

A (IN)JUSTIÇA EM CENA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO ANTIBURGUEZ DE MANUEL LARANJEIRA

Renata Soares JUNQUEIRA *

- **RESUMO:** A propósito de duas peças dramáticas naturalistas de autoria do escritor português Manuel Laranjeira (1877-1912) – *Amanhã* (1902) e *Às feras* (1905) –, este artigo articula reflexões sobre os limites entre o teatro naturalista e o teatro moderno propriamente dito, mais intimista. A ideia que norteou a pesquisa é a de que, no teatro, a estética naturalista, com a sua vocação para desvelar as mazelas sociais e as degenerações psíquicas, abriu as sendas da moderna “dramaturgia do eu”, que precisamente contra o naturalismo viria a insurgir-se ainda no final do século XIX, compondo protagonistas introspectivos e autocentrados, os quais, segundo a nossa leitura, são produtos da desumanização provocada pelo modo de vida imposto pelo sistema capitalista de produção e pela sua consolidação pós-revolução burguesa, ao longo do século XIX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teatro português. Manuel Laranjeira. Naturalismo. Personagem Isolada.

Antigamente, por capricho, por divertimento público, legiões de miseráveis escravizados eram expostos nos circos à voracidade das feras. Hoje, por egoísmo, por virtude, por segurança social, pela tal razão prática da vida, as mesmas legiões de miseráveis são expostas nos tribunais à voracidade dos homens. Os tempos rolaram: por isso, hoje, os circos são as casas da Lei e as feras são homens. Se os miseráveis ficaram os mesmos, as feras são piores, mais desumanas. Mas, no fundo, o espectáculo é o mesmo: tem sempre o mesmo horrível enredo – a mesma desgraça arremessada às feras.

(Manuel Laranjeira, *Às feras – peça em 1 acto*, 1985, p. 94-95)

O falso Janus

Dentre os autores de língua portuguesa relegados a um quase total esquecimento nos meios letrados brasileiros fulgura certamente o nome do português Manuel Laranjeira (1877-1912), que aos nossos críticos cabe ainda (re)descobrir. Trata-se,

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – renata.s.junqueira@unesp.br

todavia, de um dos mais fecundos representantes da geração de escritores que viveram a transição do século XIX para o XX. Fecundo não propriamente em termos da extensão da sua obra, que, sendo decerto tão profunda quanto as dos seus mais consagrados contemporâneos, não chega, contudo, a ter o fôlego da obra de um Raul Brandão (1867-1930), por exemplo, ou mesmo da de um outro Manuel, também muito esquecido entre nós, o Teixeira-Gomes (1860-1941), que nos deixou, como autor de teatro, a ibseniana peça *Sabina Freire*, publicada, aliás, no mesmo ano – 1905 – em que o Teatro Livre fazia representar, em Lisboa, *Às feras*, peça em um ato de Manuel Laranjeira. Mas em termos de abrangência em latitude, digamos assim, capaz de abraçar com o mesmo vigor tanto o naturalismo e a sua base filosófica – o positivismo em todos os seus desdobramentos, que incluem evidentemente um materialismo evolucionista e um conseqüente darwinismo social que conferem à obra de Laranjeira um caráter viril de engajamento otimista, crente no triunfo da justiça social e no aperfeiçoamento das sociedades modernas – quanto um decadentismo de expressão por vezes acentuadamente pessimista e derrotista (de um pessimismo e de um derrotismo arrematados, cumpre lembrar, pelo suicídio do escritor em 1912) mas, afinal, potencialmente revolucionário, que apregoa aquilo mesmo que este autor via infiltrado em todo o teatro de Ibsen, isto é, “a revolta consciente e pujante contra tudo o que é mentira convencional na família, na sociedade, na religião e na política actuais” (LARANJEIRA, 1993, v. 2, p. 275) –, em termos dessa abrangência em latitude, dizia eu, a obra de Manuel Laranjeira impõe-se mesmo como exemplar e muito propícia à verificação da hipótese que me tem conduzido a examinar com mais vagar o teatro português do naturalismo e os seus desdobramentos no primeiro quartel do século XX – qual seja, a hipótese de que, no teatro, a estética naturalista, com a sua vocação para desvelar as mazelas sociais e as degenerações psíquicas do “bom” burguês, abriu, afinal, as sendas da moderna “dramaturgia do eu”, que precisamente contra o naturalismo viria a insurgir-se ainda no final do século XIX. Tentarei discorrer sobre este ponto.

Por conta mesmo da abrangência que acabo de referir, o pêndulo das avaliações críticas do conjunto da obra de Laranjeira – os seus escritos científicos e pedagógicos, os poemas de *Comigo*, a narrativa *Dor surda*, a sua produção, de curta extensão, para o teatro,¹ os seus diversos artigos esparsos em jornais da época, que versam sobre literatura, teatro, filosofia, religião e, em geral, sobre o modo de ser português,² as suas cartas dirigidas a importantes artistas e intelectuais (Teixeira

¹ Sobre essa produção para o teatro farei, adiante, considerações mais detalhadas.

² Ainda está por fazer a coletânea completa das dezenas de artigos que Manuel Laranjeira publicou em vários jornais portugueses, dos quais apenas alguns foram reunidos por Alberto de Serpa nas *Prosas perdidas* (Lisboa: Portugália, 1958), e outros tantos coligidos no volume 2 das *Obras de Manuel Laranjeira* editadas em 1993, no Porto, pelas Edições Asa. A produção crítica deste autor é de uma lucidez e de uma coerência que impressionam.

de Pascoaes, Amadeo de Souza-Cardoso, Miguel de Unamuno, António Carneiro etc.) e mesmo o seu *Diário íntimo* – tem oscilado quase sempre ora entre um polo positivo e um negativo, ora entre uma leitura que o contempla como “sobrevivência do passado” (CABRAL MARTINS, 1996, p. 245), como escritor muito ligado ainda aos grandes autores da literatura portuguesa de Oitocentos (como, por exemplo, Guerra Junqueiro e Antero de Quental, dois mestres da Geração de 1870 sobre os quais o próprio Laranjeira, seu admirador confesso, escreveu artigos penetrantes), e, sem que isto pareça um paradoxo, uma leitura que vê nele “alguém ancorado no seu tempo – ou melhor, no que de futuro havia no seu tempo” (ibid., p. 246), ou, noutros termos, um *precursor* mesmo do modernismo.

Essa constante oscilação confere a Laranjeira o caráter – apenas aparente, a meu ver – de um *Janus* bifronte que, tendo a metade de um pé ainda bem firme no naturalismo (a outra metade, do mesmo pé, ele apoia no decadentismo) e outro pé no modernismo, encara o século XX com um misto de esperança redentora e de inconsolável descrença, ora parecendo ainda muito preso a certos valores do século XIX que o viu nascer, ora encarnando com vigor o messianismo redentor e pretensamente moderno da Renascença Portuguesa ou até mesmo prenunciando o peculiar expressionismo de Raul Brandão. Assim, à esperança na reação republicana suscitada em Portugal pelo triste episódio do ultimato britânico de 1890, e na capacidade de fazer ressurgir a alma nacional, na qual apostavam Teixeira de Pascoaes, Álvaro Pinto, Leonardo Coimbra e outros – grupo ao qual Laranjeira decididamente se aliou³ –, contrapõe-se persistente, neste escritor suicida, um mortal desânimo motivado por sucessivas crises de depressão nervosa, por perdas de familiares queridos, pela sífilis medular que lhe fragilizava o corpo, por um alegado temperamento romântico,⁴ enfim, que o teria levado a redigir as páginas amargas do seu *Diário íntimo*.

³ Laranjeira foi colaborador d’*A Águia*, revista em que publicou, no n° 1 da sua 1ª série, o artigo intitulado “Os homens superiores na selecção social”, que expressa a crença naturalista do autor num salutar darwinismo social e que foi muito criticado, naquela altura (dezembro de 1910), por não ser artigo inédito (de fato, o autor já o publicara na primeira página do jornal portuense *O Norte*, aos 14 de junho de 1908). Cf. PIRES, 1996, v. 1, p. 41).

⁴ No prefácio que compôs para o livro de Eugénio Montoito (2001) sobre Manuel Laranjeira, o historiador português João Medina chama a Laranjeira “o nosso derradeiro romântico” e evoca a efigie de Hamlet para tentar compreender o último gesto desse suicida que “despedia-se assim, com a altivez desse gesto de absoluto repúdio, de uma Dinamarca lusa que não podia ser a sua, porque sua era tão só a solidão que nesse momento o acompanhava, alma penosa doravante inscrita no panteão trágico dos nossos suicidas exemplares” (p. 19). Também o crítico José Carlos Seabra Pereira, no prefácio às *Obras de Manuel Laranjeira* editadas em 1993, fala em naturalismo e em neorromantismo ao tratar deste escritor, mas atribui ao seu pendor romântico um caráter “vitalista”, emancipador e intervencionista – que pouco ou nada tem, segundo a sua interpretação, de decadentista. Para Seabra Pereira, o tom decadentista, notável sobretudo em alguns passos do *Diário íntimo*, não é o que prevalece no conjunto da obra de Laranjeira. Esta interpretação, de resto, parece-me a mais acertada e

Como texto paradigmático dessa oscilação, e pela síntese exemplar que faz da obra de Manuel Laranjeira, elejo a recensão que Fernando Cabral Martins publicou na revista *Colóquio-Letras* em 1996, da qual transcrevo este fragmento, um pouco mais extenso:

Talvez Manuel Laranjeira possa ser considerado, neste sentido, e a certos títulos, uma sobrevivência do passado, como não o eram os seus contemporâneos Pascoaes e António Patrício (com quem se cartou, no caso do primeiro não escondendo uma insanável divergência), nem tão-pouco o era o seu amigo mais novo, Amadeo de Souza-Cardoso. Certo é que se encontrava sob o império contestado – ou sofria a “ansiedade da influência” – de um seu maior, Junqueiro. As suas poéticas e atitude geral seriam, assim, comparáveis de alguns ângulos a Junqueiro, embora de estilo muito mais duro e forte, resistente à retórica entusiasta do autor de *Os Simples*. [...]

Finalmente, há em Manuel Laranjeira a referência estruturante a um outro nome da Geração de 70: Antero. Por parecer recusar o Simbolismo – tal como, embora o admire, não deixa de desvalorizar um Flaubert sempre vestindo a pele do racionalista ansioso por orientar os desígnios da “arte pela arte” –, Manuel Laranjeira tenta manter acesa uma tradição realista “politicamente empenhada”, exactamente como se diz, que atravessara os últimos trinta anos do século XIX e voltaria a ser dominante, em Portugal, três décadas mais tarde.

Mas – e é a sua específica grandeza, que estes volumes manifestam – Manuel Laranjeira é também do seu tempo por modos que se poderão indicar como um expressionismo que lembra Raul Brandão, e até por uma consciência aguda, mesmo que não agitada como bandeira, dada quase só de passagem, daquela qualidade essencial da linguagem poética de cuja consciência o Simbolismo se faz (CABRAL MARTINS, 1996, p. 245-246).

Precisamente, o que mais parece ter impressionado Laranjeira em Antero e em Junqueiro é a coerência com que ambos souberam conciliar, digamos, duas faces distintas: Antero – um suicida também – parecia-lhe o grande idealista, pregador da Verdade e da Justiça, que teve, entretanto, “momentos de Dúvida” dos quais ressurgia sempre “retemperado de uma nova fé”, até que, por fim, “o Ideal o matou, porque se não vestiu, sem perder a Pureza, da forma palpável” (LARANJEIRA, 1993, v. 2, p. 327); já “Guerra Junqueiro é por temperamento, pelo sangue, pelo determinismo fisiológico da carne, pelo fatalismo do espírito – se quiserem – um poeta épico e um poeta místico” –

com ela tendo a alinhar-me, ainda que eu prefira, para tentar compreender a obra desse escritor, adotar os parâmetros do que chamarei de pré-modernismo, e não do romantismo. Oportunamente, tentarei explicar esta distinção.

Talvez a sua origem de raça, melhor, a sua hereditariedade, explique um pouco o carácter da sua arte. Guerra Junqueiro é trasmontano, o que de certo modo esclarece o espírito épico da sua obra; e a sua religiosidade transcendente, exuberante, talvez possa atribuir-se à influência de sangue judaico, esse sangue que alimentou a alma de Spinoza, o filósofo sereno dessa religião ideal de que Guerra Junqueiro é o supremo poeta (LARANJEIRA, 1990, p. 101).

Mas atente-se para o seguinte: os princípios teóricos que Laranjeira aplica à análise – muito coerente, por sinal – que faz da obra de Guerra Junqueiro são os mesmos que ele aplica sempre, sistematicamente, a todas as análises que faz da literatura e da arte em geral. São os princípios do naturalismo que ele adota e que conferem à sua obra o seu apelo intervencionista e pedagógico, mesmo nos seus momentos de mais evidente desconsolo. Não nos iluda, pois, a aparência de *Janus* bifronte, com uma face a olhar para o passado e outra para o futuro – isto, afinal, parece ter mais a ver com uma interpretação corrente, que se cristalizou, do que com a realidade da obra desse escritor quase esquecido.⁵ A meu ver, a verdadeira essência dos escritos de Laranjeira está na sua intenção combativa, no teor positivo da sua proposta de repúdio à “vida danificada” (cf. ADORNO, 1992) do seu tempo, cujos estragos ele tenta sanar através dos modernos conhecimentos proporcionados pela sua formação científica.⁶ Admirador de Zola – sobre quem também escreveu um artigo, em 1908, louvando a sua atuação no caso Dreyfus (cf. LARANJEIRA, 1908, p. 1) –, é com o aparelhamento naturalista que ele se posiciona no seu próprio tempo – já o século XX – para fazer, acerca do futuro da civilização moderna, um prognóstico contrário àquele que fizera Max Nordau em *Degenerescência* (1892).⁷ É, decerto, o seu próprio tempo, e o futuro, que Laranjeira contempla –

⁵ Atrevo-me a conjecturar que, se fosse vivo ainda depois de 1912, Laranjeira ter-se-ia provavelmente juntado ao grupo dos dissidentes da Renascença Portuguesa que, em 1921, fundaram a revista *Seara nova* para se contrapor ao que lhes parecia uma tendência *passadista* predominando nos projetos dos mentores de *A Águia*.

⁶ Laranjeira era médico, formado pela Escola Médico-Cirúrgica do Porto, onde defendeu, em 1907, uma tese intitulada *A doença da santidade: ensaio psicopatológico sobre o misticismo de forma religiosa*. Fiel aos princípios científicos que nortearam a escola de Zola, desde logo revelou, nos seus escritos, um interesse muito especial pelas doenças da alma. Por esta via, com efeito, ele se embrenharia nas sendas do pré-modernismo – essa mesma via, de resto, foi também trilhada por diversos autores, seus contemporâneos, que transitaram do naturalismo ao pré-modernismo, como os dramaturgos europeus que ele admirava (Hauptmann, Strindberg, Ibsen) e, em Portugal, como o fizeram também no teatro, talvez com menos consciência, Mário de Sá-Carneiro e o seu parceiro Ponce de Leão, e posteriormente, com mais mestria, adepto já de um expressionismo bem vincado, Raul Brandão (este último, inclusive, possivelmente sob a influência do próprio Manuel Laranjeira, como veremos adiante). E não seria difícil nomear ainda vários outros dramaturgos que, em Portugal, trilharam a mesma senda (Alfredo Cortez, por exemplo); mas, por enquanto, ficamos por aqui.

⁷ Leiam-se os consistentes argumentos de Laranjeira, contra as ideias de Nordau acerca da dege-

sem otimismo ou pessimismo, simplesmente dotado de uma razão científica que ele expõe claramente na carta enviada a Teixeira de Pascoaes em 2 de setembro de 1904, texto que, curiosamente, revela já uma certa sintonia com o pensamento de Freud, que então ainda estava longe de ser amplamente conhecido:

No Universo não há Perfeição nem Imperfeição; Harmonia nem Desarmonia: há Movimento da Matéria. Eu não digo nem com os pessimistas nem com os otimistas, que este mundo é o pior ou o melhor dos mundos possíveis. Este mundo é este mundo – e temos de o aceitar tal qual está. Note-se: isto não é negar a perfectibilidade humana. Mas a Perfeição do Homem, sob o ponto de vista cósmico, não é perfeita nem imperfeita.

E o meu pessimismo vem do que eu chamarei a fatalidade orgânica. O homem, meu amigo, ainda é um ser em conflito consigo mesmo: ainda é um agregado de vísceras que lutam por devorar-se – até ao dia da solidariedade, da harmonia final. A natureza humana, em si, ainda é uma coisa tão desarmónica que está dando razão a Voltaire quando dizia: “notre pauvre âme immortelle a besoin d’aller à la garde-robe pour penser bien”. Sob *este* ponto de vista, Schopenhauer e o “Cisne negro de Recanati” – esse *doentio* Leopardi de quem me fala – tinham plena razão. Basta abrir os olhos para as misérias da vida, meu amigo. *O que ainda consola é que nem tudo é miséria.* (LARANJEIRA, 1993, v. 1, p. 383)⁸

A interpretação de Manuel Laranjeira como autor moderno, criador de uma obra que, ainda com feição ostensivamente naturalista, projeta habilmente no século XX o seu acentuado intuito pedagógico e intervencionista – esta interpretação, que coincide com a de José Carlos Seabra Pereira no que concerne ao reconhecimento de um tom predominantemente “vitalista” no conjunto da obra de Laranjeira, terá, talvez, o inconveniente de não conseguir explicar o *suicídio* do escritor, cometido em fevereiro de 1912. Em todo o caso, como o objetivo deste estudo é o de analisar mais cuidadosamente uma parte da obra de Manuel Laranjeira – o seu teatro –, sem qualquer pretensão de estabelecer conexões entre a vida e a obra do autor para além daquelas que pareçam estritamente necessárias ao esclarecimento da *obra* no que esta tem de mais essencial, fiquem as especulações biográficas para quem por elas tiver mais interesse. E, ainda a propósito da leitura de Seabra Pereira, que na obra

nerescência da civilização moderna, no seu artigo sobre “Henrik Ibsen e Max Nordau” e, principalmente, no seu ensaio sobre o “Nirvana”, respectivamente publicados pela primeira vez em *A Arte* (Porto), n. 2-3-4, nov.1899 a jan.1900, e *Porto Médico* (Porto), fev.-mar.-mai. 1905 e mar.-mai.-jul. 1906. Ambos foram reproduzidos, respectivamente, em *Obras de Manuel Laranjeira*, v. 2, p. 263-27 e *Prosas perdidas*, p. 33-74.

⁸ Carta a Teixeira de Pascoaes. O itálico é meu e pretende indicar que o ponto de vista de Laranjeira acerca do universo coincide apenas parcialmente – e em muito pequena parte – com o dos pessimistas Schopenhauer e Leopardi, que ele cita.

de Laranjeira vê “uma síntese do Naturalismo matricial com um Neo-Romantismo interventivo” (apud LARANJEIRA, 1993, v. 1, p. 14), ou, noutros termos, lê-a como obra dominada “por uma estética com matriz em Zola mas temperada no culto de Ibsen” (ibid., p. 11), reitero que não me parece apropriado falar em romantismo quando se trata de Manuel Laranjeira, uma vez que o espírito moderno que inspira o pensamento deste escritor, herdado provavelmente dos autores da Geração de 70 que ele tanto admirava, não parece ter já qualquer filiação *burguesa* ou mesmo qualquer sombra de simpatia pela burguesia triunfante – ao contrário, portanto, do espírito romântico, cujo vigor revolucionário se inspira precisamente no triunfo burguês. Por esta razão, parece-me mais acertada a observação, quanto à obra de Laranjeira, da “estética com matriz em Zola mas temperada no culto de Ibsen”, desde que não se pretenda vincular Manuel Laranjeira – ou Ibsen! – ao romantismo, claro está. Porque, como veremos, é *contra* a opressão do mundo burguês que se insurge a obra de Manuel Laranjeira, seguindo na esteira de Ibsen, de Strindberg,⁹ de Hauptmann. Para Laranjeira, assim como para estes grandes dramaturgos europeus que Peter Szondi analisa como pioneiros¹⁰ do teatro propriamente moderno, aquilo que era para Diderot (1713-1784) o refúgio, por excelência, da burguesia ainda oprimida pelo Estado absolutista, isto é, o reduto do lar e o aconchego da família burguesa,¹¹ já se tinha transformado num verdadeiro *inferno*¹² – e já não só para o próprio burguês, como revelam bem o teatro de Ibsen e o de Strindberg (pense-se, por exemplo, em *Rosmersholm*, de 1886, e em *O sonho*, de 1901), mas também para

⁹ Luiz Francisco Rebello (1985, p. 16-17), referindo-se a Laranjeira e a Coelho de Carvalho – outro dramaturgo esquecido, autor da “notável peça *Casamento de Conveniência* (1904)” –, afirma que “ambos, contudo, sem se afastarem de Ibsen, e sem que disso tivessem porventura plena consciência, estavam mais perto de Strindberg, que só tardiamente chegou aos palcos portugueses, quando em 1908, vencidos os obstáculos levantados pela censura oficial, *O Pai*, obra aliás ainda pertencente à fase naturalista do dramaturgo sueco, pôde representar-se no Teatro Nacional”.

¹⁰ Szondi (2001) considera a produção dramaturgicamente de Ibsen, de Tchekhov, de Strindberg, de Maeterlinck e de Hauptmann como reveladora de uma crise que abalou o drama nas duas últimas décadas do século XIX e que veio, afinal, instaurar o que se pode chamar de teatro propriamente moderno, marcado pelo confinamento do homem, pela diluição das relações intersubjetivas e pela consequente escassez do diálogo, fatores responsáveis pela implosão da forma dramática convencional, baseada precisamente no diálogo e nas relações entre sujeitos.

¹¹ É recomendável, para um bom entendimento do drama burguês desde as suas origens em Denis Diderot e, ainda mais remotamente, no inglês George Lillo, a leitura da *Teoria do drama burguês [século XVIII]* de Peter Szondi.

¹² Observa Szondi (2004, p. 123) que “A peça de Diderot [*O pai de família*] encontra-se no começo de uma tradição que co-determinou essencialmente a história do drama moderno: a tradição do drama de família. Pensemos na *Maria Madalena [Maria Magdalene]*, de Hebbel, em *O pai [Der Vater]*, de Strindberg, em *As três irmãs [Die drei Schwestern]*, de Tchekhov, e finalmente também em *Quem tem medo de Virginia Woolf? [Wer hat Angst vor Virginia Woolf?]*, de Albee – uma tradição na qual o que Diderot tem por bem supremo, o único lugar em que o ser humano pode ser feliz, perverte-se gradativamente até se tornar o inferno”.

a classe social que agora está sob o infernal domínio da burguesia: o proletariado. Por aqui entraremos, finalmente, no teatro de Manuel Laranjeira.

Um teatro antiburguês

É de pequena extensão a produção teatral de Manuel Laranjeira, que compôs apenas cinco peças: *O filósofo* (1898), comédia em um ato, inacabada e inédita; ... *Amanhã (prólogo dramático)*, publicada em 1902 e levada à cena em 1904 pelo grupo do Teatro Livre, em Lisboa; *As feras*, peça em um ato encenada pelo mesmo Teatro Livre em 1905, publicada na íntegra somente muito mais tarde, em 1985; *Naquele engano d'alma*, peça inédita a que o autor ora chamava de “farsa”, ora de “comédia ligeira e fútil” (cf. REBELLO, 1985, p. 33), datada de 1911 e representada, em vida do autor, por amadores do Grupo Cênico do Grêmio “Os Imparciais” de Espinho; *Almas românticas*, drama em quatro atos (dos quais o último ficou inacabado), escrito entre 1905 e 1910 e publicado apenas muito fragmentariamente nas revistas literárias *A rajada*,¹³ *Gente lusa*¹⁴ e *Seara nova*.¹⁵ Deste repertório, não foi possível localizar os originais das peças inéditas *O filósofo* e *Naquele engano d'alma*, sobre as quais, todavia, José Carlos Seabra Pereira (1993, v. 1, p. 19-20 e 22) nos deu já breves informações:

Preterindo a intriga em favor do quase exclusivo monólogo de Alfredo (um dos dois jovens estudantes que contracenam com a criada Chica), o que resta do original de *O Filósofo* basta para se captar um vector permanente do teatro de Manuel Laranjeira: a inquietação do espírito de um jovem intelectual que, com a postura cínica e a apologia do deboche, mascara a angústia ressentida perante as consequências metafísicas da nova mundividência materialista e as consequências ético-sociais de um darwinismo totalizante.

A peça *Naquele engano d'alma* retoma o ambiente e o triângulo de personagens de *O Filósofo* para fazer passar o debate sobre a frustração intrínseca (ou prometida) ao amor pelos lances de um cómico eventual e pelos entrechoques íntimos do intelectual inquieto e, à partida, misógino (o Zé Maria de atitude dissipadora e cínica).

¹³ Excerto publicado sob o título “Diálogo d’amor” em *A rajada* (Coimbra), n. 2, série 1, p. 2-6, abr. 1912.

¹⁴ Excerto publicado sob o título “O amor” em *Gente lusa* (Praia da Granja), n. 2, p. 29-33, fev. 1916. Número dedicado à memória de Manuel Laranjeira.

¹⁵ Excerto publicado sob o título “Almas românticas – um diálogo” em *Seara nova* (Lisboa), n. 1258, p. 121, ago. 1952. Os números 1258 e 1259 desta revista foram dedicados a Manuel Laranjeira.

Seja como for, estas duas peças inéditas – uma delas, *O filósofo*, inacabada – juntamente com a também incompleta *Almas românticas* constituem, no teatro de Laranjeira, um bloco temático específico em cuja composição, segundo Luiz Francisco Rebello (1985, p. 28), “a atenção do dramaturgo se volta para a psicologia das personagens, para o estudo das relações anímicas que as põem em conflito umas com as outras, e não com a sociedade, como acontece nas duas peças do ‘Teatro Livre’”. Elas não têm, portanto, para o nosso estudo – que contempla o teatro propriamente naturalista e os seus desdobramentos em Portugal no primeiro quartel do século XX – o interesse imediato que têm, decerto, as duas peças incluídas em espetáculos do Teatro Livre:¹⁶ ... *Amanhã* e *Às feras*. É de notar, entretanto, que a evolução da dramaturgia de Manuel Laranjeira presta-se bem à verificação da nossa hipótese inicial acerca do teatro naturalista como facilitador do advento da moderna “dramaturgia do eu”: o deslocamento do interesse temático, que transita das relações sociais (nas peças aproveitadas pelo Teatro Livre) para o conflito psicológico no interior de um círculo restrito de personagens mais fortemente individualizadas (como ocorre em *O filósofo*, *Naquele engano d’alma* e *Almas românticas*),¹⁷ revela uma mudança de foco atinada com as tendências estéticas da modernidade, que põem em destaque o sujeito isolado, contraposto à realidade opressora do mundo circundante.

Mas passemos então à análise das duas peças que, por ora, nos interessam mais. A primeira, ... *Amanhã*, apresenta-se estruturalmente com as mesmas características do drama burguês convencional, tal como o defendera Diderot nas suas *Conversas sobre O Filho Natural* (1757) e no seu *Discurso sobre a poesia dramática* (1758). Ou seja: a ação do “prólogo dramático” de Laranjeira desenrola-se no interior de uma casa de família constituída por uma mãe e três filhos que vivem um verdadeiro drama familiar. A filha Luiza está em apuros (está grávida e sem saber quem é o pai da criança que vai nascer) e necessita do apoio dos seus dois irmãos e da mãe. Teríamos, com efeito, todos os elementos constitutivos da *tragedie domestique et bourgeoise* proposta por Diderot se as personagens

¹⁶ O projeto do Teatro Livre surge, em Lisboa, no ano de 1902, inspirado evidentemente pelo *Théâtre-Libre* de André Antoine. O grupo, dirigido por Araújo Pereira, apresentou vários espetáculos nas suas três temporadas na capital portuguesa, em 1904, 1905 e 1908. Os mesmos princípios naturalistas nortearam também um grupo contemporâneo, o Teatro Moderno, constituído por alguns dissidentes do Teatro Livre (o mesmo Araújo Pereira e outros dois atores: Luciano de Castro e Simões Coelho). Uma história concisa destes grupos portugueses, ambos adeptos do método de representação de Antoine, encontra-se em Luiz Francisco Rebello (1985., p. 18-27).

¹⁷ Rebello (1985, p. 28) nota que “[...] enquanto as [personagens] de *O Filósofo*, *Naquele Engano de Alma* e *Almas Românticas* são individualizadas (Alfredo, Paiva, Chica..., Zé Maria, Duarte, Clarinha..., Salazar-Turcifal, Lina, Maria Augusta...), as de ...*Amanhã* e *Às feras*, ainda que não deixem de possuir uma individualidade própria, intervêm na acção dramática como tipos ou categorias sociais (um operário, um vagabundo, um jornalista, uma mulher do povo..., o juiz, a acusada, a pobre, a dama, o rapaz loiro, os advogados de acusação e defesa...)”.

fossem, também aqui, de extração burguesa. Mas não: o modelo diderotiano do drama burguês vira-se agora às avessas. Tudo se passa numa “sala modesta”, com “móvel simples” (LARANJEIRA, 1902, p. 7), onde a mãe, “uma mulher do povo” (ibid., p. 5), vive com poucos recursos ao lado de um filho que é operário, de um outro que é um fora-da-lei e de uma filha prostituída. De fora, para contracenar com o operário – que parece tramar uma *revolução* –, entra em cena apenas uma personagem não familiar, um jornalista democrático, detentor de retórica jacobina mas exclusivamente preocupado com aparências. Embora mantenha, pois, como cenário o interior de uma casa de família, o drama que Laranjeira constrói é ostensivamente antiburguês. A sua ideologia é tão saliente que chega a marcar a peça com um tom panfletário, detectável em vários passos e, sobretudo, no diálogo inicial entre o operário e o jornalista jacobino, que vai à casa do primeiro para lhe pedir que redija uma pequena nota – de teor sociopolítico, como facilmente se depreende – destinada ao jornal que ele representa. Reveladores do que Rebello (1985, p. 30) acertadamente chama “uma certa carga demagógica” que, afinal, chega a prejudicar a peça, tornando “as suas personagens em suportes pouco mais que abstractos das ideias e pontos de vista do autor” e do “conflito em choque dessas ideias e pontos de vista”, esse diálogo inicial e outros diálogos da peça (como, por exemplo, o que se desenrola entre o operário e o irmão delinquente), apesar de sustentarem “alguma eloquência inverosímil para a condição sociocultural das personagens (como não deixou de apontar a crítica coeva, representada por exemplo por P. Osório n’ *A Província* portuense) (cf. SEABRA PEREIRA, 1993, v. 1, p. 20)”, integram um corpo textual que

[...] garante várias características estimáveis para além de pertinente tática de confrontar o operário com a personagem pedante e acomodada do “jornalista democrata”: desde a flagrante apresentação das condições de vida de uma família proletária até à ilustração, através do encadeamento natural da acção e do diálogo, dos diferentes tipos de reacção perante o vórtice da miséria – o sofrimento e a humilhação virtuosa (a mãe), a delinquência e o vício (o irmão), a prostituição degradante (a irmã), a militância revolucionária (o operário). (SEABRA PEREIRA, 1993, v. 1, p. 21)

Se é legítimo falar de um ponto de vista do autor, transferido para o protagonista da peça (o operário revolucionário), esse ponto de vista é, sem dúvida, contrário à manutenção do *status quo* tal como parece desejá-la o jornalista democrático, claramente identificado com a camada social dominante, apesar do seu discurso, falsamente empolgado, em prol do proletariado e da justiça social.¹⁸

¹⁸ Esta crítica de Manuel Laranjeira ao jacobinismo republicano, em voga no Portugal (ainda monárquico) da primeira década do século XX, obviamente não passou despercebida e provocou,

Mas, para já, o que mais nos interessa nesta peça de evidente feição naturalista são dois aspectos que dão especialmente nas vistas. O primeiro tem a ver com a deformação, até ao *grotesco*, das personagens assoladas pela pobreza e pela discriminação social – sobretudo daquelas que parecem postas definitivamente à margem do sistema sócioeconómico: o irmão vagabundo e a irmã prostituída. Estes dois, desempregados e improdutivos do ponto de vista da classe dominante – não por acaso, é precisamente ao irmão delincente que a rapariga grávida pede socorro, rogando-lhe que tire partido dos seus conhecimentos para lhe facultar um meio de provocar o aborto que ela deseja –, assemelham-se, pelo grotesco da figura e da conduta que assumem, a certas personagens da obra mais vincadamente expressionista de Raul Brandão. É flagrante, por exemplo, a semelhança do filho vagabundo, nesta peça, com o filho delincente de *O Gebo e a sombra* (1923),¹⁹ peça brandoniana na qual encontramos também a personagem frustrada da velha Doroteia, que faz lembrar a mãe sofrida de ... *Amanhã*, enxugando as lágrimas no avental de chita quando se comove.²⁰ Comparem-se, de resto, as passagens seguintes com vários passos da peça de Raul Brandão:

A mãe [referindo-se ao filho vagabundo]

Jesus! Que susto me fizeste! – Tem uma maneira de entrar em casa, quando cá vem – Jesus! Ninguém o presente: é como se entrasse uma sombra!

[...]

O vagabundo

Ui! Lá vem o sermão! Bonda! Farto de doutrina ando eu! Bem sei que sou mau, que tenho todos os defeitos, bem sei. Mas cada um é quem é, – aquilo que o fazem – e não quem quer ser... Se eu fosse rico, não roubava; e... se soubesse o que hoje sei da vida, talvez me deixasse roubar... (LARANJEIRA, 1902, p. 46)

[...]

logo após a publicação da peça, várias “reações negativas da crítica literária no jornalismo afecto a esse quadrante político” (SEABRA PEREIRA, 1993, v. 1, p. 20).

¹⁹ Talvez não seja mera coincidência o fato de os dois personagens - o de Laranjeira e o de Raul Brandão – chamarem-se João...

²⁰ É o que acontece no final da peça de Laranjeira, quando o operário e a mãe decidem amparar Luiza, a irmã grávida, e assumir com ela a educação da criança que vai nascer. “Ah! minha mãe! – diz o operário exaltado – eu bem o sabia: a vida triunpha das crenças, de Deus, de tudo, porque a única crença verdadeira e santa, o único deus que existe, é a vida – a Vida.” (LARANJEIRA, 1902, p. 126.)

O vagabundo

[...]

(Com um rir mordaz:)

Mas há casos, em que um homem, que vê as cousas assim como eu, não hesita em fazer uma má acção. Vós, que sois mais honestos do que a própria virtude, ficaes a tremer, porque nunca passastes por isso. Nós, os que perdemos os escrúpulos, enfiamos logo pelo caminho que nos leva mais depressa ao sítio. (LARANJEIRA, 1902, p. 53-54)

O vagabundo

[...]

E tu sabes lá o que é a cadeia? Entra-se p'ra lá são e sahe-se de lá empeçonhado do corpo e da alma. (LARANJEIRA, 1902, p. 62)

O outro aspecto a salientar, nesta peça, deriva precisamente desse grotesco das personagens marginalizadas, que elevado ao grau máximo da deformação psíquica confere às figuras humanas a fisionomia da loucura, da alienação. É o que acontece principalmente com Luiza, a jovem marginal, que parece sempre alheada do mundo e tem gesto e feição de *autômato* de cada vez que entra em cena:

A irman

entra como presa a uma ideia fixa. Os movimentos são automáticos, bruscos, os gestos cortados.

Sim... sou eu... Venho de...

Vendo o vagabundo; com alegria:

Ah! Estavas aqui... Procurei-te em toda a parte...

Operário

adoçando a voz:

... p'ra que?

A irman

distrahida:

P'ra... p'ra...

Bruscamente:

P'ra nada. (LARANJEIRA, 1902, p. 63)

Abatida pela miséria, pelo preconceito e pelo desespero, a personagem marginal de ... *Amanhã* sucumbiria facilmente à pressão das convenções sociais de um mundo que parece querer excluí-la da vida (como sucumbem à mesma pressão, repare-se, os protagonistas do teatro de Ibsen):

Operário

abeirando-se:

E d'onde vens agora?

A irman

distrahida:

Venho d'ao pé do rio.

Operário

Ah, Foste ver a cheia...

A irman

sempre distrahida:

Fui...

O vagabundo

E inda vae muito cheio o rio... dizem.

A irman

sempre distrahida:

– Vae... muito! E a corrente inda faz tantos redemoinhos!

Uma ideia lhe surge de súbito na mente, fazendo-a estremecer violentamente. (LARANJEIRA, 1902, p. 65-66)

A ideia do suicídio por afogamento, que se apodera da personagem oprimida, só não se realiza nesta peça (como chegara a realizar-se em *Rosmersholm*, de Ibsen) porque aqui o intuito político e intervencionista de Laranjeira ainda tem um tom aguerridamente panfletário (e até ingenuamente panfletário, diria eu), que permite a salvação da personagem pelo amparo familiar e pela esperança na ação revolucionária do proletariado, como deixa subentender o desfecho da peça:

Operário

n'um fulgor de entusiasmo:

Ah! minha mãe! eu bem o sabia: a vida triunpha das crenças, de Deus, de tudo, porque a única crença verdadeira e santa, o único deus que existe, é a vida – a Vida.

A irman crava n'elle um olhar chamejante de fé. A mãe, comovida, enxuga as lágrimas no avental. O operário dispõe-se a sahir

A irman

Tu vais sahir?

Operário

Vou. Deitai-vos. Não me espereis. Eu demoro-me.

A irman

Tu que vais fazer?

Operário

abanando a cabeça lentamente:

Vou semear a colheita que teu filho amanha colherá – a colheita do futuro, a colheita para todos!

Sahe. (LARANJEIRA, 1902, p. 126-127)

Esse juvenil idealismo de 1902 não se infiltraria já na peça mais madura de Manuel Laranjeira, a de 1905. Com efeito, em *Às feras* a personagem oprimida, uma jovem serviçal acusada de roubar um naco de presunto numa casa de família proprietária de morgadio, é trazida à cena – a sala de um “tribunal de província” – para ser tratada com acentuado desdém pelos funcionários do poder judiciário – escalados numa hierarquia que vai desde o juiz até ao oficial de diligências, passando pelo delegado do Ministério Público, pelos advogados de defesa e de acusação e pelo escrivão –, todos visivelmente comprometidos com os interesses burgueses. Fica evidente a intenção do autor, oportunamente apontada por Luiz Francisco Rebello (1985, p. 31-32):

Desmontar as raízes classistas da justiça burguesa, entendida como instrumento repressivo da classe que detém o poder, e, por extensão, denunciar a sociedade que nessa justiça se apoia e através dela se defende daqueles que, pelo seu comportamento, põem em causa os seus fundamentos, nomeadamente a propriedade privada.

Permanece, portanto, o caráter político e intervencionista da produção teatral de Laranjeira, mas agora sem a carga demagógica e o arrebatado idealismo que pesavam muito na peça anterior. A estratégia antiburguesa parece agora muito mais eficaz: a ré, pobre esfomeada, acusada de roubar um pedaço de presunto, é julgada e condenada publicamente depois de ser vilipendiada em todos os discursos proferidos no tribunal – inclusive no do seu próprio defensor, que tenta atenuar a punição com a alegada “ignorância”²¹ da moça. E, no entanto, teria sido justo

²¹ LARANJEIRA, Manuel, *Às feras*, op.cit., p. 61.

absolvê-la, já que, segundo a sua própria confissão, ela só roubou um pedaço de presunto para matar a fome à filha,²² criança que viera ao mundo nascida de pai incógnito depois de ela, a mãe, seduzida e logo abandonada por um sobrinho da sra. morgada do Picoto – a patroa, proprietária da casa roubada – ter-se perdido na má vida, sem outra alternativa para sobreviver e salvar também a vida da filha senão a de vender o próprio corpo num círculo vicioso explorado pelos detentores do poder econômico. Mas o juiz, afinal, não a absolve e até impõe limites à atuação do defensor público quando este tenta averiguar “as causas remotas do crime”, que poderiam, se não o justificar, ao menos “explicá-lo, atenuá-lo”. Argumenta assim o meritíssimo juiz:

Averiguar as causas remotas não é vir para aqui esgaravatar e assoalhar em estendal a vida particular duma família respeitável. O Sr. sabe tão bem como eu que é uma família respeitável – a família da sra. morgada do Picoto – a quem uma testemunha parece querer imputar, por despeito, todas as culpas da chagosa vida duma rapariga que aí está a responder por ladra... (LARANJEIRA, 1985, p. 61)

Repare-se que, ao contrário do que ocorria no drama burguês tradicional – e mesmo na peça anterior de Manuel Laranjeira, ostensivamente antiburguesa –, a ação aqui não se desenrola no interior do espaço doméstico e privado. A questão é de interesse público: trata-se de excluir da sociedade dos “bons” uma cidadã desprestigiada, acusada de roubar uma família burguesa. Em todo o caso, tudo se origina ainda no cerne do reduto burguês, no qual se infiltra uma serviçal – ou ex-serviçal – para cometer crime de lesa propriedade. Com este *part-pris* está afinado o poder judiciário tal como o desmascara a peça de Laranjeira.

Mas aqui convém perguntar: se todos os funcionários do judiciário estão comprometidos com os interesses da classe burguesa e se, com efeito, a ré é julgada e condenada a “cem dias de cadeia obrigatória, seguidos de sessenta dias de cadeia remíveis a tostão” (ibid., p. 90), e ainda a pagar – note-se novamente o grotesco da situação, abeirando-se já do absurdo – as “custas e selos do processo” (ibid., p. 90), onde então transparece o ponto de vista antiburguês do

²² É bom lembrar que, também na peça anterior de Laranjeira, ... *Amanhã*, o irmão fora-da-lei, que procura esconder-se da polícia, cometera o crime de ter arrombado a montra de uma mercearia tão-somente para poder oferecer algum alimento a um menino pobre, andrajoso, que lhe pedira esmola na rua. O crítico Joaquim Madureira (1905, p. 317), que escreveu em 1904 sobre o espetáculo do Teatro Livre que incluía um excerto deste “prólogo dramático” de Laranjeira, considerava um “estranho poema de miséria, de fome e de injustiça” esse “extraordinário pedaço dramático do garoto postulante, pedindo esmola ao vadio maltrapilho e larápio, que arromba a montra duma mercearia p’ra matar a fome a um pária, seu irmão no infortúnio e na desgraça, como ele vítima da sociedade e como ele destinado ao crime e à abjecção”.

autor da peça? Não estaríamos, em última análise, diante de um drama burguês propriamente dito?

É evidente que não. O ponto de vista do autor, que obviamente é solidário com a personagem injustiçada, demarca-se de maneira mais ostensiva no desfecho da peça, quando se manifestam, em particular, duas personagens que assistem ao julgamento: uma dama e um rapaz louro – ela, filha do juiz que está em cena; ele, seu marido, genro do juiz. A dama, inconformada com a condenação da ré, logo após o término do julgamento censura o pai/juiz pela sua decisão, afirmando-lhe, em particular, que “quando roubar significa apoderarmo-nos daquilo que nos é necessário à vida, roubar é um direito” – “porque a moral da vida manda viver a todos – a Vida inteira. E a moral da tua Lei manda apenas viver alguns e mutilar outros” (ibid., p. 99). O marido, que a acompanha, considera o julgamento a que acabaram de assistir um espetáculo dos que “arrepiam e ensinam” e dos quais se colhe “uma lição... amarga e verdadeira” (ibid., p. 91).

Essa cisão da família burguesa, que assim aparece dividida no seu próprio bojo, parece confirmar, de resto, aquilo que já se via no teatro de Ibsen, de Strindberg, de Wedekind, de Tchekhov – que o reduto da família burguesa já deixara de ser o lugar acolhedor e revitalizante, que era no século XVIII, para se transformar num verdadeiro inferno. Desse inferno são vítimas, como é evidente, não só os próprios membros da família, mas também todos aqueles que (sobre)vivem sob a sua tutela: criaturas deformadas pela (o)pressão de convenções estabelecidas e de necessidades econômicas.

Repleto de tais criaturas, grotescas e frequentemente alienadas, introvertidas e progressivamente destituídas da vontade de dialogar (são criaturas que tendem cada vez mais ao *monólogo*), está, como se sabe, a história do drama moderno desde o final do século XIX (cf. SZONDI, 2001). Mas o que é preciso ver ainda é que essas criaturas pululam já no drama naturalista e, antes mesmo dos meados do século, podemos encontrar o seu protótipo em *Woyzeck* (1836), de Georg Buchner. Desta perspectiva, dissipam-se as fronteiras entre naturalismo e modernismo, podendo o drama que ora nos interessa designar-se como *drama social*, desde que o concebamos como drama social *moderno* – e moderno no sentido de Buchner e não já no sentido de Diderot. Ou seja, o drama que ora se investiga é social e moderno na medida em que expõe à consciência crítica a complexa teia de relações sociais e econômicas que, paradoxalmente, tornam o indivíduo cada vez mais solitário e desprotegido, seja no âmbito da sociedade como um todo, seja no interior do pequeno corpo social constituído pela família (e aqui nos afastamos do drama burguês teorizado por Diderot, que ainda resguardava dos danos sociais o espaço doméstico ocupado pela pequena família burguesa), seja até mesmo no foro íntimo da sua própria dimensão psíquica – dimensão que ele, sujeito culturalmente civilizado e naturalmente bruto (cf. FREUD, 1996), descobre, já agora, irreversivelmente *dissociada*, desintegrada ela própria.

E assim voltamos à peça de Laranjeira. As marcas do isolamento a que é condenada, no plano temático de *Às feras*, a pobre Gertrudes – protagonista da peça – são desde logo sugeridas, formalmente, pela posição que ela ocupa no centro da cena, cercada de forças oponentes por todos os lados: o juiz à sua frente, ladeado, ele mesmo, pelo oficial de diligências e pelo escrivão; ao lado esquerdo da ré os advogados (o de defesa e o de acusação, que ao longo da sessão trocam entre si cochichos amigáveis); nas bancadas, às suas costas, o público ouvinte.²³ A rubrica inicial descreve assim o cenário e as personagens:

(Sala do tribunal.

No mocho dos réus está sentada uma rapariga do povo mal vestida, o cabelo enrolado na nuca a desmanchar-se. Tem nos braços um embrulho, escondido num chaile velho. Tem a atitude entorpecida de quem se conserva alheia ao que se está passando em redor de si.

Ao fundo os advogados conversam entre si.

O escrivão escreve vertiginosamente.

O delegado do ministério público numa sonolência fatigada tem o ar aborrecido de quem dormita.

Nas bancadas do público estão uma dama elegantemente vestida e um rapaz loiro que seguem com atenção o desenrolar do julgamento.)
(LARANJEIRA, 1985, p. 39)

É verdade que o entorpecimento, a vertigem, a sonolência e o aborrecimento envolvem não apenas a protagonista, posta no mocho dos réus, mas também os comparsas do poder judiciário, que parecem acompanhar maquinalmente a sessão, numa postura ostensivamente protocolar e desdenhosa. Mas nestes a mecanização da postura, digamos assim, reflete claramente a sua conveniente adesão ao espírito burocrático do sistema social que aqui se critica. É obviamente diferente a mecanização da protagonista, que a peça apresenta como vítima indefesa (e não partidária) desse mesmo sistema: nela as marcas de grotesca alienação são exaustivamente apontadas em sucessivas rubricas. Ora ela “desperta”, como se estivesse adormecida, para logo “recair no torpor em que antes estava mergulhada” (ibid., p. 50), ora “ergue-se num grande desespero e diz enfebreçada” que precisa de “desabafar” (ibid., p. 58), ora olha em redor “sombria como uma enjaulada” (ibid., p. 64) e diz que não tem quem a defenda, ora põe-se a fitar “o chão com ar alheado” antes de contar o seu roubo “em voz rouca, de sonâmbula” para, em seguida, de novo “olhar o chão desvairada, silenciosa, um jeito de horror coalhando-lhe o rosto transido Ibid., p. 71)”. Sempre como sonâmbula, falando às

²³ A primeira edição integral da peça apresenta, à página 37, um “esboço de plantação de cena executada pelo autor” (LARANJEIRA, 1985).

vezes “automaticamente” (ibid., p. 73), esta figura, que, todavia, ainda se esforça por comunicar-se com a sociedade que a condena, parece situar-se já na antecâmara da moderna galeria das personagens teatrais que, definitivamente, viraram as costas para essa sociedade – quer como párias revoltados (o Gebo e João, pai e filho em *O Gebo e a sombra* de Raul Brandão, parentes próximos do João de ... *Amanhã*, ou as *cocottes* incorrigíveis, parasitas da burguesia, como a *Sabina Freire* de Teixeira-Gomes), quer como loucos (as personagens alucinadas do teatro de Strindberg, ou, para citar mais duas personagens do teatro brandoniano, o Sr. Milhões, de *O doido e a morte*, que ameaça explodir o mundo circundante, ou o Teles de *O rei imaginário*), quer ainda como suicidas inadapáveis à mediocridade do meio circundante (antes de qualquer outro, impõe-se-nos, neste caso, o nome de *Hedda Gabler*, de Ibsen).

Para a pobre esfomeada da peça de Laranjeira, ainda não há remédio senão cair e deixar-se pisar: “Quando todos empurram e ninguém nos dá a mão – o remédio é cair” (ibid., p. 67), diz ela. Mas a mudança de perspectiva no desfecho de *As feras*, na cena que reproduz às avessas, como imagem em negativo, a cena final da peça ... *Amanhã* –, essa mudança é indicadora já da trilha pela qual enveredaria o teatro deste dramaturgo que deixou a vida tão precocemente. Comparem-se as duas cenas:

Operário

Ella não precisa de perdão... precisa d'amor, precisa de protecção...
Perdão de que? de ser mãe? O que ella traz no ventre será um crime?
Será? Se já foi mãe, responda.

A mãe

n'um ímpeto, como se a natureza inteira lhe arrepiasse a carne:
Não! Não!
Avançando para a filha n'um frêmito de emoção inconsciente,
explosiva:
Abençoado seja o fructo do teu ventre, mulher!

Operário

n'um fulgor de enthusiasmo:
Ah! minha mãe! eu bem o sabia: a vida triumphava das crenças, de Deus,
de tudo, porque a única crença verdadeira e santa, o único deus que
existe, é a vida – a Vida.

A irman crava n'elle um olhar chamejante de fé. A mãe, comovida,
enxuga as lágrimas no avental. O operário dispõe-se a sahir.
(LARANJEIRA, 1902, p. 125-126)



O oficial

(tomando a rapariga por um braço para a erguer) Anda – bah! (A rapariga ergue-se a chorar silenciosamente e ampara-se à mendiga que enxuga as lágrimas ao avental de estopa.)

O sujeito gordo

(para o oficial, em voz baixa) E foi condenada?

O oficial

(preparando-se para seguir a mendiga e a acusada) Pois claro que foi!

O sujeito gordo

Muito?

O oficial

Uma dose boa!

O sujeito gordo

(visivelmente satisfeito) Ah! Ainda bem! (Com ar sentencioso.) Ainda bem que há uma lei! Ainda bem que há um freio! (Continua a falar em voz baixa ao oficial que o ouve atentamente.) (LARANJEIRA, 1985, p. 97)

Na peça de 1902, ... *Amanhã*, a figura feminina que abraça a personagem oprimida, para a amparar, é a da velha mãe que, comovida, derrama lágrimas de felicidade e de esperança num futuro melhor (anunciado com entusiasmo pelo filho operário, que sai de casa para aderir à luta revolucionária). Em *Às feras*, de 1905, quem ampara a personagem oprimida, cuja filha já nasceu e ela mesma traz ao colo, é uma velha mendiga que participara do julgamento como testemunha e que agora acompanha à saída do tribunal a condenada, que o oficial conduzirá à cadeia. Para uma, promessa de vida e de liberdade; para outra, a humilhação, o cárcere, a exclusão. Esta evidente mudança de perspectiva relativamente ao destino dos pobres e oprimidos mostra bem que o teatro de Manuel Laranjeira – e mesmo o seu teatro mais maduramente naturalista – logo abandonou o seu juvenil idealismo para retratar com mais incompassivo realismo a realidade da vida no princípio do século XX – enveredando assim pela mesma senda trilhada por Strindberg, por Ibsen, por Tchékhov e por outros grandes pioneiros da dramaturgia moderna, propriamente dita.

JUNQUEIRA, R. S. The (in)justice on the scene: considerations on the anti-bourgeois theater of Manuel Laranjeira. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 161-181, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *With regard to two naturalist dramatic plays by the Portuguese writer Manuel Laranjeira (1877-1912) – Amanhã (1902) and Às feras (1905) –, this article articulates reflections on the boundaries between naturalist theater and modern theater properly said, more intimate. The idea that guided the research is that, in the theater, the naturalist aesthetic, with its vocation to unveil social ills and psychic degenerations, opened the paths of the modern “dramaturgy of the self”, which precisely against naturalism would come to still rise up at the end of the 19th century, composing introspective and self-centered protagonists, which, according to our reading, are products of the dehumanization provoked by the way of life imposed by the capitalist system of production and by its post-bourgeois revolution consolidation, throughout of the 19th century.*

■ **KEYWORDS:** *Portuguese theater. Manuel Laranjeira. Naturalism. Isolated character.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Minima moralia. Reflexões a partir da vida danificada.** São Paulo, Ática, 1992.

CABRAL MARTINS, F. Recensão crítica às *Obras de Manuel Laranjeira*. **Colóquio-Letras** (Lisboa), n. 142, out. 1996, p. 245.

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: _____. **Obras psicológicas completas.** Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 21, p. 73-148).

LARANJEIRA, M. Henrik Ibsen e Max Nordau. **A Arte** (Porto), n. 2-3-4, nov.1899 a jan.1900.

_____. ... **Amanhan** (prólogo dramático). Porto: Tipografia da Empresa Literária e Tipográfica, 1902.

LARANJEIRA, M. Nirvana. **Porto Médico** (Porto), fev.-mar.-mai. 1905 e mar.-mai.-jul. 1906.

_____. Zola no Panthéon. **O Norte** (Porto), 7 jun.1908, p. 1.

_____. Diálogo d’amor. **A rajada** (Coimbra), n. 2, série 1, p. 2-6, abr. 1912.

_____. O amor. **Gente lusa** (Praia da Granja), n. 2, p. 29-33, fev. 1916.

_____. Almas românticas – um diálogo. **Seara nova** (Lisboa), n. 1258, p. 121, ago. 1952.

_____. **Prosas perdidas**. Org. Alberto de Serpa. Lisboa: Portugália, 1958.

_____. **Às feras**: peça em 1 acto. 1ª ed. Porto: Instituto Português do Património Cultural, 1985.

_____. **Prosas dispersas**. Lisboa: Relógio d'Água, 1990.

_____. **Obras de Manuel Laranjeira**. Org., pref. notas e introd. José Carlos Seabra Pereira. 1ª ed. Porto: Asa, 1993. 2v.

MADUREIRA, J. A moral deles. In: _____. **Impressões de teatro (Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho) – 1903-1904**. Lisboa: Ferreira & Oliveira Editores, 1905.

MONTOITO, E. **Manuel Laranjeira e o sentimento decadentista na passagem do século XIX**. Póvoa de Santo Adrião: Europress, 2001.

PIRES, D. **Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)**. Lisboa: Grifo, 1996. 3v.

REBELLO, L. F. Introdução ao teatro de Manuel Laranjeira. In: LARANJEIRA, M. **Às feras**: peça em 1 acto. Porto: Instituto Português do Património Cultural, 1985. p. 9-34.

SEABRA PEREIRA, J. C. Laranjeira – O ódio amante dos desiludidos. In: LARANJEIRA, M. **Obras de Manuel Laranjeira**. 1ª ed. Porto: Asa, 1993, v. 1.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

