico que é associado a cada uma delas:

*“Aldeia – E em que pode servir
À Cidade, bela e nobre,
Esta pobre de pedir:
A Aldeia humilde e pobre?”*²⁰⁰

De um lado, surge a cidade “nobre”, associada às classes dominantes que nela residem e que dispõem de poder económico. Do outro, a aldeia é caracterizada como “humilde e pobre”, refletindo a constituição da sua população, maioritariamente rural, que sobrevive numa economia de subsistência.

¹⁹⁹ *Reviravolta*, s.d., p. 21

²⁰⁰ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 2

Porém, se a nível económico, a Cidade surge como uma personagem abastada, outras relações subjectivas valorizam a Aldeia, fazendo mesmo com que a primeira a inveje:

*“Cidade – Pois trocaria, confesso,
A tua p’la minha vida!
A linda aldeia duvida?”²⁰¹*

O *compère* entra em cena para esclarecer este desejo da Cidade, denunciando, com efeito, a poluição a que esta se encontra submetida e que compromete a qualidade de vida dos seus habitantes:

*“a Cidade, hoje, é um mar
De barulho e confusão
Pois que, a andar, lá p’lo ar
Um só, só um avião
Faz mais barulho, a roncar
Que, em quêda noite de verão ...
... toda a aldeia a ressonar...”²⁰²*

Por contraste, o silêncio, sobretudo o nocturno, da Aldeia é enaltecido, demonstrando assim que a Aldeia, ou uma vila como o Torrão, pode ser valorizada em relação aos centros urbanos. Estes também se caracterizam pela elevada concentração da população, o que é ilustrado, na voz do *compère*, pelo recurso frequente aos numerais, com um cariz hiperbólico, para ilustração da confusão citadina: “Há só “espadas” - um milhão!”²⁰³; “P’ra cima dum bilião, / Com seus motor’s...”²⁰⁴

Esta fala refere-se ao trânsito dos veículos automóveis na cidade. Salientamos que o automóvel, neste espólio, constitui o símbolo por excelência dos defeitos da cidade, com o seu ruído e o perigo que constitui para os peões, como se pode ler nos exemplos seguintes:

“1º FILHO – (...) eu quero um automóvel para matar todos os bichos susceptíveis de poderem ser mortos por um automóvel: cobra ou lagarto, galo ou galinha, coelho ou lebre!”²⁰⁵

²⁰¹ *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 3

²⁰² *Torrão de Açúcar*, 1955, p. 4

²⁰³ *Idem*, p. 4

²⁰⁴ *Idem*, p. 4

²⁰⁵ *Esta Casa é um Circo*, s.d., p. 9

“3ª Mulher - Vamos lá mas é a ver o que é que a gente pode vir daqui a ser... (*Ruído de automóvel que pára à porta*) – Eles aí estão! Fecha-te, boca!”²⁰⁶

Os dois excertos acima transcritos são ilustrativos de uma característica geral deste espólio, a da negativização do automóvel enquanto elemento citadino que perturba a vida campestre, seja ameaçando o equilíbrio dessa vida, como no primeiro excerto, seja com a sua poluição sonora, que cala a conversa das camponesas. Por esse motivo, geralmente são as personagens que o autor pretende representar como negativas que se deslocam nesse meio de transporte. Um outro grupo de personagens que recorre ao carro são aquelas que saem do Torrão e contribuem para o êxodo rural, não sendo a sua negatividade um traço psicológico definidor, mas antes a consequência da sua ambição por uma vida melhor. Um exemplo dessa situação surge no “divertimento musical” *Há Festa no Povoado* (1948), que apresenta em cena a criada “Odete”, anunciando a sua chegada com a buzina do automóvel:

*“Criada – Então menina, quando vem daí? (Ouve-se a buzina dum automóvel.) Avie-se que o “chauffeur” já está a apitar...”*²⁰⁷

O ruído do automóvel anuncia o regresso desta personagem ao Torrão. Na sua apresentação, ela revela ter encontrado emprego como criada de servir e visita agora o Torrão acompanhada por figuras ligadas à sua nova condição, que ainda não a satisfaz, visto que ela continua a ambicionar a ascensão social:

*“Criada – Passo a vida a “barrer”... Como sou criada... mas inda hei-de ser senhõra... Inda hei-de pertencer às “olimpíadas”...”*²⁰⁸

A cidade pode exercer também o papel de tentação, que atrai os aldeãos mais jovens para lhes apresentar estímulos desconhecidos da vida campestre, como o relata o jovem estudante de *Muita Parra*, em relação às suas tardes de “estudo”:

*“Miguel – Depois almoço, não é? e levo logo os livros p’ra cima da mesa... Aí por volta das três e meia vou dar um passeiozinho... vou ao cinema, não é?
Zé – E leva os livros p’ra estudar no cinema...”*

²⁰⁶ *O Princípio o Fim e o meio*, 1971, p. 53

²⁰⁷ *Há Festa no Povoado*, 1948, p. 23

²⁰⁸ *Idem*, p. 24

***Miguel** – Sim, nos intervalos. Em vez de estar feito basbaque a olhar p'rás pequenas, não é? E que lindas pequenas frequentam os cinemas, ti Zé... Você faz lá uma ideia... Eu olho p'ra uma trigueira e fico doido... se o meu olhar poisa numa loira fico transtornado... se é alta e delgadinha, não lhe digo nada... se é baixa e roliça é o mesmo todas, todas... ti Zé... ”²⁰⁹*

Porém, o acesso à cultura citadina vem com um preço, que passa pela descaracterização da personagem oriunda do ambiente rural, através da perda das características associadas à ruralidade, o que pode começar no seu nome:

*“**Criada** – Eu conheço os sítios todos de cá... Eu cá... Sou filha da Mariana Pinta / Ana Pataluda...
Zé – E eu que te não conheci p'la pinta...
Criada – É que eu agora escondi a pinta...
Zé – Escondeste? E como é que escondeste isso?
Criada – Como era assim um apelido muito à “saloia”, e lá em Lisboa faziam troça, passei a ser a Odete Pinto... ”²¹⁰*

A censura do “apelido muito à “saloia”” demonstra que a integração destas personagens na vida urbana obriga à sua distanciação da herança campestre. O nome é adaptado para as normas sociais do meio onde se encontram, simbolizando assim a adaptação de toda a identidade. A este respeito relembramos Kristeva, que salienta que “o “modo de falar”, como vulgarmente se diz, não é de modo nenhum indiferente ao conteúdo da fala, e cada conteúdo ideológico encontra a sua forma específica, a sua linguagem, a sua retórica” (Kristeva, 1988, p. 323). Assim, a adaptação do nome constitui uma estratégia da criada para se adaptar à cultura dominante em ambiente citadino, reconfigurando o seu espaço social. Observa-se que a cidade obriga ao apagamento da identidade original de quem pretende ascender socialmente, advindo daí também a sua negatividade, pelo que ela é simultaneamente atractiva para os indivíduos que se constituem enquanto elite local torranense e ameaçadora, por poder revelar e desprezar a sua origem rural.

A urbe é caracterizada negativamente devido ao confronto entre a sua cultura, cada vez mais influente graças à difusão dos meios de comunicação massificados, e a cultura local dos meios rurais. No entanto, a cidade, particularmente Lisboa, é também fonte de fascínio e referência frequente, demonstrando que, quando esta não é encarada enquanto

²⁰⁹ *Muita Parra*, 1945, p. 6

²¹⁰ *Há Festa no Povoado*, 1948, p. 23

elemento que procure impor-se à identidade regional, pode ser vista de forma positiva. Inclusivamente, algumas personagens conotadas com a cultura de cariz urbano, ao invadirem o Torrão representado em palco, são retratadas com o mesmo fascínio com que Rodrigues olhava para os bens culturais provenientes da cidade. As raparigas que usam mini-saia convidam o *compère* a dar vivas à liberdade, em 1970, enquanto um desfile de misses é pretexto para colocar campo e cidade em diálogo, em 1969. Em 1975, as “meninas dos novos signos” representam um povo que quer ser mais culto e deixar de acreditar nas propagandas oficiais ou das páginas das revistas. Mais uma vez, este espólio procura conciliar aparentes contrários, mesmo que com alguma tensão. De facto, o fascínio pela cultura urbana, que provoca a inclusão de referências nos textos de Vicente Rodrigues, surge em paralelo com a constatação de que essa cultura atrai e transforma populações originárias das zonas rurais, ameaçando assim a preservação da identidade regional e do seu modo de vida global. Esta ambivalência da metrópole é igualmente demonstrativa da fragmentação dos públicos e da dualidade com que os elementos com uma composição de capitais mais próxima da característica dos centros urbanos encaravam esta relação entre diferentes meios. Com efeito, a pequena burguesia local, da qual este autor fazia parte, consome os produtos da cultura de massas, procurando manter algum contacto com as actividades da capital e tem a capacidade de decifrar as citações de Rodrigues. Simultaneamente, não é um público alheio aos sentimentos de perda e nostalgia diante do êxodo rural.

2. Universos culturais nas peças de Vicente Rodrigues

Nos capítulos anteriores, observámos que surgem referências aos três universos culturais estudados nesta dissertação, tendo sido analisados os momentos mais importantes para cada caso. Importa agora equacionar a distribuição dessas referências.

A ocorrência de alusões que oscilam entre conhecimentos popularmente difundidos e matérias de mais difícil acesso fazem de Vicente Rodrigues um mediador, que liga os vários universos culturais. Porém, ao mesmo tempo, esta convivência de mundos tão distintos provoca uma tensão na escrita deste autor, à semelhança do que Hoggart (1970) descreve a respeito do autodidacta popular, que hesita entre a vontade de adesão às elites culturais e o sentimento de desajustamento em relação a essa classe social. No caso do torranense, observamos que a sua obra balança entre a preservação de um modo de vida

rural e o fascínio exercido pela cultura urbana, com a qual contactava ocasionalmente e da qual se constituía como transmissor na sua vila.

Nesse sentido, é interessante notar que o autor torranense pretende que os seus conterrâneos mantenham o modo de vida rural igual ao das gerações anteriores, representando como perigos os meios que permitem o êxodo, quer seja o simples sonho de mudar de vida, que é revelado como uma ilusão, quer seja o automóvel, que permite grandes deslocações e, portanto, é o símbolo privilegiado da fuga. A mensagem de perigo de alteração da estrutura social da vila é uma constante neste acervo. Porém, ao mesmo tempo, a escrita deste autor traz a influência citadina para dentro da vila alentejana, ao referir e qualificar positivamente os bens culturais inacessíveis a este público, o que faz dele um mediador entre universos culturais. No entanto, quando exposto à cultura consagrada ou à de massas, Rodrigues é apenas um receptor: um espectador na plateia ou um cliente de uma livraria. É na sua terra de residência que ele se constitui enquanto agente modificador, levando os seus conterrâneos a contactarem com os produtos que ele traz consigo, como no caso das peças da literatura consagrada representadas juntamente com os “divertimentos musicais”.

A nível da escrita do autor, a cultura tradicional e a cultura erudita são tratadas de maneira muito semelhante, sendo objecto tanto de citações formais como de paródias. Ambas são vistas como um património colectivo, mesmo se recebidas pelo público de forma diferenciada. A primeira corresponde à circulação oral, enquanto complemento do discurso quotidiano: o provérbio que se evoca ou a música que acompanha o trabalho das lavadeiras. A segunda, além de poder ser produzida no Torrão, como realça o epíteto “terra de Bernardim”, pode ser apropriada pela sua população, num processo gradual onde Vicente Rodrigues se configura enquanto mediador. Esta estratégia é explicitada pelo autor a respeito do papel das bandas filarmónicas na divulgação dos compositores clássicos: “Também esta vala-da-nossa-terra donde vos falo tinha uma Banda que era “A Música do Torrão”. Que, também aos domingos, tocava por estas ruas e ruelas de algum dia. E que, no coreto-por acabar da sua praça, também dava concerto. Tocando Verdi, Mascagni. Tchaikovsky (Beethoven também?) e outros, muitos. Bem? Mal? Tocava. E o Zé Povo ouvia. Para depois falar. Discutir. Aprender.” (*Jornal de Alcácer*, 01/02/74).

A crónica demonstra que a existência de um elemento mediador que providencie o contacto entre a população torranense e a cultura consagrada é condição essencial para

que aquela possa adquirir novos conhecimentos que à partida são por ela considerados inacessíveis. Rodrigues, na sua actividade teatral, assume esse papel, introduzindo a literatura consagrada nos seus espectáculos, quer como parte de um programa teatral bipartido, quer sob a forma de referências dentro dos seus originais. Este dinamismo relaciona-se com a condição do autodidacta descrita por Hoggart: “... il sent peser sur lui le poids de sa culture acquise et celui de l’inculture de son groupe d’origine” (Hoggart, 1970, p. 358). Diante deste desencontro de capitais culturais, a obra deste autor desempenha a mesma função que ele atribui à banda filarmónica: suscitar contacto com uma cultura erudita ligada a elites culturais urbanas e assim esbater as diferenças entre as suas aprendizagens individuais e as desta população.

Por outro lado, os espectáculos da década de setenta demonstram uma alteração deste objectivo. A nível de textos consagrados, a comédia ligeira é substituída pelo texto neo-realista enquanto género predominante, reflectindo não só a mudança de regime político em Portugal, mas também a exigência do público. Com efeito, são postos em cena textos mais complexos, que demonstram que o público é constituído predominantemente pela pequena burguesia local, que espera ser surpreendida pelos espectáculos que vê. Pelo mesmo motivo, Vicente Rodrigues inova neste período, apresentando pela primeira vez uma comédia de sua autoria que não obedece rigidamente às regras do teatro de revista.

Quanto aos produtos associados à cultura de massas, a forma de citação preponderante é a referência: evoca-se um nome ou um excerto para tornar o bem cultural presente. As peças deste autor focam sobretudo o efeito da cultura de massas na população, pelo que as paródias às emissões de rádio ou televisão são inexistentes, havendo a escolha de criticar quem consome este tipo de cultura. Esta, por sua vez, é mantida como estranha ao universo torranense, não protagonizando cenas e surgindo apenas por evocação das personagens. No entanto, esta estratégia de escrita só resulta devido à popularidade dos bens culturais referidos, que não necessitam de ser explicitados, sendo assim esta obra testemunho da influência deste tipo de cultura. Este espólio constitui-se assim enquanto testemunho da impregnação deste tipo de cultura na vila alentejana, sendo possível traçar uma breve história deste fenómeno.

Entre as inovações tecnológicas que modificam o Torrão surgem os meios de comunicação de massas, que são a principal mudança abordada no acervo. As referências presentes neste espólio registam a crescente influência destes no quotidiano torranense e

na linguagem, pelo que, após a análise do tratamento dado a cada um, importa localizá-los cronologicamente na história da vila, de acordo com os textos estudados.

As peças dos anos quarenta representam uma situação em que a cultura de massas ainda é encarada como algo externo ao Torrão. Nestes primeiros textos, aparecem em palco algumas personagens que já apresentam o hábito de ouvir rádio regularmente, o que indicia a posse da telefonia, algo acessível a apenas uma minoria da população. Uma dessas personagens é “Lisboa”, em *Reviravolta*, o que reforça a ligação das emissões de rádio à cultura urbana. Com efeito, aquela personagem não só ouve os programas radiofónicos, mas apresenta já indícios do comportamento das fãs, que será explorado posteriormente na obra de Vicente Rodrigues: não importa apenas ouvir o programa, há que identificar as diferentes vozes e seguir as carreiras desses artistas.

O futebol é também representado em palco nesta primeira fase. O número “O Desportista”, do “divertimento musical” *Reviravolta*, apresenta um jovem torranense que se diz praticante de desporto e que dá vivas ao Benfica. Porém, o cómico da cena assenta no facto de essa personagem, na realidade, apenas viver a sua vida quotidiana com os constrangimentos associados ao racionamento de alimentos e confundir o nome do clube com a expressão homónima: “Ele vende-me o pão primeiro / E cá o rapaz: bem fica”²¹¹. O futebol é apresentado como uma realidade externa, que não é percebida pela personagem rural, que simboliza a ingenuidade associada pelo autor aos seus conterrâneos.

Pelo contrário, o futebolista apresentado em *Varinas* domina a linguagem do seu desporto. Esta personagem é apresentada como jogador do clube torranense, o que é visto como uma inovação nos hábitos dos jovens: “Manuel – Como tudo isto se transformou. Até no Torrão já se joga o foot-ball... o foot-ball.”²¹². Este desporto, na sua dimensão local, permite alimentar velhas rivalidades entre terras vizinhas e é nesse sentido que o futebolista se entusiasma por ir jogar contra o “Sporting Club Os Salsas de Odivelas”, o que demonstra que este desporto, apesar de ser uma tendência recente, é adoptado na vila como algo que permite reforçar a matriz identitária das populações. Porém, a mesma personagem revela a ambição de sair do Torrão para se tornar “...um ilustre jogador da

²¹¹ *Reviravolta*, s.d., p. 23

²¹² *Varinas*, s.d., p. 16

bola...”²¹³, sendo uma representação da ambição que não se concilia com as possibilidades que a terra-natal fornece. O valor atribuído a este desporto depende assim da sua escala: a nível local é positivo, pois permite alimentar velhas rivalidades, ao passo que o acompanhamento do campeonato nacional pode distrair os jovens do trabalho em prol da sua terra.

A década de cinquenta constitui um período de desenvolvimento das referências anteriormente exploradas. A alusão ao hábito de ouvir rádio é particularizada e entram em cena os slogans, bem como as referências a músicas ou artistas particulares, demonstrando a crescente presença da telefonia na vila alentejana. Outra consequência do consumo das emissões de rádio dá-se a nível da fala, surgindo o confronto entre quem procura imitar o sotaque dos locutores e quem mantém a pronúncia característica da região alentejana. Em *Haja Festa*, de 1956, a Lavadeira, que ouve programas de rádio com regularidade, repreende o *compère*, que representa a sociedade rural idealizada, por não saber falar.

A partir dos anos sessenta, as referências à cultura de massas são cada vez mais frequentes. As emissões televisivas inspiram rábulas baseadas nos programas de maior sucesso a partir de 1965, surgindo como tentações para as jovens que sonham com uma vida fora da sociedade rural. Outras raparigas aderem ao fenómeno das fãs, seguindo a carreira de diversos artistas, o que contribui para a multiplicação das alusões a cantores e actores, portugueses ou não. A presença crescente dos meios audiovisuais é encarada como ligada ao êxodo rural, uma vez que inspira sonhos que muitas vezes são impossíveis e conduz à alienação. Por duas vezes nesta década, os “divertimentos musicais” focam os perigos da influência do cinema nos comportamentos. As peças das décadas seguintes seguem estas tendências. No entanto, as fãs dão lugar à representação da sociedade de consumo, com a denúncia da agressividade da banca e a citação de slogans.

Constatamos a existência de uma clivagem entre o tratamento das culturas tradicional e consagrada e da cultura de massas, que demonstra que o autor exerce deliberadamente uma separação entre as culturas que estavam presentes na sua educação e aquela que lhe é estranha, que não está incorporada no *habitus*. Os produtos da cultura de massas são remetidos para a periferia das peças, dado que constituem uma ameaça de descaracterização da vila alentejana. No entanto, como referimos, Rodrigues contactava

²¹³ Idem, p. 15

com este tipo de cultura nas suas idas frequentes a Lisboa, não deixando de utilizar essa experiência como fonte de trocadilhos, mesmo se pouco acessíveis à maioria da população da vila. Por sua vez, este uso de referências mais obscuras para a generalidade do público torranense reforça a tese de heterogeneidade da plateia, que englobaria elementos com acesso a essa cultura urbana. Estes elementos poderiam decifrar essas alusões e, através delas, reconhecer-se em palco e reconhecer-se entre si, cumprindo o texto dramático uma função distintiva para esta comunidade mais qualificada a nível de educação formal.

3. Intertextualidades e formação do cânone

A presença de momentos de intertextualidade, sob algumas das formas específicas de concretização enunciadas por Genette, é um dos aspectos mais evidentes no conjunto do espólio de Vicente Rodrigues. Com efeito, observámos que o autor convoca diversos universos culturais para o seu texto, assinalando a sua presença através de diferentes estratégias de escrita.

Dado o carácter dialógico do texto, também as características gerais destas peças constituem momentos de intertextualidade, mais especificamente, de arquitextualidade. Assim, notamos que o autor fez uma série escolhas para os seus “divertimentos musicais” que pretendem reforçar a coesão entre produções de anos diferentes e entre estas obras e o seu género textual. Aliás, tendo em conta o conjunto da obra de Vicente Rodrigues, que inclui a experimentação de diferentes tipologias textuais, tais como crónicas, alguns dramas e poesia, é interessante notar o carácter conservador dos seus textos de revista. Com efeito, neste conjunto, a preocupação em obedecer às regras em voga para o género na primeira metade do século XX é evidente, havendo poucos textos a fugir a essa norma. Consequentemente, a grande maioria dos “divertimentos musicais” possui um quadro cantado de abertura, quadro de rua e apoteose. Da mesma forma, o *compère*, que deriva da figura do Zé Povinho de Bordalo Pinheiro, é presença frequente, sendo assiduamente acompanhado por uma segunda personagem a partir do quadro de rua. A rigidez com que estas regras formais são aplicadas, sobretudo quando comparada com a restante obra, sugere uma preocupação do autor em unificar os seus textos, algo que pode estar relacionado com uma noção intuitiva do funcionamento do horizonte de expectativas. Da mesma maneira, a reutilização de trocadilhos de sucesso em Lisboa reforça a ligação ao

género textual mais trabalhado por este autor. Constatamos que tanto as crónicas como os poemas, que constituem momentos de inovação na produção literária de Rodrigues, foram produzidos para jornais, ou seja, para um público predominantemente escolarizado. Este tipo de leitor possuiria uma composição de capitais onde o capital cultural institucional estaria presente e seria valorizado enquanto elemento distintivo a nível social, num meio onde a maior parte da população carecia de educação formal. Por outras palavras, as crónicas e os poemas eram escritos para um público da pequena urbe de província (Alcácer do Sal e Moura, respectivamente), com hábitos de leitura, cujo horizonte de expectativas era mais abrangente em comparação com a situação maioritária destes meios.

Pelo contrário, os “divertimentos musicais” foram escritos para a população torranense, que se caracterizava maioritariamente pelo domínio do analfabetismo e do trabalho na agricultura, ou seja, uma população desprovida dos capitais culturais próprios das classes dominantes. Com este tipo de público em mente, o autor optou por um género textual de elevada popularidade, cujas regras fossem familiares ao seu público ou que pudessem ser facilmente assimiladas. A escrita de Vicente Rodrigues a nível de teatro de revista adequou-se, ganhando características conservadoras, que permitiriam a uma população iletrada ter consigo os códigos de leitura da peça e elaborar um horizonte de expectativas bastante próximo do espectáculo a que assistiriam²¹⁴.

No entanto, este conservadorismo é quebrado após a revolução do 25 de Abril. O “divertimento musical” *Queres que eu te conte um conto? Um conto de fados...* distancia-se da estrutura do teatro de revista, ao abolir a presença do *compère* e ao adoptar como modelo o textual o conto tradicional, cuja situação comunicacional é reproduzida em palco. Assim, a escrita é contaminada pela contestação de regras e pela euforia pós-revolucionária que caracterizaram este período histórico.

Quanto aos dramas, observámos que estes textos também seguem um modelo arquitextual, porém fazem a transposição das regras de um género narrativo para a linguagem dramática, uma vez que são influenciados por formas tradicionais, principalmente pela utilização de motivos oriundos do conto tradicional. Neste sentido, a

²¹⁴ A tese de mestrado de Isabel Vidal sobre a actividade teatral no Portugal dos anos trinta do século passado realça que a tendência para a repetição das fórmulas de sucesso já estava enraizada em Lisboa ainda antes de Vicente Rodrigues começar a escrever. Assim, o torranense imitaria um hábito de êxito em Lisboa, onde se justificaria tanto pela falta de escolaridade do público como pela existência de práticas de censura que condicionavam a inovação, duas condições que ocorriam também no Torrão. Vide Vidal, 2009, pp. 88 a 91.

utilização de uma linguagem próxima do teatro de marionetas surge como uma entidade mediadora entre os códigos textuais narrativo e do drama.

Um outro modelo discursivo que está presente neste espólio relaciona-se com o discurso institucional da ditadura de Salazar sobre a ruralidade e a família. Apesar da tomada de posição deste autor nos seus textos ser de crítica e condenação deste regime político, a sua escrita, ao assumir um carácter saudosista, absorve a caracterização oficial da vida do campesinato, apresentada nos instrumentos pedagógicos do regime como exemplar. A descrição de Maria Margarida Remédio de um dos cartazes da “Lição de Salazar” permite constatar a semelhança entre esta iconografia e os ambientes rurais retratados por Vicente Rodrigues:

“A imagem revela o lar perfeito, rústico, modesto, humilde, analfabeto, patriarcal e cristão. É a apologia da saudável e simples vida do campo, por oposição aos vícios gerados pela vida urbana. O lar é simples e aconchegado, sem água nem electricidade, sem jornal ou aparelho de rádio, nada que faça lembrar a indústria e a modernidade. (...) A autoridade é visível na figura do pai e pela postura submissa da mãe e dos filhos. O trabalho dignifica o homem, que embora cansado, é apresentado com um ar satisfeito do dever cumprido e onde as suas feições revelam saúde. É a pobreza honrada presente na forma como a casa e a família são apresentadas.” (Remédio, 2012, pp. 158-9)

As peças do torranense fazem eco desta propaganda, apesar de o autor procurar subverter algumas representações oficiais relacionadas com a vida campesina, como no caso das representações da religiosidade. A valorização do lar rústico e da sua simplicidade, que se opõe ao ambiente urbano é um dos vectores que a obra de Vicente Rodrigues assimila do discurso oficial. Com exemplo, a canção “Feliz Trabalhador”, do “divertimento musical de 1946, *Muita Parra*, apresenta diversas semelhanças com o cartaz acima descrito. A felicidade é definida como “É ter uma casa, um lar /Onde a nossa mulherzinha / Ora a rir, ora a cantar / Num constante labutar /Anda, desde manhãzinha”²¹⁵. As funções atribuídas a cada género são claras, bem como o contentamento com a adequação a um tipo de vida considerado de acordo com a moral, mesmo se marcado por carências económicas. Consequentemente, o autor valoriza as figuras femininas que aderem à vida doméstica ou a profissões relacionadas com esta, assegurando assim a permanência de um modo de vida rural. Pelo contrário, as jovens que partem para a cidade são censuradas nestas peças, uma vez que lhes é associada a decadência da vila natal, através da sua desertificação. Com efeito, tal como os dramas deste autor sistematizam, a figura feminina situa-se entre dois pólos, um marcado pela

²¹⁵ *Muita Parra*, 1945, pp. 21 e 22

sua gula, que funciona como metáfora do desejo de ascensão social, e apresentado como temível, colocando o texto próximo de um registo de misoginia, e outro idealizado, onde a mulher encarna uma sociedade rural idealizada pelos sentimentos de nostalgia. Fora deste julgamento ficam as jovens naturais da cidade, uma vez que não contribuem para o êxodo rural.

Da mesma maneira, a preocupação com a preservação deste modo de vida intacto leva a representá-lo como sem acesso à cultura de massas, que o poderia corromper. Estas semelhanças mostram que os textos deste autor estabelecem um diálogo tenso com a propaganda do regime. Por um lado, são voz de denúncia da opressão e das difíceis condições de vida. Porém, por outro lado, diante das alterações da vida torranense, refugiam-se nesta idealização da sociedade rural, evocando as representações do campo elaboradas pelo poder central como retratos de um estilo de vida ideal. Rodrigues, neste espólio, condena desde os anos quarenta do século XX o regime ditatorial, assumindo a partir dos anos setenta, posições marcadamente de esquerda. No entanto, o seu discurso demonstra uma assimilação da ruralidade difundida pela propaganda de Salazar, que funciona como meio de colmatar a falta de vivência exclusivamente campesina do torranense. Assim, as suas peças revelam o desejo de que a população local use a liberdade para aderir espontaneamente a esse modo de vida e preservar o quotidiano em que o autor cresceu. Simultaneamente, a reprodução dos *topoi* difundidos pela propaganda sobre a província e os seus habitantes demonstra o sucesso deste instrumento do regime, tendo chegado a marcar a abordagem da pequena cultura local às suas produções, como, a um nível mais geral, Santos Silva (1994) constata. Nesse sentido, o recurso a este imaginário demonstra a inserção da obra de Rodrigues neste universo cultural, onde esta propaganda conseguiu penetrar e ser prolífica, funcionando como marca distintiva e não como sinal de adesão aos ideais da ditadura.

Dentro das peças, a intertextualidade definida como presença efectiva de um texto dentro de outro surge desde o início. Com efeito, os primeiros “divertimentos musicais”²¹⁶ têm como característica comum o facto de Vicente Rodrigues apenas ter escrito os diálogos, sendo as letras das canções, ou por vezes letra e música, atribuídas a outros autores, tais como o autor local Zé Coelho ou José Galhardo, autor de revistas em Lisboa. Esta distribuição da autoria, em que os momentos musicais ficam predominantemente a

²¹⁶ Este fenómeno abrange os textos *Muita Parra* (1945), *Chuva de Picaretas* (1946), *Reviravolta* (s.d.) e *Varinas* (sd.).

cargo de figuras mais experientes²¹⁷ demonstra a importância central das várias canções, nestes textos. Ricardo de Almeida afirma que “... as formas de fazer e exhibir teatro nas zonas rurais eram vocacionadas essencialmente para as camadas populares, utilizando uma linguagem e recursos de estilo que eles gostavam e se identificavam. A palavra, a sua boa entoação, é fundamental para as camadas populares...” (Almeida, 2013, p. 271). Se, por um lado, o conservadorismo textual dos “divertimentos musicais” constitui uma síntese da escrita de acordo com o gosto do público, a canção, enquanto demonstração clara das capacidades vocais particularmente trabalhada, constitui uma vertente fundamental do texto. Com efeito, se cantada a solo, a canção constitui a manifestação mais clara dos dotes vocais de determinada actor, enquanto que, cantada em grupo, ela tem poder gregário, favorecendo a identificação do individual com o colectivo. Além disso, dado que as letras dos vários momentos musicais eram fornecidas aos espectadores nos programas das peças, elas representavam a dimensão com mais longevidade destas representações. Levando em conta estes diferentes aspectos das cantigas, elas assumem um papel central no sucesso da peça, pelo que o facto de Vicente Rodrigues ter feito um percurso que culminou na escrita autónoma desses momentos revela um domínio progressivo das técnicas de escrita pretendidas pelos seus pares.

Quanto à distribuição das formas de citação pelos diferentes universos culturais que analisámos nos capítulos anteriores, observam-se algumas tendências neste espólio. Assim, a maioria das vezes em que há citação do cânone literário, esta efectua-se mediante os mecanismos formais de pontuação, sendo utilizadas as aspas e a autoria do texto é enunciada pela personagem que cita. Alguns exemplos deste tipo de intertextualidade são: as citações do início de *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro e de um poema de Bocage, em *Chuva de Picaretas* (1946); as citações de um excerto das “trovas de crisfal”, de Bernardim Ribeiro, e de um excerto de “A balada da neve”, de Augusto Gil, em *Isto Agora é Outra Música* (1959) e momentos de recitação em palco de diversas obras do cânone em *Bolo Real* (1970) e *Minhas Senhoras e Meus Senhores* (1973). Nestes casos, apesar da estratégia de proximidade geográfica em relação ao cânone que observámos no estudo dos excertos em pormenor, nunca chega a haver uma efectiva apropriação do texto, sendo a sua alteridade e autoria devidamente assinaladas. Assim, a apropriação do cânone é predominantemente representada como evocação do discurso do outro. Como observámos a respeito do tratamento das diferentes culturas, este

²¹⁷ José Coelho foi considerado pelos nossos informantes como o mestre de Vicente Rodrigues na dinamização do teatro no Torrão.

tipo de citação ocorre também a respeito da literatura tradicional, tal como na cena “Já lá dizia o outro...”, do “divertimento musical” *Ao Romper da Bela Aurora*, de 1967, onde o próprio título salienta a alteridade do discurso.

Este espólio teve um também um papel activo a nível de formação de um cânone local, de carácter oral. Observámos a emancipação de algumas canções como formas culturais independentes das peças para as quais foram escritas, o que demonstra o seu enquadramento na matriz identitária da população torranenense. Além disso, esta emancipação realça que estes temas se enquadraram no sistema normativo de formas culturais pré-existentes.

Com efeito, os temas que se popularizaram apresentam características comuns, como a adequação formal às tendências do cancionero tradicional e ao mesmo tempo a representação de um estado presente da terra. Os intérpretes destas canções podem conciliar o respeito pelas regras de composição interiorizadas e a expressão das emoções associadas às modificações da vila alentejana. Portanto, enquanto as classes associadas ao consumo da literatura consagrada selecionam para o seu cânone as obras que levam à reconfiguração do horizonte de expectativas, os auditores e transmissores das obras associadas à circulação oral procuram reter, de acordo com os casos analisados, composições que se adequem a esse horizonte de expectativas.

A lista de temas que se emancipou das peças onde foram interpretados inicialmente demonstra também o papel da forma cultural na elaboração e conservação do cânone. É esta estrutura que permite fazer a transição dessas composições para o património cultural destas populações, uma vez que estas selecionam as canções que apresentem uma estrutura em conformidade com a dos temas previamente identificados como pertencendo à mesma forma cultural. O facto de este conjunto em particular exprimir uma visão contemporânea da ruralidade, com as tensões resultantes da reconfiguração deste mundo, sugere que o carácter normativo desta forma cultural estará mais relacionado com a estrutura formal do que com uma rigidez de conteúdo, podendo este transmitir o espírito do seu tempo.

4. Estratégias da escrita de Vicente Rodrigues

A análise efectuada às peças de Vicente Rodrigues permitiu proceder ao levantamento de uma série de estratégias empregues por este autor para atrair o público para os seus textos e conquistar a sua adesão.

Em primeiro lugar, devemos destacar a coesão deste espólio, onde o teatro de revista é preponderante e onde a estrutura das peças se mantém a mesma ao longo dos anos. Realçamos que o teatro de revista correspondia à maioria das estreias teatrais em Lisboa e que este género dramático era aquele que mais público atraía, pelo que a opção por este tipo de texto configura uma forma de captação de público. O conservadorismo da estrutura das peças, ao adequar-se ao horizonte de expectativas do público, permite que, durante quase todo o período em análise, este domine as fórmulas do espectáculo a que vai assistir, um factor que leva a que a população com menor educação formal se sinta capaz de consumir esta forma cultural. Nesse sentido, a complexificação dos últimos espectáculos sugere a maior escolaridade do público, bem como a sua familiaridade com o teatro, provocando uma alteração das estratégias do autor.

Observámos que estas peças convocam diferentes universos culturais, sob a forma de citação formal, paráfrase ou paródia. Esses universos surgem como base de diversos números ou como simples referência cómica dentro das cenas. A diversidade das referências e do seu tratamento em texto sugere que essa mesma diversidade estava presente no público, havendo sectores que, devido à sua maior ligação à cultura urbana, decifravam alusões a títulos de filmes ou ao teatro do Parque Mayer enquanto outros segmentos desta plateia se identificavam mais com as referências à cultura tradicional. A evolução da presença dos meios de comunicação em massa nestes textos demonstra um contacto cada vez mais frequente desta população com essa realidade, que passa a integrar os textos de Rodrigues de forma mais presente, aproveitando a diversidade de públicos a que chega.

De entre as várias formas culturais exploradas pelo autor torranense nos seus textos destaca-se o teatro de revista lisboeta. Frequentemente são citadas fórmulas que alcançaram o sucesso no Parque Mayer, sobretudo a nível da crítica política. Estas citações evocavam ao público ligado à cultura urbana os seus hábitos de consumo de bens culturais, actuando como tributo aos espectáculos de Lisboa. Ao mesmo tempo,

funcionavam como distinção identitária deste sector do público, que reconhecia o texto que lhe era apresentado e se reconhecia entre si, por contaste com a maioria da população torranense. Esta última, por não ter acesso aos originais, recebia estas citações como novidade, não reconhecendo a sua origem.

O facto de o Torrão constituir o tema predominante destes textos é uma das formas de reforçar a sua coesão. Porém, o autor vai mais longe nesta estratégia, procurando representar a idealização da vila alentejana, que corresponde ao tempo da sua infância e juventude, anterior à chegada das grandes inovações tecnológicas do século XX e ao êxodo rural. A família representada corresponde ao modelo tradicional, com a mulher a dedicar-se à casa e aos filhos, eventualmente auxiliando o marido nas tarefas agrícolas. Celebra-se em palco um Torrão ideal, intemporal, acusando a tecnologia de o descaracterizar. Alimentam-se assim sentimentos de nostalgia e de orgulho na terra, numa luta contra as transformações que decorrem durante o período da actividade de Vicente Rodrigues. À medida que o êxodo rural esvazia a vila e faz diminuir o volume de trabalho no sector primário, mais se celebra em palco a época considerada como o apogeu desta vila e se lamenta a situação presente. O saudosismo é explorado para agregar o público, que corresponde aos que ficam numa terra que se esvazia.

A opção por um género teatral onde a componente musical é uma presença forte, algo que é realçado pela expressão “divertimento musical”, deve ser encarada como estratégica. Com efeito, neste teatro canta-se essencialmente em grupo. A capacidade de união do canto é explorada para fazer o público identificar-se entre si e identificar-se com o espectáculo a que assiste, sobretudo quando se retoma temas tradicionais que todos conseguem acompanhar. Seria interessante estudar as pautas compostas por este autor de forma a indagar a semelhança das melodias com temas popularmente disseminados. A distribuição de programas com as letras dos momentos musicais, ao convidar o espectador a cantar também, reforça o carácter gregário do canto.

5. A dramaturgia de Vicente Rodrigues

Após termos realçado as estratégias de escrita de Vicente Rodrigues, bem como a utilização de diferentes universos culturais dentro das suas peças, importa refletir sobre os espectáculos na sua totalidade e de que forma as duas partes apresentadas interagem

entre si. Observámos, no capítulo de apresentação do espólio, que, na escolha do texto do repertório consagrado, se registaram duas tendências do autor torranense: a primeira, que decorreu até 1973, corresponde à escolha de textos, dramas ou comédias, em que se salientam defeitos da sociedade e, a partir de 1973, a segunda tendência é a de representação de textos anteriormente proibidos pela censura.

Voltando a olhar para o primeiro grupo de textos, observamos que o tema da fractura familiar é dominante neste conjunto, permitindo que os dramas de Vicente Rodrigues se insiram neste grupo por partilharem esse motivo com os textos consagrados. *O Tio Simplicio*, de Almeida Garrett, *Casa de Pais*, de Francisco Ventura, *Tempos Modernos*, de Olga Alves Guerra, *Tá Mar*, de Alfredo Cortez e as peças *O Tio Rico* e *A Cadeira da Verdade*, de Ramada Curto, constituem este grupo. No entanto, nos textos consagrados, a fractura tanto pode surgir no interior do casal como entre gerações, ao passo que, nos originais do torranense, observámos que é a gula feminina que origina o enredo da peça e a tensão entre personagens de uma mesma família.

Simultaneamente, constatamos que, com a excepção de *Tá Mar* e de *Casa de Pais*, as famílias retratadas pertencem à burguesia urbana ou baixa aristocracia, no caso de *O Tio Simplicio*. Neste contexto, é a vida urbana que é apresentada de forma negativizada, como veículo que leva à desagregação da família. A exigência de uma vida de acordo com os padrões desse contexto social, que colide com a realidade das personagens em causa, funciona como uma pressão que gera a implosão da família. Há, assim, uma correspondência temática entre estes textos e o retrato da dicotomia entre a cidade e o campo na obra de Vicente Rodrigues. Se os “divertimentos musicais” sugerem os perigos que podem advir da mudança da população para a metrópole, este conjunto de textos apresenta casos concretos dessa degradação, apresentando assim o espectáculo duplo uma mensagem de condenação de um estilo de vida e enaltecimento de outro, o que constitui uma clara opção dramática do autor: se o texto consagrado apresentado isoladamente é apenas uma reflexão sobre um sector da sociedade, a sua apresentação em conjunto com outro provoca uma mudança na leitura de ambos. Com efeito, este conjunto de peças reforça a mensagem anti-urbana dos textos originais de Rodrigues, alertando os espectadores para uma vida decadente, que contrasta com o enaltecimento da ruralidade e em particular do Torrão.

Por outro lado, o conjunto de textos apresentados constitui um quadro referencial para a obra de Vicente Rodrigues, ou seja, apresenta um conjunto de autores com os quais é possível relacionar a obra do torranense. Por outras palavras, nas peças consagradas,

Rodrigues disponibilizou o cânone para enquadrar a sua obra, já que os dois conjuntos de textos e autores apresentam diversas afinidades. Se, a nível dos textos, observámos uma mensagem anti-citadina construída na dramaturgia, devemos também olhar para os autores que fazem parte deste conjunto e para as suas características gerais. Com efeito, observa-se que, com a escolha de dois textos deste autor, surge o tributo a Eduardo Schwalbach, autor popularizado principalmente pelas comédias e cuja capacidade de produção era célebre: “... meia centena de peças de todos os géneros – comédias e dramas, mágicas, revistas e operetas – escritas em três semanas o máximo e representadas ao longo de 40 anos” (Rebello, 1984, p. 125). Com o seu trabalho, Schwalbach foi um importante dinamizador da comédia ligeira na capital portuguesa, entre o final do século XIX e o início do século XX, algo que Vicente Rodrigues se propôs realizar à escala local do Torrão.

Os restantes autores podem ser agrupados numa tendência literária da primeira metade do século XX que Florindo sintetiza:

“Nomes como Júlio Dantas, Henrique Lopes de Mendonça ou Marcelino Mesquita, entre outros, contribuem para uma certa reactivação do encontro com a cultura popular que em autores como Alfredo Cortez (1880-1946) dá lugar a um homem social de diferente origem: Zilda (1921) ou Bâton (1938), tal como nas criações de Ramada Curto, Vasco de Mendonça Alves, Vitoriano Braga, António Botto, Hipólito Raposo ou Carlos Selvagem. Romeu Correia exemplifica já uma preocupação tipicamente neo-realista pelo indivíduo subalterno. Neste sentido, são populares obras suas como Laurinda (1948), tal como boa parte das obras de Alves Redol ou Carlos Malheiro Dias, incluindo neste lote autoras femininas como Laura Chaves, Virgínia Vitorino ou Olga Alves Guerra.” (Florindo, 2009, p. 28)

Este conjunto de autores não só denuncia vícios sociais, particularmente dentro da cultura citadina, mas também manifesta a sua simpatia pelas classes mais desfavorecidas e pela cultura popular que estas partilham, embora fazendo-o de formas diferentes, relacionadas com as características de escrita de cada um. A afinidade temática com a abordagem de Vicente Rodrigues é evidente, principalmente se entendermos a “cultura popular” referida na citação acima como a cultura tradicional, que este autor trata com mecanismos semelhantes aos que emprega para os textos do cânone, ou como a pequena cultura popular que Santos Silva (1994) caracteriza, que constitui a base da vida lúdica do Torrão. A primeira é valorizada neste espólio enquanto eixo de ligação à sociedade rural que é ameaçada pelo êxodo da população campestre, enquanto marca de uma era

atemporal. Já a pequena cultura local constitui o espaço de actuação de Vicente Rodrigues, em que a ciclicidade do espectáculo teatral legitima a sua intervenção, num ciclo auto-explicativo em que as produções anteriores justificam a manutenção da oferta teatral da Sociedade 1º de Janeiro.

No caso de *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez, levada a cena no Torrão em 1968, a cultura retratada é a dos pescadores da Nazaré, com os seus regionalismos, ilustrando-se um meio bastante diferente da ruralidade do Torrão. À semelhança dos produtos de propaganda do regime ditatorial, a diversidade das regiões portuguesas é assim valorizada em palco, ao mesmo tempo que se procura aumentar o orgulho na terra-natal e nos seus costumes, por comparação com os outros. É assim que, ao mar do título do texto de Cortez, Rodrigues contrapõe o Xarrama torranense no título do “divertimento musical” desse ano, *Pelo rio Xarrama abaixo*.

Francisco Ventura é, de entre este conjunto de autores, aquele que apresenta mais afinidades com o próprio Rodrigues. Com efeito, as coincidências começam nas biografias destes dois alentejanos nascidos em 1910. Ambos provinham de um meio familiar semelhante, ligado ao pequeno comércio local, mas também a figuras culturalmente intervenientes no país, porém, enquanto Ventura se fixou em Lisboa aos vinte e três anos, Rodrigues continuou a viver no Torrão, fazendo visitas ocasionais à capital. Nas obras de ambos, a valorização das origens, da terra e da cultura, é um ponto comum. O povo rural é o protagonista dos seus trabalhos, podendo-se dizer que ambas as obras “... mostram, para além da fixação rural, também o gosto e a fidelidade pela tradição em detrimento da inovação.” (Florindo, 2009, p. 40). O retrato deste povo rural, com o qual ambos partilhavam a origem sem, no entanto, conhecer por experiência própria a vida dos trabalhadores agrícolas, é, por um lado, idealizado devido a esse distanciamento, mas, por outro lado, serve como denúncia das difíceis condições de vida:

“é um povo pobre, oprimido, vivendo o seu dia-a-dia pelos campos duros, rodeado pelo bucolismo tristonho e tantas vezes convencional. Deparamos com a rigorosa análise dos homens, na sua miserável situação e menos como a condenação dos ancestrais modelos de exploração agrária e do regime do latifúndio, espacial e socialmente localizado em território português, com personagens presas à terra, seu rincão natal, e a ela vinculados por laços parentais ancestrais” (Florindo, 2009, p. 41).

Nos dramas de Rodrigues e nas peças de Francisco Ventura, apresenta-se o camponês sofredor, procurando provocar no público a comoção pelas suas condições de

vida, sem procurar as causas dessas mesmas condições. A luta de classes, quando surge na obra do torranense, surge a propósito da dicotomia entre a cidade, que alojava as classes dominantes, e o campo, local de residência de classes dominadas não-proletárias, num esquema dicotómico que opta por não abordar a complexidade da composição social de ambos os meios. Esta dramaturgia é, portanto, a da comoção e do enaltecimento da pequena cultura local. Na linha de Aristóteles, procura provocar emoções nos espectadores para que estes se identifiquem com a intriga em palco. Por este motivo, as peças consagradas selecionadas até 1973, sendo obras de denúncia de comportamentos, são também obras que reforçam o carácter regional do teatro de Rodrigues, enquadrando-o em algumas tendências do texto dramático da primeira metade do século XX. Nesta perspectiva, o cânone é legitimador da escrita deste autor, contextualizando algumas das suas opções dentro de correntes literárias vigentes, como o regionalismo ou o retrato de difíceis condições sociais.

A partir de 1973 a maioria dos textos escolhidos para a primeira parte dos espectáculos anuais constitui um grupo de obras previamente censuradas. Devemos assinalar que 1973 e 74 são anos em que as opções de Rodrigues são feitas ainda sob regime ditatorial, o que transforma estas escolhas numa atitude de desafio a esse mesmo regime. *O Duelo*, de Bernardo Santareno, é representado em 1973, colocando em cena de forma mais explícita que anteriormente a luta de classes, uma vez que o enredo se centra na oposição entre camponeses e senhores, na lezíria do Tejo, de onde o autor era natural. Este texto de Santareno, do primeiro ciclo da sua obra, que, segundo Rebello, “...se situa entre 1957 e 1962” (Rebello, 1994, p. 253), sem ter ainda as marcas da influência brechtiana, tem, no entanto, a reflexão sobre os mais pobres que caracteriza a obra deste dramaturgo: “Povo que é o protagonista de todo o teatro de Santareno (...) e de cujos impulsos e frustrações, sonhos e angústias, males e esperanças...” (Rebello, 1994, p. 255).

Com *Forja*, de Alves Redol, Rodrigues volta em 74 à tragédia, segundo a classificação do próprio autor, baseada nas condições de vida dos mais pobres, levando a cena um texto que desconstrói a imagem idílica da casa “pobre, mas honrada”, dado que Redol apresenta neste texto um vértice de catástrofes que são consequência de um conjunto de privações. Este autor, ligado aos ideais comunistas e ao movimento neo-realista, pretende “concorrer para a tomada de consciência dos homens face ao real concreto do seu tempo histórico, designadamente enquanto membros de um colectivo capaz de intervir activamente na transformação social.” (Falcão, 2007, p. 114). Com os seus textos dramáticos, pretende chegar ao mesmo povo que retrata e provocar a sua

consciencialização. Apesar de ainda não se tratar de um teatro épico brechtiano, a vontade de provocar mudanças sociais através da arte está presente no teatro de Redol, pelo que juntar este texto ao repertório da Sociedade 1º de Janeiro é também um acto de intervenção política.

A dramaturgia continua a privilegiar a comoção, porém o maniqueísmo com que a relação entre a cidade e o campo era antes observada é substituído por uma visão politicamente mais vincada e em colisão com “o mito da ruralidade” do regime ditatorial, retomando a expressão de Fernando Rosas. A urbe e a província constituem diferentes palcos para diversos conflitos sociais que se desenrolam dentro dos respectivos perímetros, cabendo aos oprimidos erguerem-se. Este é um teatro de intervenção, que, continuando a apresentar personagens marcadamente ligadas às suas regiões de origem, convida o espectador a pensar a sua condição social e a actuar na sua terra-natal.

Após o 25 de Abril, Rodrigues opta por levar a cena três peças do mesmo autor em anos consecutivos, sendo Garcia Lorca a sua escolha. Saliente-se novamente a proximidade entre Vicente Rodrigues e o autor canónico selecionado, uma vez que também Lorca assumiu o seu regionalismo andaluz e desempenhou um papel relevante de divulgação do teatro, com o projecto “La Barraca”. Com efeito, o manifesto desta companhia, aqui citado em artigo de Enrique Azcoaga, define desde as primeiras linhas a preocupação com a divulgação do cânone literário junto das comunidades campestres:

“El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas, que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.” (Azcoaga, 1975, p. 56)

A preocupação com a divulgação do teatro junto das populações rurais surge como ponto em comum na acção de ambos, o que motivaria Rodrigues a inserir o autor espanhol na lista de dramaturgos eleitos como parte do seu quadro referencial. Com efeito, a obra e a acção de Lorca prestam-se particularmente a dialogar com o trabalho do torranense, o que justifica a sua tripla inclusão em espectáculos no Torrão. Dos textos escolhidos, dois fazem parte da chamada “trilogia rural”, que engloba *Yerma*, *Bodas de Sangue* e *A Casa de Bernarda Alba*. Assim, o torranense centra-se na abordagem do univeso rural lorquiano e em textos que têm a particularidade de denunciar essa tensão do ponto de vista feminino. Se Bernarda Alba encarna a matriarca totalitária e anuladora da identidade das filhas que

é também retratada em *Esta Casa é um Circo*, de Vicente Rodrigues, *Yerma* surge como uma personagem vítima da pressão social, que assassina o marido quando descobre que este não deseja ter filhos. Tal como em *Tá-Mar*, de de Alfredo Cortez, aborda-se o desencontro dos desejos feminino e masculino. Nestes textos, o enaltecimento da sociedade rural é substituído pela denúncia dos seus problemas, que constituem a origem do desfecho trágico na obra lorquiana:

“Bodas de Sangue (1933), Yerma (1934) e La casa de Bernarda Alba (1936) tratam da mulher na sociedade tradicional. Saber como e porque a mulher está no encerramento da casa contribui para compreender sua situação. As obras analisadas nos permitem sentir, pensar e perceber seres condenados à resignação.” (Passos, 2009, p. 105).

Lorca efectua uma caracterização de uma sociedade rural em desequilíbrio, em que homens e mulheres vivem em diferentes condições, têm papéis sociais diferenciados e lidam com expectativas divergentes, o que conduz à pulsão para a morte nestes textos:

“A união entre homem e mulher pelo matrimônio cristão é caracterizada nessa dramaturgia como instituição que mata o eros. E, paradoxalmente, a morte que se assume no casamento concorrerá para uma morte aliviadora, em que uma dor alivia outra. Com tais características, morrer é recomeçar, é deixar para trás as resignações, é não comungar mais com a sociedade.” (Passos, 2009, p. 106)

O tema da morte é outra presença constante dos dramas de Vicente Rodrigues, porém ele não surge enquanto solução para o desequilíbrio, como em Lorca, sendo antes uma ampliação dessa situação, dado que a gula feminina é amplificada até pôr em causa a vida do marido ou dos filhos. No entanto, Rodrigues, nos seus textos classificados como dramas, tem em comum como Lorca a caracterização de uma sociedade rural que não é idílica. Se Lorca denuncia a opressão a que é sujeita a condição feminina, Rodrigues retrata a influência da sociedade de consumo e da sua capacidade atractiva.

Quanto a *A Sapateira Prodigiosa*, classificada pelo próprio autor como “farsa violenta”, o texto apresenta uma natureza dicotómica, que concilia comédia e tragédia, também presente nos dramas de Rodrigues, apresentando portanto uma semelhança formal:

“Una vez más, Lorca ha experimentado con la sutilísima frontera que puede llegar a separar lo trágico de lo cómico, porque, en el fondo, eso es lo que más le importa trabajar en sus farsas. Mediante una gran teatralidad y una gran atención concentrada en la escena y en la técnica corporal de los actores –las acotaciones así lo indican–, reactiva el entremés cervantino al tiempo que distorsiona el humor obligado del género, ahí radica la ‘violencia’ con que califica la farsa de La Zapatera” (Josa, 2003, p. 221)

A escolha preponderante de peças de García Lorca, com quem Rodrigues partilha afinidades temáticas e de estilo, fazem do autor andaluz a principal referência do cânone pessoal de Rodrigues. Partilhando a origem rural e sendo ideologicamente próximos, o torranense demonstra a vontade de ter uma intervenção político-cultural semelhante àquela que foi alcançada pelo projecto “La Barraca”.

Neste último período de acção de Rodrigues, são igualmente representados dois textos de Luiz Francisco Rebello e um de António Aleixo. O último texto escolhido por Rodrigues foi o *Auto do Curandeiro*, do poeta popular António Aleixo. O enredo desta peça em verso consiste na denúncia de um falso curandeiro, que alegava curar as pessoas de diversos males. Sobe também ao palco neste espectáculo a peça *O Dia Seguinte*, de Luiz Francisco Rebello, que efectua o julgamento de um casal que se suicida, quando confrontado com as injustiças de que são vítimas. É ainda representado o último original de Rodrigues. A leitura do “divertimento musical” desse ano, *Bom dia Alegria!...*, revelou algum distanciamento do autor em relação à política nacional, alguma desilusão com os acontecimentos do início da década de oitenta, portanto o espectáculo composto por este conjunto de textos sugere uma mensagem política, de denúncia dos “falsos curandeiros”, dos políticos que prometeram mudanças que não se concretizaram. Espera-os um “dia seguinte”, isto é, o julgamento pelos seus actos.

O percurso por este conjunto de espectáculos sugere a compatibilização de diferentes motivações por parte de Rodrigues para ter prosseguido com esta actividade ao longo de décadas. Em primeiro lugar, devemos levar em conta que o seu papel de dinamizador cultural foi herdado do seu cunhado, José Coelho. Essa forma de legitimação da sua actividade reforçou o seu papel social, que era, inclusivamente, quase a única forma de contacto com os outros torranenses, dada a sua natureza introvertida. A herança é, segundo Salwa Castelo-Branco, uma das formas legítimas de transmissão do folclore, dado que não se transmite apenas o bem cultural, mas também a autoridade sobre ele. Neste caso, não se tratando de cultura tradicional, mas da pequena cultura popular, devemos assinalar a partilha de mecanismos de transmissão provocada pela sua movimentação nos mesmos círculos. A sua legitimidade é reforçada pelo cumprimento do carácter cíclico destes espectáculos, que, a cada Páscoa, marcavam o balanço de um ano e o início de um novo ciclo. Simultaneamente, a ciclicidade configura-se como uma característica auto-legitimadora da acção de Rodrigues, uma vez que cada novo espectáculo, apoiado na boa recepção do seu público, reforçava a sua autoridade enquanto criador do evento do ano seguinte, perpetuando o ciclo.

A esta ideia de herança devemos acrescentar motivações de intervenção político-social na sua vila, que são perceptíveis quer pela análise dos textos originais, quer pela articulação dos espectáculos duplos. Em primeiro lugar, como anteriormente referimos, Vicente Rodrigues e o seu sobrinho Jaquelino Telo concordavam que a actividade teatral era um meio importante de educar uma população altamente carenciada de capital institucional. Nesse sentido, vários textos originais do torranense incluem citações de obras do cânone literário e, na primeira parte do espectáculo, são apresentadas obras de referência consideradas acessíveis à população local. Por esse motivo, este conjunto é predominantemente composto por textos próximos do ponto de vista cronológico e centrados numa única acção.

Do ponto de vista político, observamos que, até 1973, as peças escolhidas apontam problemas sociais. O enquadramento histórico não permitia a divulgação de textos com uma mensagem marcadamente contra a ditadura de Salazar, portanto o repertório foca-se em problemas concretos, como a vida dos pescadores ou a hipocrisia da sociedade burguesa. A outro nível, este conjunto, ao ser apresentado em conjunto com os “divertimentos musicais” que enaltecem o Torrão e o modo de vida rural, funciona como instrumento de perpetuação do estereótipo da perfeição idílica do mundo campesino, reforçando a mensagem contra a migração para a metrópole. Assim, apesar do posicionamento do seu autor em relação ao contexto político, esta dramaturgia acaba por convergir com o elogio da vida rural veiculado na propaganda salazarista. Por um lado, denuncia-se a falta de liberdade e a perpetuação da pobreza. Por outro lado, condena-se a chegada da cultura de massas como forma de alienação e a cidade enquanto local de perda de identidade das personagens rurais e de promoção de vícios. Este paradoxo, que não pode deixar de ser relacionado com o facto de estes espectáculos serem promovidos na esfera da pequena cultura local, na qual este discurso dicotómico é uma componente fértil, é uma das principais características da obra teatral de Rodrigues. O autor concilia um pensamento democrático numa grande escala, que condena as limitações das liberdades fundamentais e que considera que a cultura erudita deve estar acessível a todos, com sentimentos de nostalgia diante de um Torrão reconfigurado pelo êxodo rural. Consequentemente, esta dramaturgia baseia-se predominantemente na tentativa de despertar sentimentos análogos no seu público.

Nos últimos anos, a partir de 1973, ao escolher preferencialmente textos que tinham sido censurados em Portugal, Rodrigues posiciona-se claramente contra o regime ditatorial. É de salientar que esta opção do autor vem no seguimento de, em 1971, o seu

texto *O Princípio o Fim e o Meio* ter sido a sua obra mais censurada, com vários cortes, alteração do nome de uma personagem e uma cantiga completa censurada. Assim, apesar de não haver um corte com o discurso de elogio da ruralidade, a sua posição torna-se, nesta década, mais evidente. Nesta última fase, a componente política é privilegiada, ao mesmo tempo que os textos seleccionados, bem como a escrita do próprio torranense se tornam mais complexos, evidenciando as alterações da composição de capitais do público destes espectáculos, mais apto a lidar com a novidade, no momento da recepção da obra. Continuando a apelar à comoção, esta dramaturgia também se aproxima da racionalidade, ao recorrer a autores que escreveram textos próximos do teatro épico, como Santareno ou Rebello.

Em suma, o conjunto de textos consagrados e originais apresentados nos espectáculos de Rodrigues pretende veicular uma série de valores morais associados a uma forma de vida campestre, cada vez mais descaracterizada à medida que o progresso altera a sociedade rural, o que reforça a ênfase no sentimento de nostalgia e no retrato, em palco, de uma sociedade campesina inexistente, idealizada.

Baixa o pano, conclusão

Após percorrer diversos aspectos do espólio de Vicente Rodrigues, chegou a hora de sistematizar uma conclusão sobre este, procurando as vertentes que possam ser extensíveis a outras realidades textuais.

Em primeiro lugar, a característica que mais se destacou no conjunto dos textos de Vicente Rodrigues foi a presença de paradoxos que fazem a sua escrita parecer tensa. Com efeito, o humor dos “divertimentos musicais”, que brinca com os acontecimentos do ano e com os hábitos torranenses, constitui a camada superficial destes textos. Numa leitura mais aprofundada, as oposições em jogo são realçadas. Este acervo, que procura representar embora nem sempre de forma consciente as mudanças ocorridas no Torrão durante o tempo de actividade de Vicente Rodrigues, é também ele profundamente influenciado por essas mesmas alterações. Para este autor, a representação ideal da sua vila corresponde ao tempo passado em que predominavam a agricultura e as actividades artesanais e em que a mobilidade social era reduzida. Apesar do reconhecimento do impacto positivo de algumas inovações tecnológicas no quotidiano, estas são vistas como ataques à idealização da sua terra, que desviam os seus conterrâneos das actividades ancestrais. No caso particular dos meios audiovisuais, que levam a cultura urbana e de massas até esta população, a condenação é veemente, classificando quem consome este tipo de bem cultural como loucos ou alienados. Estabelece-se uma relação de causa e efeito entre a crescente presença da rádio e da televisão e o êxodo rural. As primeiras inspiram o sonho com uma vida só possível na cidade, muitas vezes impossível, e a população mais jovem, sobretudo a feminina, parte para tentar a sua concretização, recusando o trabalho campestre.

Apesar desta associação dos meios de audiovisuais à desertificação da vila alentejana, observamos que paradoxalmente a escrita deste autor apresenta-se como tributo a esse universo cultural. As referências aos filmes, ao futebol e às celebridades desenrolam-se, testemunhando a influência dos vários produtos associados aos meios de comunicação em massa na escrita deste autor e no seu meio envolvente. Além dessa presença directa, a utilização de códigos e trocadilhos já experimentados no teatro de revista lisboeta configuram uma homenagem deste autor à cultura que consumia, pondo assim Lisboa em cena no Torrão, mesmo que as suas peças se alimentem da oposição

entre a metrópole e o campo. Esta exploração da citação de produtos oriundos de diferentes universos culturais revela uma fragmentação do público, constituído quer por elementos próximos das culturas mais ligadas à urbanidade, quer por indivíduos cuja composição de capitais estava mais próxima da dos trabalhadores rurais e que recebiam estas referências como novidade. Consequentemente, a recepção da citação funcionaria como marca distintiva da elite cultural local.

As personagens, que representam diferentes tipos de habitantes da vila, da região ou mesmo da capital portuguesa, posicionam-se nesse eixo que oscila entre a conservação da vida rural e a atracção pela metrópole. Os primeiros, mesmo se ridicularizados nas suas pequenas guerras locais, são elogiados pelo seu amor à terra. Pelo contrário, todos os que querem partir são objecto de riso devido ao seu comportamento, que imita já os costumes da metrópole, apesar de estes não estarem incorporados no seu *habitus*. Esta desadequação entre os comportamentos aprendidos através dos meios de comunicação em massa e a vida no Torrão permite explorar o cómico destas personagens, num riso que critica quem parte. Realçamos em particular o tratamento das personagens femininas. Elas constituem as primeiras a querer partir, preferindo ser criadas de servir à vida agrícola ou sonham com uma carreira artística que nunca se realiza. Esta ambição pode ter também uma dimensão destruidora. A gula originária do conto tradicional AT 303, que começa por corresponder às necessidades do corpo, transforma-se no desejo consumista, num aproveitamento do motivos do conto para a crítica à sociedade contemporânea.

Simultaneamente, as personagens femininas ascendem a um estatuto idealizado, de estandarte da democracia e da educação. Em diferentes “divertimentos musicais” surgem em grupo, afirmando as suas escolhas e celebrando a capacidade de ler a literatura consagrada. Constituem-se assim enquanto símbolos de uma democracia plena, que inclui a educação do povo, que se ambiciona em tempos ditatoriais. Finalmente, surgem ainda as mulheres que se mantêm ligadas à vida campestre, mesmo que esta seja reconfigurada, passando a integrar elementos da cultura de massas. Este último grupo, cujos defeitos não deixam de ser criticados, simboliza a conciliação possível entre o Torrão idealizado, ligado aos tempos anteriores ao êxodo rural, e a vivência integrada no tempo presente e nos seus avanços tecnológicos.

No conjunto, este dinamismo teatral constitui uma estratégia de provocar uma modificação em parte do seu público, levando à alteração da sua constituição de capitais e, simultaneamente, procurando provocar posicionamentos politicamente orientados de

forma consciente, a partir de cada leitura individual do espectáculo. Essas leituras poderiam conjugar-se e criar novos significados, no confronto entre as intenções do autor, que, estando inserido na sociedade para a qual escrevia, poderia testar a recepção das suas obras, e a interpretação da audiência. E da comparação de intenções e de interpretações, nasciam novas leituras, demonstrando que o processo de leitura de um texto não se esgota quando acaba o contacto directo com este, mas que se prolonga em cada momento em que o texto é discutido e comentado, o que não só é revelador da “vitalidade do texto”, na expressão de Aguiar e Silva, mas da forte componente democrática que encerra este exercício.

Ao mesmo tempo, a inserção de indivíduos no colectivo que é o público, bem como o seu riso ou comoção em conjunto diante da referência aos seus problemas de vida comuns, mesmo se feita através do humor, estimularam uma consciência de classe. O teatro surge, assim, a partir dos ensaios em que conviviam rapazes e raparigas, indo contra as normas da escola do Estado Novo, marcada pela separação de géneros, até ao momento do espectáculo e da sua posterior discussão como uma acção política, claramente orientada para a democracia: o teatro “... est comme la figuration de la démocratie: le peuple rassemblé s’y voit représenté, y constate l’évidence de sa puissance collective, vient y confirmer le sens de son existence” (Fabiani, 2008, p. 73). Aquilo que parecia uma actividade lúdica, assente na representação de textos originais que tinham a aparência de simples devido ao seu maniqueísmo e reutilização de *topoi* bastante difundidos, constitui, na verdade, um exercício prolongado no tempo de resistência a um regime ditatorial, de forma mais extensa do que nas críticas escritas em texto.

Desta constatação emerge a ligação do texto literário ao contexto social e a inserção do primeiro nas modificações históricas do segundo. Como refere Jauss:

“La coupure entre la littérature et l’histoire, la connaissance esthétique et la connaissance historique peut être abolie si l’histoire de la littérature ne se borne plus à répéter le déroulement de « l’histoire générale » tel qu’il se reflète dans les œuvres littéraires, mais si elle manifeste, à travers la marche de « l’évolution littéraire », cette fonction spécifique de création sociale que la littérature a assumée, concourant avec les autres arts et les autres puissances sociales, à émanciper l’homme des liens que lui imposaient la nature, la religion et la société. » (Jauss, 1978, p. 81, sublinhado no original)

A acção de Vicente Rodrigues constitui um exemplo desta ligação do texto literário às mudanças sociais, usando quer os seus textos quer a escolha de textos

consagrados como forma de intervenção, de cariz conservador ou subversivo, no rumo histórico da população torranense, uma tática cuja existência seria interessante indagar noutros grupos de teatro amadores. Esta ligação motivou a nossa escolha da epígrafe de Neruda para esta dissertação, afinal também os torranenses olham actualmente para Vicente Rodrigues como “um camarada”, indo ocasionalmente deixa-lhe cravos vermelhos na sepultura, apesar de a sua escrita retratar como ideal uma ruralidade próxima da valorizada pelo regime ditatorial.

No caso específico do cancionero tradicional e oral e da forma como algumas canções deste autor se relacionam com esse *corpus*, procurámos, em primeiro lugar, testar as afirmações de diferentes autores quanto a características gerais do cancionero tradicional. Apesar de termos usado uma amostra pequena e geograficamente delimitada, foi interessante constatar a confirmação dos principais indícios, pelo que pensamos que possa vir a ser interessante fazer um trabalho semelhante a uma escala maior, de maneira a fazer com que as tendências apontadas pelos autores presentes na nossa bibliografia passiva se possam traduzir em números que dêem conta da dimensão dos traços gerais e das excepções. Do mesmo modo, pensamos que o trabalho de desenvolvimento da base de dados possa vir a permitir a delimitação de estruturas funcionais, que se repetem em diferentes composições, bem como a elaborar uma lista temática mais pormenorizada do que os onze passos que aqui utilizámos.

Na comparação entre a lista de temas tradicionais e os temas de Vicente Rodrigues que são actualmente divulgados, realçámos diferentes dinâmicas em jogo neste processo, destacando-se sentimentos de identidade e de posse em jogo entre diferentes comunidades, que assumem tanto maior protagonismo quanto menos dependentes do contacto presencial está a divulgação dos temas. Da mesma forma, o facto de as canções do autor torranense que conhecem maior divulgação se relacionarem com um sentimento de nostalgia sugere que a selecção para o *corpus* tradicional, de circulação oral não se faz de forma independente das contingências do seu tempo, apesar da percepção das populações deste cancionero como atemporal, como um património que lhes é anterior e que lhes sobreviverá. Se a atemporalidade pode ser verdade para o fenómeno geral da existência de canções que se transmitem em circuitos orais, no entanto, a observação do caso particular dos temas de Vicente Rodrigues sugere que a composição do cancionero tradicional, de transmissão oral, varia de acordo com as contingências próprias de cada época.

Bibliografia

- Aleixo, A. (2007). *Este livro que vos deixo...* Cruz Quebrada: Casa das Letras.
- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. London; New York: Routledge.
- Almeida, R. d. (2013). *Teatro pobre, teatro rico ou da palavra ao acto : estudos em sociologia do teatro*. Tese de doutoramento, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga.
- Alós, A. P. (2006). Texto literário, texto cultural, intertextualidade. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL*, 4, 6. Disponível em:
http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_texto_literario.pdf
- Aristóteles. (2010). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Azcoaga, E. (1975). Manifiesto de "La Barraca". *Tiempo de historia*, pp. 56-69.
Disponível em: Repositorio documental de la Universidad de Salamanca.
- Bakhtin. (1990). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas.
- Bakhtin, M. (2001). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1993). *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bastos, S. (1994). *Dicionário de teatro português*. Coimbra: Minerva.
- Benjamin, W. (1998). *Understanding Brecht*. Londres: Verso.
- Bento, A. (2003). *Teatro e Animação - outros percursos de desenvolvimento sócio-cultural no Alto Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.
- Bergson, H. (1991). *O riso : ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Berjeaut, S. (2006). *Le théâtre de revista - un phénomène culturel portugais*. Paris: L'Harmattan.
- Bettelheim, B. (1989). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Venda Nova: Bertrand.
- Bíblia sagrada*. (1995). Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal.
- Bloom, H. (1980). *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, H. (2002). *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas e Debates.
- Borges, V. (2001). *Todos ao Palco!: Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.

- Borie, M., Rougemont, M. d., & Scherer, J. (1996). *Estética teatral : textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital cultural. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 30, pp. 3-6.
- Bourdieu, P. (1984). Espace Social et Gènese des "Classes". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 52-53, pp. 3-14.
- Bourdieu, P. (1986). *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris: Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'Art : Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Editions du Seuil.
- Bourdieu, P. (1994). O Campo Científico. Em R. Ortiz, *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática.
- Bozon, M. (2001). Sexualité et Genre. In J. Laufer, C. Marry, & M. Maruani, *Masculin - Féminin: Questions pour les Sciences de l'Homme*, pp. 169- 186. Paris: Presses Universitaires de France.
- Braga, R. F. (2005). *Propaganda e representação de um país nas margens da guerra : o Jornal Português (1938-1951)* Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/19329>.
- Brecht, B. (1976). *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália.
- Breyner, S. d. (1977). *O Nome das Coisas*. Lisboa: Salamandra.
- Cabeça, S., & Santos, J. R. (2010). *A Mulher no Cante Alentejano*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/2601>
- Cabrera, A. (2013). *Censura nunca mais! - A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Calvino, I. (2002). *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia de Bolso.
- Cañizal, E. P. (2006). Realismo Grotesco. Em B. Brait, *Bakhtin - Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Editora Contexto [Versão Kindle].
- Cardigos, I. (1996). *In and Out of Enchantment: Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairy Tales*. Helsínquia.
- Carlson, M. (1993). *Theories of the theatre: a historical and critical survey, from the Greeks to the present*. Ithaca: Cornell University Press.

- Carmo, R. M. (2007). As Desigualdades Sociais nos Campos: o Alentejo entre as Décadas de 30 e 60 do Século XX. *Análise Social*, XLIII, 184, pp. 811-835.
- Castelo-Branco, S. & Branco, J. F. (org.). (2003). *Vozes do Povo – a Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Ceia, C. (2013). Paródia. In Ceia, Carlos (org.). *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. Disponível em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2
- Chartier, R. (. (1993). *Pratiques de la Lecture*. Paris: Editions Payot et Rivage.
- Danan, J. (2010). *O que é a dramaturgia?* Évora: Editora Licorne.
- Decreto-lei nº 42660 de 20 de Novembro de 1959. Diário do governo, 1ª série, 268, p. 1739. Lisboa. Disponível em :
<http://siddamb.apambiente.pt/publico/documentoPublico.asp?documento=6407&versao=1>
- Delgado, M. J. (1980). *Subsídio para o cancioneiro popular do Baixo Alentejo*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Dort, B. (1977). *O teatro e a sua realidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Durand, G. (1992). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire : Introduction à l'Archétypologie Générale* . Paris: Dunod.
- Eagleton, T. (1996). *Literary theory - an introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1991). *A obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Elam, K. (1997). *The semiotics of theatre and drama* . Londres: Routledge.
- Elster, J. (1986). *An introduction to Karl Marx*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabiani, J.-L. (2008). *L'Éducation Populaire et le Théâtre - Le Public d'Avignon en Action*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Falcão, M. (2007). A urgência da palavra neo-realista: o "teatro mínimo" de Alves Redol. *Forma Breve*, 5, pp. 113-124.
- Ferré, P. (2011). Romanceiro e Memória. Em J. P. Serra, & H. C. Buescu, *Memória & Sabedoria*, pp. 435-458. Famalicão: Edições Húmus.
- Finnegan, R. (1992). *Oral poetry : its nature, significance and social context*. Bloomington: Indiana University Press.

- Fiorin, J. L. (2006). Interdiscursividade e intertextualidade. In B. Brait, *Bakhtin - Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto Editora [Versão Kindle].
- Florindo, J. M. (2009). *Francisco Ventura: um dramaturgo popular*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/13487>
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Perseus Books Group.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Gomes, R. T. (2000). *Públicos do Festival de Almada*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Gorak, J. (1991). *The making of the modern canon : genesis and crisis of a literary idea*. Londres: Athlone.
- Grigon, C. e.-C. (1989). *Le Savant et le Populaire - Misérabilisme et Populisme en Sociologie et en Littérature*. Paris: Gallimard.
- Guimarães, A. P. (1990). *Olhos, coração e mãos no Cancioneiro popular português* Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Guimarães, A. P. (2000). *Nós de Vozes - Acerca da Tradição Popular Portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri.
- Hoggart, R. (1970). *La Culture du Pauvre*. Paris: Editions de Minuit.
- INE (1944). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1945). *VIII Recenseamento geral da população 1940*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1952). *IX Recenseamento geral da população 1950*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1958). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1960). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1962). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>

- INE (1964a) . *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1964b). *X Recenseamento geral da população 1960*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1967) . *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1969) . *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1971). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1972) *XI Recenseamento geral da população 1970*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1973). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1975). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1977). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1979). *Estatísticas da educação*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1981). *Estatísticas da cultura, desporto e recreio*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1984) . *Censos - Resultados definitivos, Portugal 1981*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (1996) . *Censos - Resultados definitivos, Portugal 1991*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (2002). *Censos - Resultados definitivos, Portugal 2001*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- INE (2003). *30 anos de 25 de Abril - Um retrato estatístico*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em <http://www.ine.pt>
- Isnart, C., & Santos, J. R. (2011). Le mestre et son cours. Figure et institution de la transmission patrimoniale du chant dans le sud du Portugal. In *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) ? : Autour du patrimoine culturel immatériel*, pp. 167-180.

- Paris: Michel Houdiard Editeur. Disponível em:
<http://hdl.handle.net/10174/5103>
- Jauss, H. R. (1974). *História literária como desafio à ciência literária : literatura medieval e teoria dos géneros*. Porto: José Soares Martins.
- Jauss, H.-R. (1978). *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard.
- Jauss, H.-R. (1993). *A Literatura como Provocação: História da Literatura como Provocação*. Lisboa: Vega.
- Josa, L. (2003). De farsa humana eterna. Federico García Lorca y Cervantes. Em M. G. Profeti, *V Congreso Internacional de poética del teatro: el teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario de la edición del "Quijote", 1605-2005*, pp. 217-225. Pontevedra: MÍrabel.
- Junta de Freguesia do Torrão (s.d.). Vicente Rodrigues, *Freguesia do Torrão*. Portal das Freguesias. Disponível em
<http://www.freguesias.pt/portal/destaque.php?cod=150104>
- Kowzan, T. (1975). *Littérature et spectacle*. Paris: La Haye.
- Kristeva, J. (1978). *[Séméiotiké] : recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1988). *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- Lara-Rallo, C. (2009). Pictures Worth a Thousand Words: Metaphorical Images of Textual Interdependence. *Nordic Journal of English Studies*, 8 (Nº 2: Special Issue: Intertextuality), pp. 91-109. Disponível em
<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/issue/view/42>
- Larthomas, P. (1980). *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lima, P. (2012). Inventário-Catálogo do Grupos de Cante Alentejano. In *Candidatura do Cante Alentejano*. Disponível em
http://candidaturadocante.com/info/CanteAlentejano_InventarioGrupos.pdf.
- Marvão, A. (1997). *Estudos sobre o Cante Alentejano*. Corroios: INATEL.
- Marx, K. (1969). *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Paris: Ed. Sociales.
- Marx, K. (2013). *Manifeste du Parti Communiste (Edição Digital)*. Bibebook.
- Medina, J. (2006). *Portuguesismo(s) : acerca da identidade nacional : ensaio sobre as imagens de marca identitárias, os emblemas, os mitos e outros símbolos nacionais seguido de O Zé Povinho, estereótipo nacional e autocaricatura do*

português desde 1875 e de outros estudos. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.

- Mendonça, L. S. (2011). O Cancioneiro Popular : da voz poética à memória. Em J. P. Serra, & H. C. Buescu, *Memória & Sabedoria* (pp. 481-510). Famalicão: Edições Húmus.
- Meneses, A. B. (2002). *Desenho mágico : poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Moreira, J. (2012). *O Teatro no Porto no Período entre Guerras - Os Teatros Carlos Alberto e São João (1914-1945)*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/66495>.
- Murteira, A. (. (2013). *Cultura a Sul - Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.
- Nazaré, J. R. (1979). *Música tradicional portuguesa : cantares do Baixo Alentejo*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- Nogueira, C. (2001). Quadra Tradicional: questões de estrutura e de forma. *E.L.O.*, 7-8. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.1/1460>.
- Nosé, J. (2014). A Música e o Canto Comunitário no Teatro de Vizinhos. *DAPesquisa*, 11, pp. 21-31. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/CENICAS_a%20musica%20e%20o%20canto_comunitario_no_teatro_de_vizinhos.pdf
- Nunes, J. S., Cruz, S. A., & Lourenço, V. (2001). *Público(s) do Teatro Nacional S. João*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Nunes, M. A. (1975). Introdução. Em J. L. Vasconcellos, *Cancioneiro Popular Português*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- Ó, N. d. (2013). Música a Sul . Em A. Murteira, *Cultura a Sul - Alentejo* (pp. 270-281). Lisboa: Edições Colibri.
- Palla, M. J. (2003). Melancolia e rituais carnavalescos na "farsa dos físicos" de Gil Vicente. *Revista da FCSH*, 37, 101-119.
- Passos, S. A. (2009). *Mulher, desejo e morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de Garcia Lorca*. Dissertação de mestrado, Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil. Disponível em: <http://hdl.handle.net/123456789/2014>
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor.
- Pedroso, C. (1985). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Vega.

- Peralta, E. (2007). Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da Memória*, 1, 4-23.
- Pereira, J. P. (1983). *Conflitos sociais nos campos do sul de Portugal*. Mem Martins: Europa-América.
- Porto, C. (1973). *Em Busca do Teatro Perdido - I*. Lisboa: Plátano.
- Raposo, E. (2007). *Canto de Intervenção: 1960-1974*. Lisboa: Público.
- Rebello, L. F. (1984). *100 anos de teatro português (1880-1980)*. Porto : Brasília Editora.
- Rebello, L. F. (1984). *História do teatro de revista em Portugal, Vol. I*. Lisboa: D. Quixote.
- Rebello, L. F. (1994). *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Região Digital do Litoral Alentejano (s.d.). Cancioneiro. *Portal Regional do Alentejo Litoral*. Disponível em :
<http://www.alentejolitoral.pt/PORTALREGIONAL/AREGIAO/CANCIONEIRO/Paginas/Cancioneiro.aspx>
- Remédio, M. M. (2012). *A lição de Salazar e a iconografia do Estado Novo: contributo para a História da Educação em Portugal (1933-1939)*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/9382>
- Ribeiro, C. (2010). O Cinema do SPN / SNI - o ideal de Ferro, a realidade de chumbo. *O Olho da História*, 15. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.22/1550>
- Rolland, R. (s.d.). *Le théâtre du peuple : essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* . Paris: Albin Michel.
- Rosas, F. (1992). *Portugal e o Estado Novo : 1930-1960* . Lisboa: Presença.
- Rosas, F. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise social*, XXXV (157), pp. 1031-1054.
- Rosas, F., & Mattoso, J. (1994). *História de Portugal - O Estado Novo, Vol. VII*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Samara, M. A., & Henriques, R. P. (2013). *Viver e Resistir no tempo de Salazar*. Lisboa: Verso de Kapa.
- Santos, J. R., & Cabeça, S. (2010). Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual. In *Textos da 1ª Conferência Internacional da*

Tradição Oral, Ourense, Espanha, 11-13 Novembro de 2010. Ourense: Projecto Oralities. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/2175>

- Santos, J. R., & Cabeça, S. (2012). La fabrique des formes: défiler en chantant. In *Approche interdisciplinaire du Chant traditionnel: ethnomusicologie, ethnolinguistique, musilinguistique*, p. 22. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/5102>
- Santos, M. d. (2001). *Público(s) do Teatro Nacional S. João*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. G. (2002). *Le Spectacle Dénaturé - Le Théâtre Portugais sous le Règne de Salazar (1933 - 68)*. Paris: CNRS Editions.
- Santos, M. G. (2008). Política do espírito: o bom gosto obrigatório para embelezar a realidade. *Media & Jornalismo*, 12, pp. 59-72.
- Santos, V. P. (1978). *A Revista à Portuguesa*. Lisboa: O Jornal.
- Sarrazac, J.-P. (2014). Dramaturgia do texto, dramaturgia do palco. Em C. Zurbach, & J. A. Ferreira, *Tradução dramaturgia encenação (II)* (pp. 15-30). Évora: Licorne.
- Scherer, J. (1973). *La dramaturgie classique en France*. Paris: Armand Colin.
- Scholes, R. (1989). *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições 70.
- Seródio, M. H. (2013). Drama. In Ceia, Carlos (org.). *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>
- Silva, A. S. (1994). *Tempos Cruzados - um estudo interpretativo da cultura popular*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento.
- Silva, F. M. (2013). *Cânone Literário e Estereótipos Femininos: Casos Problemáticos de Escritoras Portuguesas* (tese de doutoramento). Évora: Universidade de Évora
- Silva, V. A. (1992). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Sousa, F. C. (2011). O Cante Alentejano e os ceifeiros de Cuba. *Projecto Memoriamedia*. Porto: Memória Imaterial / IELT. Disponível em : http://www.memoriamedia.net/bd_docs/trancricao_cuba/Sobre%20Cante%20e%20Ceifeiros%20de%20Cuba.pdf
- Touchard, P.-A. (1952). *L'amateur de théâtre ou la règle du jeu*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vasconcellos, J. L. (1890). *Poesia Amorosa do Povo Português*. Lisboa: Viúva Bertrand & C^a Successores Carvalho.

- Vasques, E. (1999). *O Teatro Português e o 25 de Abril: uma História ainda por contar*. Lisboa: Instituto Camões. Disponível em : <http://hdl.handle.net/10400.21/3378>
- Vasques, E. (2007). *Piscator e o conceito de "teatro épico"*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Vidal, I. (2009). *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/1705>
- Warner, M. (1995). *From the Beast to the Blonde - on fairy tales and their tellers*. Londres: Vintage.
- Weber, M. (1978). *Economy and Society*. Los Angeles: University of California Press.
- Williams, R. (1978). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, R. (1979). *Culture and Society : 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Williams, R. (1983). *Keywords*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Williams, R. (2005). *Television: Technology and Cultural Form*. Londres: Routledge.
- Yang, G. (2009). The Internet as Cultural Form: Technology and the Human. *Knowledge, Technology and Policy*, 22, pp. 109-115.
- Zumthor, P. (1981). Intertextualité et Mouvance. *Littérature* , 41, pp. 8-16. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1331
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale* . Paris: Éditions du Seuil.

Publicações Periódicas não científicas

Jornal de Alcácer, 01 de Janeiro de 1974 a 01 de Agosto de 1975

Plateia, nº 49 a nº 418, de 01 de Janeiro de 1960 a 04 de Fevereiro de 1969



Contactos:
Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt