

Lisboa, terra dos sorrisos (1938-45): A ópera e a opereta sob a alçada totalitária

Gabriela Cruz

University of Michigan, Ann Arbor
ggcruz@umich.edu

ENSAIO: ORADORA CONVIDADA
VIII ENCONTRO DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA (2018)
SPIM – SOCIEDADE PORTUGUESA DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA

Resumo

Entre 1934 e 1946, a atividade operática em Lisboa é residual e, em consequência, o futuro da arte lírica decide-se fora do Teatro de São Carlos. Esta é a história que nos ocupa aqui, pois enuncia um momento de viragem na vida da instituição. A vida operática em Lisboa a partir dos anos quarenta cristaliza uma nova ideia da arte que passa por ser de fidelidade à tradição da ópera e da casa, mas que prima por uma constelação de valores e comportamentos que são novos ao teatro e sedimentam nele o interesse totalitário. Este ensaio reflete sobre a história do teatro cantado em Lisboa e considera a forma como a ópera e a opereta se articulam no sentido de coadjuvar o projeto totalitário durante o período do Estado Novo. Em paralelo, o ensaio investiga também as vertentes irregulares da vida quotidiana e artística da cidade e considera o valor político que a teatralidade, elemento fundamental do arsenal técnico do ator e do cantor, acrescenta à vivência do teatro cantado regida pela regra e hábito autoritário. A centralidade do ator-cantor na história do teatro cantado no século XX e a importância da improvisação como elemento de resistência política investigam-se aqui com recurso ao espólio do tenor Tomás Alcaide, depositado no Museu Nacional da Música em Lisboa.

Palavras-chave

Ópera; Opereta; Totalitarismo; Estado Novo; Teatralidade; Alcaide; Lehár.

Abstract

Between 1934 and 1946, Lisbon's operatic activity was residual while the future of lyric art was debated and decided outside the São Carlos Theater. This untheatrical history of opera enunciates a turning point in the institution of opera in the city which is the object of this essay. Operatic life in Lisbon from the 1940's onwards crystallizes a new idea of art which outwardly pronounces its fidelity to the tradition of opera and the São Carlos Theater, its Lisbon house, but which stands for a constellation of values and behaviors that are, in reality, new to the theater and which naturalize within it the new habits of totalitarian life. This essay reflects on the history of sung theater in Lisbon and considers how the discourse about opera and operetta, as well as their institutional practices, are fine-tuned and coordinated to serve the totalitarian project put into action during the period of the Estado Novo. In parallel, the essay also investigates the irregular aspects of the city's daily and operatic life and considers the political value which theatricality, a fundamental element of the actor's and singer's technical arsenal, adds to the experience of sung theater governed by authoritarian affect and expectation. Finally, the centrality of the actor-singer and the importance of improvisation as an element of political resistance to authoritarian

rule in the theater are investigated here with reference to documentation found in the estate of the tenor Tomás Alcaide, deposited at the Museu Nacional da Música in Lisbon.

Keywords

Opera; Operetta; Totalitarianism; Estado Novo; Theatricality; Alcaide; Lehár.

ENCERRADO DESDE 1934, O TEATRO DE SÃO CARLOS reabre completamente reabilitado em 1940. Comemora então, com pompa e fausto, os 300 anos da restauração da independência no ano da Exposição do Mundo Português. Três anos depois festeja ainda os 150 anos da sua existência, mas até 1946 a sua atividade é residual. Porquê? A política de porta fechada em São Carlos intriga, pois, pelo continente fora, e mesmo nos territórios e países ocupados, os teatros de ópera não fecham necessariamente as suas portas.¹ Além de que, a partir do verão de 1940, chegam a Lisboa um número crescente de refugiados que nela se instalam por tempo indeterminado e sem autorização de trabalho, e portanto remetidos ao ócio – espetadores por excelência.² Em Lisboa, escreve Irene Flunser Pimentel, «a vaga concentrada dos refugiados» ocupa «os espaços públicos onde a sua presença introduziu novos hábitos.»³ A mera presença destes refugiados desbrava novas perspetivas de urbanidade para os lisboetas, e os mais jovens entusiasma-se. Amália Rodrigues, por exemplo, relembra a Lisboa em 1943 como sendo «uma cidade extraordinária, divertida, bem-disposta. Pelo menos o que chegava a mim era uma festa contínua. Restaurantes, boites [sic], sítios com música, tudo cheio de espanholas, de refugiados, muita gente, muita animação».⁴ Mas, se os espaços de entretenimento se multiplicam um pouco pela cidade, afirma-se uma exceção: o São Carlos. O espaço de lazer mais distinto da cidade fecha-se aos refugiados e ignora

Este ensaio responde ao convite que me foi endereçado pela Sociedade Portuguesa de Investigação em Música para que apresentasse o meu trabalho no VIII Encontro de Investigação em Música que decorreu no Porto, em 2018. Um muito obrigada aos organizadores locais deste encontro tão memorável e à Maria José Artiaga pela forma calorosa e impecável como dirigiu o convite e me acolheu nessa ocasião. O presente ensaio resulta de investigação iniciada em 2007 no Espólio Tomás Alcaide, depositado no Museu Nacional da Música em Lisboa. Esta investigação foi conduzida no âmbito do projeto «O Teatro de São Carlos: As artes performativas em Portugal» (2007-10), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. O trabalho de digitalização e catalogação do espólio foi feito por Cristina Cota e este ensaio não teria sido escrito sem este passo importante. Estou grata ao Museu Nacional da Música por permitir a reprodução de três documentos do Fundo de Tomás Alcaide, a Manuel Pedro Ferreira e a Luísa Gomes pelo apoio prestado junto do Museu, a Luís M. Santos por ter partilhado comigo a sua investigação sobre o primeiro momento republicano do São Carlos (ainda inédito), a Luísa Cymbron pela atenção com que leu o esboço inicial deste ensaio, pelas correções que sugeriu e pelas excelentes questões que me pôs. Finalmente, muito obrigada a Manuel Deniz Silva e à excelente equipa editorial da *Revista Portuguesa de Musicologia*; o presente texto é deverdor da leitura atenta e crítica certa do editor da revista. A autora segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

¹ Heinrich ANSELM, *Theater in Europe under the German Occupation* (New York - NY, Routledge, 2018); sobre a importância do teatro de ópera na Alemanha nazi, ver também Eric LEVI, *Music in the Third Reich* (New York, St Martin's Press, 1994); em França, ver Jane FULCHER, *Renegotiating French Identity: Musical Culture and Creativity in France during Vichy and the German Occupation* (Oxford, Oxford University Press, 2018), pp. 72-4.

² Irene Flunser PIMENTEL, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial* (Lisboa, A Esfera do Livros, 2006), p. 18.

³ PIMENTEL, *Judeus em Portugal* (ver nota 2), p. 167.

⁴ Victor Pavão dos SANTOS, *Amália: Uma biografia* (Lisboa, Contexto, 1987), p. 55.

inclusivamente o escol de renomados artistas que, entretanto, vão transitando pela cidade a caminho do exílio.

O senso comum dita que teatros fechados não têm história e, por isso, os anos de encerramento do São Carlos têm sido descritos como um interregno na história da ópera em Lisboa, sendo que até hoje este mesmo interregno não mereceu interrogação. Mas o vazio no teatro é ele próprio significativo pois contrasta com a transformação da sociabilidade lisboeta durante os anos de conflito armado. Se a nova sociabilidade da cidade, mais cosmopolita e com um quê de desenvoltura, não penetra o teatro de ópera é porque o Estado Novo estende em torno dele um cordão sanitário, encerrando-o. Ponhamos então a hipótese de que algo fundamental se consolida em Lisboa durante os anos de guerra, e que o que é novo na cidade plena de refugiados do nazismo e da guerra, é precisamente o que se interdita em São Carlos: uma vivência outra, forjada em contextos de entretenimento modernos e que os fugitivos do avanço totalitário aprofundam na vida da cidade.⁵

É sabido que o projeto totalitário reformula e disciplina formas de saber, modos de ser e hábitos de sentir. Assim, e como Fernando Rosas nota, o Salazarismo viu cedo o seu corolário utópico na imagem do «homem novo».⁶ A «revolução espiritual» da nação desejada pelos ideólogos do Estado Novo tem sido examinada de um ponto de vista nacional e quase sem referência às artes do espetáculo, sendo que este ensaio abre um novo caminho de reflexão sobre o tema. No mundo da ópera em Lisboa, o momento revolucionário dá-se em 1938, quando dois projetos de reformulação do teatro cantado inspirados na recente experiência teatral alemã se confrontam pela mão de Rui Coelho e de Tomás Alcaide. Este momento é de especial relevância para o entendimento da nossa modernidade operática porque põe a nu os mecanismos de censura que sustentam e regulam a arte lírica no Estado Novo, mecanismos estes que, sendo incompatíveis com o viver democrático, não foram inteiramente desmantelados no pós-25 de Abril, como se demonstra também.⁷

Entretanto, o estudo da cultura totalitária da ópera e da opereta não se esgota na contemplação do seu momento originário nem termina com a enumeração dos efeitos de arregimentação da vontade e do gosto que o poder do Estado Novo imprime ao trabalho do compositor ou ao prazer do espetador.⁸ Pois o que é a vivência totalitária? Refletindo sobre a distinção de regimes políticos e

⁵ Sobre o conservadorismo do São Carlos, ver Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990), pp. 136-206; sobre a persistência do traje de cerimónia em São Carlos, ver Paula Gomes RIBEIRO, «Pensar a revolução nos comportamentos e práticas culturais associadas ao Teatro de São Carlos entre o fim do Estado Novo e os primeiros anos da democracia em Portugal», *Revista Música Hodie*, 12/2 (2012), pp. 48-56.

⁶ Fernando ROSAS, «O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo», *Análise Social*, 35/157 (Inverno de 2001), pp. 1031-54.

⁷ A historiografia portuguesa carece ainda de um debate aprofundado sobre este tema. Note-se que a recente *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editada por Salwa E. Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores, 2010), não inclui uma entrada «censura».

⁸ Entre os clássicos da investigação musicológica sobre o totalitarismo destacam-se os estudos sobre a música na União Soviética, incluindo Richard TARUSKIN, «Public Lies and Unspeakable Truth: Interpreting Schostakovich's Fifth

concebendo a natureza do regime totalitário em contradição com o tirânico e autoritário, Hannah Arendt escreve:

[...] parece-me a mim que a imagem própria da regra e organização totalitária é a da cebola, ao centro da qual, numa espécie de espaço vazio, reside o líder; independentemente do que ele faz – dando-se o caso de ele integrar o corpo político como na hierarquia do autoritarismo, ou de oprimir os seus sujeitos como um tirano – ele fá-lo a partir de dentro, e não a partir de fora ou a partir de cima. Todas as partes da teia extremamente complexa [do totalitarismo], sejam elas as organizações de fachada, as sociedades profissionais, os membros do partido, a sua burocracia do partido, as formações de elite, ou os grupos de polícia, se relacionam de modo a formar uma fachada por um lado e por outro de assegurar o centro, ou seja, elas exibem uma superfície normal por um lado e reforçam o extremismo radical por outro. A grande vantagem deste sistema é que o movimento proporciona a cada uma das suas camadas, mesmo sob as condições do domínio totalitário, a ficção de um mundo normal juntamente com a consciência de se ser diferente e mais radical do que este mundo. Assim, os simpatizantes das organizações de fachada, cujas convicções diferem apenas em intensidade das dos membros do partido, rodeiam o todo e fornecem uma fachada enganadora de normalidade ao mundo exterior devido à sua falta de fanatismo e extremismo e ao mesmo tempo representam o mundo normal [para o interior do] movimento totalitário.⁹

Este estudo do teatro cantado e da ópera move-se nas camadas exteriores da «cebola» descrita por Hannah Arendt. O que nos ocupa aqui são eventos geralmente distantes da esfera do poder que Arendt situa ao centro da arquitetura totalitária. Um argumento explorado neste ensaio é que, no caso do teatro cantado, e especificamente da ópera e da opereta, o cerne autoritário se desdobra num

Symphony», in *Shostakovich Studies*, editado por David Fanning (Cambridge, Cambridge University Press, 1995), pp. 17-56 e Laurel E. FAY, *Shostakovich: A Life* (Oxford, Oxford University Press, 2000). Estudos mais recentes dedicados também ao contexto soviético incluem Marina FROLOVA-WALKER, *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics* (New Haven, Yale University Press, 2016) e o mais jornalístico *Fear and The Muse Kept Watch: The Russian Masters: From Akhmatova and Pasternak to Shostakovich and Eisenstein – Under Stalin* (New York, The New Press, 2015), da autoria de Andy SMITH. Estudos recentes sobre música e censura, igualmente focados na relação do artista com o estado, incluem *The Oxford Handbook of Music Censorship*, editado por Patricia Ann Hall (Oxford, Oxford University Press, 2018), e *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, editado por Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga e Manuel Deniz Silva (New York, Routledge, 2016).

⁹ «[...] the proper image of totalitarian rule and organizations seems to me to be the structure of the onion, in whose center, in a kind of empty space, the leader is located; whatever he does—whether he integrates the body politic as in an authoritarian hierarchy, or oppresses his subjects like a tyrant—he does it from within, and not from without or above. All the extraordinary manifold parts of the movement—the front organizations, the various professional organizations, the party membership, the party bureaucracy, the elite formations, and police groups—are related in such a way that each forms a façade in one direction and the center in the other, that is, plays the role of normal outside world for one layer and the role of radical extremism for another. The great advantage of this system is that the movement provides for each of its layers, even under the conditions of totalitarian rule, the fiction of a normal world along with a consciousness of being different from and more radical than it. Thus, the sympathizers in the front organizations, whose convictions differ only in intensity from those of the party membership, surround the whole and provide a deceptive facade of normality to the outside world because of their lack of fanaticism and extremism, while, at the same time, they represent the normal world to the totalitarian movement.» Hannah ARENDT, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (New York, Penguin Books, 2006), p. 99.

duplo plano nacional e internacional. Durante o Estado Novo, a ópera e restantes artes do espetáculo dependem da alçada do Estado português, mas até à derrota alemã elas também se regem por um compasso artístico que irradia a partir do mundo alemão e especialmente a partir de Berlim. Neste contexto, é de limitado interesse especular sobre o que Salazar pensou acerca da ópera e opereta, ou sobre o que António Ferro, o diretor do Secretariado de Propaganda Nacional e arquiteto da «revolução espiritual» da nação, teve em mente para o teatro de ópera em Lisboa, mas é importante refletir sobre o que a agência de personalidades alheias às estruturas institucionais do Estado Novo, mas ativos no mundo do teatro cantado além-fronteiras – e entre estas debruçamo-nos aqui sobre Tomás Alcaide e Franz Lehár –, acarretam para a reinvenção da cultura lírica em Lisboa. Por isso, este ensaio espraia-se numa reflexão de certa forma alheada da esfera do poder político e institucional, mas atenta às suas consequências e especialmente às vertentes irregulares da vida quotidiana e artística que vingaram então, assim como ao valor que a teatralidade, o elemento do arsenal técnico e artístico do ator, do cantor e, em última instância, do fugitivo e do refugiado, acrescenta à vivência dentro e fora do teatro sob a alçada da regra e hábito totalitário. Com este objeto em mente, o presente texto inicia-se com a observação de eventos da vida fugitiva daqueles que chegam a Lisboa empurrados pelo avanço totalitário e que, absortos na sua demanda pela sobrevivência, permanecem, pelo menos em aparência, alheios à coisa lírica. O ensaio especula que nos eventos de vida fugitiva se espelham os mecanismos de acomodação, resistência e, especialmente, de improvisação que noutras circunstâncias dão forma à cultura do teatro cantado moderno e que regem novas formas espetaculares da ópera e opereta em Lisboa e além-fronteiras, dado que a experiência totalitária no teatro, geralmente abordada de forma segmentada e a partir do plano nacional, existiu à escala continental.

Teatralidade I: Cenas da vida irregular

A Lisboa no período da Segunda Guerra é um tema relativamente recente na historiografia portuguesa e que vem ganhando visibilidade junto do público em geral nos últimos anos.¹⁰ Em

¹⁰ A história dos refugiados em Lisboa durante os anos de guerra começa a ser escrita ainda nos anos noventa do século passado por Maria João MARTINS, *O Paraíso Triste: O quotidiano em Lisboa durante a II Guerra Mundial* (Lisboa, Vega, 1994). Ver, também da mesma autora, «A extravagante luz de Lisboa: A presença da Segunda Guerra no quotidiano», in *Portugal, a guerra e os novos rumos da Europa* (Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995), pp. 67-76. Em 1994 publica-se também *Fugindo a Hitler e ao holocausto: Refugiados em Portugal entre 1933-1945: Fotografias e documentos*, editado por Christa Heinrich, Merete Vargas, Hans Winterberg (Lisboa, Goethe-Institut, 1994). Para além dos estudos sobre o mesmo tema de Irene Flunser Pimentel, citados adiante, há ainda a assinalar o livro mais recente de Margarida de Magalhães RAMALHO, *Lisboa: Uma cidade em tempo de Guerra* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012) e o de Ansgar SCHAEFER, *Portugal e os refugiados judeus provenientes do território alemão* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014). Numa vertente mais documental e de memorialização, ver o trabalho desenvolvido pelo Espaço Memória dos Exílios, no Estoril, desde 1999 <<https://cultura.cascais.pt/list/museu/espaco-memoria-dos-exilios?section=0>> e pela Fundação Aristides Sousa Mendes desde 2000 <<https://sousamendesfoundation.org/>>. Por outro lado, e desde o início do novo século, a memorialização do refúgio em Portugal extravasa o domínio da história e da memória institucional e transfigura-se noutros discursos e formas de cariz

Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial, Irene Flunser Pimentel descreve os aspetos institucionais, políticos e culturais de Lisboa transformada em espaço de refúgio, sem, contudo, se debruçar em detalhe sobre as sensibilidades daqueles que acorrem à cidade e infletem a sua urbanidade. É na narrativa literária e não no relato histórico que a questão sensível da identidade, tal como esta emerge do estatuto apátrida e da condição de fugitivo a que são votados milhares de refugiados, é abordada nos anos do pós-guerra.

Do momento inicial de fuga até ao instante em que a experiência coletiva de exílio se inscreve na criação literária passam-se sensivelmente quinze anos, e esta demora testemunha algo da radicalidade da experiência de milhares de europeus. Em *O Cavalo Espantado* (1960), Alves Redol aborda a situação humana em Lisboa de um duplo ponto de vista: um, apavorado, dos que fogem à opressão nazi, e o outro, espantado, partilhado por aqueles que os observam sem meio de perceber a máquina do terror que os impele. Mesmo em 1960, Redol acerca-se do Holocausto apenas incompletamente, sugerindo, sem descrever ou mesmo nomear, a catástrofe humana que se desenrola em solo europeu nos anos trinta e quarenta. O que a prosa de Redol faz, entretanto, é refletir sobre a estranheza do encontro entre refugiados e lisboetas. Essa estranheza é expressa num drama de incompreensão mútua encetado com a descrição «cómica» da revolução que os estrangeiros trazem ao muito lisboeta Largo do Carmo:

Foi, então, aí por 1939, que do outro lado da praça e a pedido dos estrangeiros sem sol para os aquecer que se puseram mesas nos passeios [...]. O gerente acedera, contrafeito, com receio de perder uma clientela que desconhecia os preços e não regateava. E as estrangeiras sentaram-se por aí a ler e a conversar [...]. Ficou ali uma montra de pernas e de coxas para todas as gulas lisboetas, às escâncaras, sem pudores recalcados [...]. Do passeio, dos cafés começaram a chegar bichas de gente, assim com modos distraídos [...] os rapazes dos jornais vieram para ali repetir as suas gafoinas; atiravam-se para o chão, em lutas combinadas, de maneira a revezarem-se nos miradouros das paisagens insólitas [...]. As senhoras passavam e fugiam perturbadas de tão escandalosa vergonha pública [...]. Conversando das suas cidades abandonadas, as estrangeiras não entendiam a causa daqueles ajuntamentos masculinos [...]. Quando o gerente enfurecido se aproximou e disse para uma polaca: «as pernas, *oui, les jambes*», a palavra foi de mesa em mesa, entre sorrisos e encolher de ombros.¹¹

A descrição de Redol é longa, bem mais longa do que o que nos permitimos reproduzir aqui, e a extensão do texto testemunha algo dos prazeres descritos nela. É como se o próprio escritor

estético e artístico. Note-se, neste sentido, o trabalho pioneiro de Daniel BLAUFUKS, *Sob céus estranhos: Uma história de exílio* (Lisboa, Edições Tinta-da-China, 2007).

¹¹ José Alves REDOL, *O Cavalo Espantado* (Lisboa, Caminho, 1977), p. 77, cit. in PIMENTEL, *Judeus em Portugal* (ver nota 2), pp. 167-8.

tivesse também ele dificuldade em deixar para trás a memória de um momento de felicidade inesperada. O lento desenrolar do texto narrativo permite-lhe, e ao leitor que o acompanha, saborear sem pressas a memória de uma vivência cosmopolita introduzida inesperadamente no meio serôdio da cidade. Entretanto, a prosa de Redol extravasa a mera reportagem, pois o que ele descreve é um choque tão desusado na cidade que os seus habitantes reagem fazendo teatro. As «bichas de gente assim com modos distraídos» aproximando-se da esplanada e as «lutas combinadas» entre ardinias assinalam a transformação do Largo do Carmo, que deixa de ser um lugar de passagem e sem mistério para se transformar num fascinante palco de espetáculo; perante ele, o observador descobre ser uma espécie de ator amador, assumindo o papel de distraído para melhor observar «a montra de pernas e de coxas» expostas na esplanada do café. Redol descreve nada mais do que uma hora-zero do sentir lisboeta moderno – um sentir tocado pelo que é inesperado, sensacional e, finalmente, libertador dos costumes e hábitos – e, ao fazê-lo, empresta-lhe um sentido teatral.

Este é o sentir que dita a memória saudosa desses mesmos anos acarinhada, mais tarde, na memória de tantos lisboetas – veja-se o testemunho exemplar de Amália Rodrigues. Mas neste ponto é importante sublinhar que os subterfúgios teatrais empregues pelos homens e rapazes nos momentos de frívolo faz de conta no Largo do Carmo, desempenhados de resto com empenho amadorístico, têm ainda a grande vantagem de promover pequeníssimos atos de rebelião contra a ordem moral vigente, num peculiar exercício de liberdade a que voltaremos ao longo deste ensaio no contexto do teatro.

Entretanto, os prazeres sensacionais descritos por Redol não são novos, mas reavivam uma tradição do sentir espetacular longamente treinada na obscuridade do teatro e agora (e aqui reside o escândalo) transportada para a rua e observada à luz do dia. A «montra de pernas e coxas» na esplanada evoca outras pernadas, certamente mais descaradas, numerosas e bem ensaiadas, que foram observadas em Lisboa desde os anos 1850 na coreografia do *can-can*, em tempos apanágio dos prazeres da *Offenbachiade*, e que se repetem mais tarde noutras coreografias associadas ao teatro ligeiro.

N’*O Cavalo Espantado*, a felicidade dos transeuntes cativados pela amostra de pernas e coxas tem o seu pendor na indiferença que esconde estados d’alma mais angustiados. O texto de Redol ocupa-se da desventura dos recém-chegados à cidade, a qual ensombra até as mais corriqueiras interações entre estrangeiros e nacionais. À chegada, a questão identitária coloca-se com especial crueza e a dissimulação reina, como sabemos a partir de tantos casos exemplares e sobejamente conhecidos. Heinrich Mann, Franz Werfel e Alma Werfel-Mahler, por exemplo, desembarcam em Lisboa com passaportes falsos em junho de 1940. O primeiro apresenta-se no papel de um tal Heinrich Ludwig, cidadão dinamarquês; os outros dois sob o seu próprio nome, mas no papel de cidadãos checos (Werfel nascera em Praga). Nas suas memórias, Mann descreve o alívio de não ter

sido obrigado a representar a sua identidade emprestada quando um guarda de fronteira negligente, compassivo, ou talvez a isso instruído, o dispensa de apresentar o passaporte à saída do avião.¹²

O que estes eventos testemunham é o papel decisivo que o faz de conta tem no repertório existencial do fugitivo, hoje em dia como então. Como no caso de Albert Vigoleis Thelen, correspondente de Thomas Mann, autor do consagrado *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953), e refugiado em Portugal entre 1939 e 1947, quando foi também secretário privado de Teixeira de Pascoaes. Thelen, de nacionalidade alemã, e Beatrice, a sua mulher de ascendência sul-americana e nacionalidade suíça, exilam-se nas Ilhas Baleares em 1933, depois na Suíça e finalmente, em 1939, no Porto. Chegam à cidade por terra com um visto de entrada assinado por Aristides de Sousa Mendes, nesse momento cônsul em Bordéus. Com passaportes e vistos válidos, a viagem corre bem até Medina del Campo e complica-se apenas quando Thelen se recusa a fazer a saudação nazi na presença de um agente da polícia secreta espanhola; em consequência desta recusa, o casal é detido na pequena cidade espanhola, impedido de seguir viagem para o Porto.¹³

Nas suas memórias, Thelen recorda em detalhe os acontecimentos da noite. Depois da detenção em Medina del Campo, fica a cargo de um pequeno grupo de soldados, acompanhado de Beatriz e de outro prisioneiro de ocasião.¹⁴ O comboio parte a caminho de Fuentes de Oñoro e da fronteira portuguesa e a estação fica deserta. Entretanto, os soldados hesitam sobre o que fazer. Um deles dá ordem para que os três prisioneiros se perfilam junto ou contra um muro.¹⁵ Por instantes, ao que parece, prepara-se o palco de uma execução, mas a movimentação é interrompida por um trabalhador dos serviços ferroviários que sugere que os soldados esperem as suas ordens no interior da estação, tomando um café. A situação altera-se e, no interior do edifício, Thelen vale-se do seu espanhol para mostrar os seus documentos ao oficial de serviço. Este, por despeito para com o polícia político que o prendera, examina-os.

É então que Thelen começa a improvisar uma nova identidade. Apresenta-se como um agente nazi em missão de paz relacionada com a Igreja que se dirige a Portugal. Como prova, apresenta

¹² Cit. in PIMENTEL, *Judeus em Portugal* (ver nota 2), p. 142.

¹³ Albert Vigoleis THELEN, «Der Hirtenbrief», «Grenzstein der Freiheit» e «Die Gottlosigkeit Gottes oder Das Gesicht der Zweiten Insel», in *Poetische Märzkälbereien. Gesammelte Prosa*, editado por Werner Jung (Mönchengladbach, Juni-Verlag, 1990), pp. 12-120; ver pp. 12-3. Ver ainda Carl NIEKERK, «Between Times and Places: German Identity in Albert Vigoleis Thelen's Travel Memoirs from Spain and Portugal (31 August - 1 September 1939)», palestra lida na conferência «Germany from the Outside», na University of Illinois Urbana-Champaign, 20-21 de setembro, 2019. A sua excelente análise das memórias de Thelen inspira as poucas palavras que dedico aqui à viagem do escritor até ao Porto.

¹⁴ Thelen descreve o terceiro homem e mais tarde identifica-o como sendo um anarquista fugitivo: «war ein schwächlicher Mann, Südländer, unrasiert, wie übrigens viele, schlecht gekleidet, wie übrigens wenige, – nach dem Bündel zu schließen ein Vagabund oder fahrender Geselle, dem Gesichtsausdruck nach zu schließen ein Intellektueller, vermutlich war er auch tuberkulös, eingesunkener Brustkorb, schlechter Futterzustand, – alles in allem hatten wir einiges gemeinsam», THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 13), p. 21.

¹⁵ «[...] daß wir uns an die Mauer stellen mußten, war wohl sinnbildlich gemeint, denn der Pferdegesichtige [der Geheimpolizist] ließ der Order nicht den Befehl folgen, uns zu erschießen; obendrein gibt es im Spanischen dieses erhabene Wortspiel nicht» THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 13), p. 24.

uma carta em latim escrita por um seu tio, bispo católico, e assinada pelo arcebispo de Maiorca, que é na verdade uma simples carta de apresentação dirigida a bibliotecários e arquivistas das instituições eclesásticas que Thelen deseja visitar.¹⁶ O clérigo militar local é chamado a ler a dita carta. O seu conhecimento da língua é rudimentar, e decifra uma única frase: «nec vere fecit proximo suo malum» [Thelen não tem más intenções para com os seus semelhantes].¹⁷ Para o militar, a história e documentação não são prova cabal de nada, mas lançam suficiente dúvida sobre o motivo de detenção, justificando nova ordem.¹⁸ O oficial carimba os documentos e deixa Thelen e Beatrice seguir viagem de táxi até à fronteira.

Em Fuentes de Oñoro, segue-se nova visita às autoridades militares. Desta vez, Thelen encontra um grupo de oficiais ocupados a jogar cartas. Estes perguntam-lhe se é alemão, o que Thelen confirma; se é um oficial, o que ele confirma igualmente, acrescentando que é capitão de artilharia do exército alemão, enviado em missão secreta a Portugal.¹⁹ O efeito desta sua impostura é enorme e ninguém se preocupa em examinar os documentos. Entretanto, o comboio proveniente de Medina del Campo entra na estação; os oficiais dão ordem de paragem, um compartimento de primeira classe é posto à disposição de Thelen e Beatrice, e todos os passageiros, incluindo o agente à paisana que os prendera, veem o casal embarcar com honras militares.²⁰ No seu novo papel, Thelen despede-se dos oficiais espanhóis com uma caprichada saudação nazi.²¹ Depois de passar a fronteira o revisor de bilhetes português acerca-se do casal e diz-lhes simplesmente: «Não têm de fazer mais teatro».²²

O colapso da antiga ordem civil e das proteções que esta estendera a todos os cidadãos nacionais, mesmo além-fronteiras, sela-se num novo pacto teatral, que é, de resto, e como se observa no caso de Thelen, respeitado esporadicamente. Na impossibilidade de ser quem é, ou seja, de se valer da inviolabilidade de uma identidade natural, familiar ou nacional, Thelen lança-se numa outra via de articulação do eu, muito mais fluída, perigosa também, que se socorre da manipulação do olhar do outro sobre si próprio. Ele apercebe-se que, na ordem do dia, o que parece é, e, em consonância com esta ordem, reinventa-se num outro papel. Agindo, ele confere a si próprio uma identidade fabricada de aparências, ou seja, daquilo que o seu faz de conta sugere aos seus interlocutores.

¹⁶ THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 13), pp. 53-4.

¹⁷ THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 13), p. 60.

¹⁸ «[...] [i]n welcher Angelegenheit auch immer Sie unterwegs sein mögen» THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 12), p. 61.

¹⁹ THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 13), pp. 92, 95-7.

²⁰ THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 13), pp. 103-4.

²¹ «Was wird unser Vigoleis mit dieser freien Rechten [Hand] tun, fragt sich der gewierige [bem intencionado] Leser [...] – wird er den freien Arm heben, er, der ihn nicht gehoben hatte, als im Spanischen Bürgerkriege Pistolenläufe auf ihn und seine Beatrice gerichtet waren und sie beide Arriba España! Viva Franco! Und Heil Hitler! hätten rufen sollen.» THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 13), p. 102.

²² «Sie brauchen nicht länger Theater zu spielen.» THELEN, «Der Hirtenbrief» (ver nota 13), p. 107.

O episódio da viagem, entretanto esquecido, é relevante. Assinalável também é o facto de Thelen o relatar anos mais tarde, numa autobiografia que escreve nas décadas de 1970 e 1980. A percepção de que o «eu» se articula na relação com o «outro» seguindo trâmites teatrais, emerge já num outro tempo – o da memória. E isto é importante, pois Thelen não é o único a extrair da memória de fuga um sentido teatral de identidade.

Erich Maria Remarque, ele próprio exilado a partir de 1933, descreve também a condição produzida pela experiência precária do fugitivo a partir do teatro. Remarque escreve três novelas narrando a história de alemães e austríacos fugidos às malhas do terror policial nazi, e que sobrevivem precariamente um pouco por toda a Europa. Comentadores vários têm lido *Liebe deinen Nächsten* [*Flotsam*] (1941), *Arc de Triomphe* (1945) e *Die Nacht von Lissabon* [*A Noite de Lisboa*] (1961), como instâncias de memorialização da experiência do próprio autor a caminho do exílio.²³ Menos notado é o facto de Remarque, ao longo das três novelas, desenvolver uma teoria da vida fugitiva, e de essa teoria, formulada por completo em *Die Nacht von Lissabon*, se socorrer da analogia teatral.

Die Nacht von Lissabon desenrola-se como uma conversa entre dois refugiados em Lisboa, numa noite de verão em 1942. Um homem relata a outro a sua história de fuga em demanda de exílio. A sua história começa com uma denúncia: o cunhado nazi envia-o para um campo de concentração. A partir daí, ele evade-se, passa a fronteira e inicia a vida precária de refugiado, primeiro em França, sozinho, e depois de um retorno improvisado à Alemanha e do seu reencontro com a mulher, a dois. Em França, nos momentos caóticos que se sucedem à capitulação, o casal segue o itinerário conhecido, que vai dos campos de internamento franceses à evasão e fuga para sul, sempre à margem da lei. O casal chega finalmente a Lisboa, onde, no presente narrativo, o protagonista conta a sua vida a um desconhecido, também refugiado. No final do relato, o homem transfere a sua identidade ao ouvinte, dando-lhe os passaportes, vistos e bilhetes da viagem transatlântica necessários para que ele e a mulher cheguem ao bom porto do exílio. Por isso, anos mais tarde, em Nova Iorque e já no final da guerra, o ouvinte de Lisboa redige a história do seu encontro com o narrador inicial e memoriza a experiência de fuga.

A novela de Remarque, sendo um exemplo de literatura de testemunho, deslinda algo mais complexo – uma teoria da existência fugitiva. A narrativa de sobrevivência, escrita em Nova Iorque,

²³ Remarque descreve *Liebe deinen Nächsten* como «um tipo de reportagem factual da minha própria vida», ver Steven W. LAWRIE, «Und wir sind nicht vergessen: Refugees and the Literary Representation of Exile from National Socialism», in *Voices from Exile: Essays in Memory of Hamish Ritchie* (Leiden, Rodopi, 2015), p. 109. Outros detalhes da vida de Remarque e de seus amigos são espelhados nas narrativas de refúgio seguintes: o percurso Paris – Marselha – Lisboa seguido pelo protagonista de *Die Nacht von Lissabon* é muito próximo, senão claramente decalcado, daquele seguido pelo jornalista austríaco Hans Habe, amigo de Remarque durante os anos de exílio americano, ver Hilton TIMS, *The Last Romantic: A Life of Erich Maria Remarque* (London, Constable and Robinson, 2003), pp. 197-8. Na mesma novela, a data de nascimento inscrita no passaporte de Joseph Schwarz é a de Remarque, ver LAWRIE, «Und wir sind nicht vergessen» (ver nota 23), p. 109.

é a história de múltiplas pessoas com um único nome: Josef Schwarz. Schwarz é a identidade de um judeu Vienaense que foge da sua cidade de origem, munido de todos os documentos necessários à emigração: passaporte, visto de emigração para os Estados Unidos e bilhete de viagem transatlântica. Ele é, à partida, um homem de sorte entre milhares de desafortunados, mas adoece e morre em Paris, legando a sua documentação a um outro fugitivo de nome Baumann, o primeiro narrador da história e o homem que, no final desta, entrega os documentos ao seu interlocutor de Lisboa e escritor da memória. Josef Schwarz é, pois, o nome de três homens, ao qual Remarque contrapõe a história de uma mulher com três apelidos – Helen Jürgens (de solteira), Baumann (de casada), Schwarz (de adoção). Ela é a mulher do primeiro narrador e a esposa abandonada que este recupera em Osnabrück. Ao longo da narrativa, ela revela-se também a figura central do enredo no sentido de que dá corpo a uma nova forma de virtuosidade existencial em tempo de catástrofe. Helen vive o seu exílio fazendo *tábua rasa* do que foi a fim de seguir sendo; vive acumulando biografias e identidades de momento; e torna-se, finalmente, num sujeito ilegível à luz da ideia clássica de identidade.²⁴

Remarque pensa o exílio a partir do teatro. No seu enredo, o nome Schwarz não é mais do que uma máscara garante da sobrevivência da pessoa que o detém. Com ela, o exilado descobre-se ator. Helen, com o seu tríptico de apelidos, personifica este princípio de existência teatral: ela é a consumada mímica que habita felizmente todas as máscaras, e que retém delas nada mais do que a efetividade do disfarce.

Teatralidade II: A responsabilidade do ator

Desde o final do século XVIII, firma-se no discurso europeu um entendimento positivo do teatro como dispositivo social e político.²⁵ Nos estados alemães, em particular, o discurso sobre a arte mímica reveste-se cedo de contornos nacionais.²⁶ Friedrich Schiller, por exemplo, escreve sobre as virtudes políticas da arte teatral.²⁷ No discurso que profere em 1784, «Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken» («O que pode um bom estabelecimento de teatro fazer?»),

²⁴ A noção de identidade assente no pressuposto da dicotomia corpo e espírito é valorizadora do domínio da razão. Ver Christopher GILL, «Ancient Concepts of Personal Identity», in *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*, editado por George Boys-Stone, Barbara Graziosi e Phiroze Vasunia (Oxford, Oxford University Press, 2009), p. 261.

²⁵ Logan CONNORS, «Interpretations: From *Theatrephobia* to a Theatrical “Science of Man”», in *A Cultural History of Theatre in the Age of Enlightenment*, editado por Michelle Leon (London, Bloomsbury Publishing Plc, 2017), pp. 117-37, ver pp. 135-7. Sobre a desconfiança de Platão relativa ao ator e a sua importância na teorização do teatro subsequente, ver Nicholas RIDOUT, *Theatre and Ethics* (London, Red Globe, 2009), pp. 18-24.

²⁶ Anselm HEINRICH, «Institutional Frameworks: Britain and Germany, 1800 to 1920», in *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, editado por Peter W. Marx (London, Bloomsbury Publishing Plc, 2017), pp. 34-50.

²⁷ Michael J. SOSULSKI, *Theater and Nation in Eighteenth-Century Germany* (London, Routledge, 2007), pp. 54-60; ver também Theodore ZIOLKOWSKI, *Scandal on Stage: European Theater as Moral Trial* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009), pp. 15-17.

argumenta que o teatro é não só a arte formadora do indivíduo, e portanto do cidadão, como ainda confere forma e sentido à comunidade. Para ele, este ponto reveste-se de especial importância estética, moral e política e por isso ele dá-lhe um sentido lapidar: «Se tivéssemos um teatro nacional, seríamos uma nação».²⁸

O primeiro discurso nacionalista alemão eleva a natureza comunitária do teatro a instrumento da política. Schiller descreve este novo instrumento quando argumenta que o teatro modela a ação individual e coletiva e, portanto, refere-se sempre, direta e indiretamente, ao domínio da coisa pública. Esta ideia vingará no discurso liberal do *Vormärz* e, já na década de 1840, o ímpeto reformista estende-se também à arte mímica. Este é o caso na proposta de reforma nacional e teatral, «Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands», que Eduard Devrient, ele próprio ator, cantor, dramaturgo e diretor teatral, nascido no seio de uma família de téspios, entrega ao Ministério da Cultura Prussiano no ano chave de 1848. O documento menciona explicitamente o momento revolucionário que os estados alemães atravessam então: «Nunca, em nenhum momento da vida das pessoas, houve maior difusão das artes e nunca a capacidade das artes para enobrecer a raça humana foi tão clara, e com um efeito tão poderoso e profundo, do que na grande reviravolta dos nossos dias».²⁹ Devrient argumenta que o teatro se impõe como instrumento de utilidade pública, substituindo-se à escola e à igreja, instituições tão vetustas quão desacreditadas no momento revolucionário presente.³⁰ O potencial revolucionário do palco e o cariz republicano da arte teatral não escapam ainda ao ator, que escreve:

A essência da arte dramática é [...] a completa socialização de todos, preservando as peculiaridades individuais. Ela requer completa dedicação para o benefício generalizado dos efeitos totais, requer abnegação numa atividade que excita a ambição e a vaidade da forma mais violenta, requer que o indivíduo satisfaça o seu próprio interesse satisfazendo o interesse geral, o drama por isso requer a virtude republicana no seu grau mais elevado.³¹

²⁸ Lesley SHARPE, «Goethe and the Weimar theatre», in *The Cambridge Companion to Goethe*, editado por Lesley Sharpe (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), p. 117; ver também SOSULSKI, *Theater and Nation* (ver nota 27), p. 59.

²⁹ «Noch in keinem Momente des Völkerlebens ist die höhere Sendung der Künste zur Veredlung des Menschengeschlechtes so leuchtend hervorgetreten, hat sich noch nie zu so kräftiger, tiefgreifender Wirkung angeboten, als in der großen Wendung unserer Tage.» Eduard DEVRIENT, *Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands: Eine Reformschrift von Eduard Devrient* (Leipzig, J. J. Weber, 1849), p. 7.

³⁰ «Schule und Kirche, die bisher allein anerkannten Erziehungsstätten, sind einem Streite verfallen, der noch lange ein heftiges Sträuben des mündig gewordenen Volkes gegen jeden fühlbaren Zwang erhalten wird.» DEVRIENT, *Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands* (ver nota 29), pp. 7-8.

³¹ «Das Wesen der Schauspielkunst aber ist vollkommene Vergesellschaftung Aller, mit Erhaltung der Eigenheit des Einzelnen. Sie fordert gänzliche Hingebung an den Gesamtvorteil der Totalwirkungen, fordert Selbstverläugnung in einer Thätigkeit, welche Ehrgeiz und Eitelkeit am gewaltigsten aufregt, fordert, daß der Einzelne die Befriedigung seines eignen Vorteils in der Befriedigung des allgemeine finde, die Schauspielkunst fordert also republikanische Tugend in höchster Potenz.» DEVRIENT, *Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands* (ver nota 29), p. 34.

Para Devrient, o teatro beneficia e potencia a índole republicana do mímico. O diretor de teatro nota que este facto não é de então, mas resulta da própria natureza do trabalho em palco que desde sempre, e mesmo na era pré-revolucionária das monarquias absolutas, quando das antigas instituições republicanas nada resta noutros domínios da vida pública, instiga a consolidação de uma ordem social de raiz igualitária. Escreve Devrient a este propósito:

De forma a acordar [esta virtude republicana], e para que esta seja cultivada no teatro, [o drama] também requer instituições republicanas. Este entendimento não data das considerações políticas do nosso tempo, mas mesmo os soberanos absolutos procederam de acordo com elas. [...] É, portanto, nada de novo se o teatro se autogovernar seguindo um sistema de representação artística, elegendo membros que integram o seu conselho. Esta é uma necessidade que advém dos mil obstáculos e desacordos particulares à prática teatral. Dado que [no teatro] as operações desempenhadas pelo pessoal não são meramente mecânicas, mesmo aquelas desempenhadas pelo pessoal subordinado, a boa vontade, a participação interessada na causa comum, todos os participantes têm de fazer o seu melhor e atuar diligentemente em todas as circunstâncias. Nada disto se consegue sem que cada indivíduo sinta que desempenha uma parte importante na vida orgânica do instituto a que pertence, e se os líderes não são merecedores da confiança geral.³²

Devrient debruça-se sobre a prática teatral, mas o seu intuito não é meramente estético ou técnico – é político. A sua visão prática do teatro confere substância histórica ao ideal enunciado pela associação liberal a que o ator pertence em 1848, a *Deutscher Verein*: fundar uma «monarquia constitucional na sua base mais democrática».³³

O memorando de Devrient para a reforma do teatro não deixa lastro na prática teatral prussiana na segunda metade do século e teria sido esquecido, não fosse Richard Wagner a ele retomar quando, em 1872, escreve mais um manifesto sobre a arte teatral e operática em «Atores e cantores». Wagner relembra que o ator e o cantor são, em geral, gente de má fama: para uns, eles são carateres dissolutos que transpõem para a vida os vícios que exemplificam em palco; para

³² «Um diese zu wecken und zu pflegen bedarf das Theater folgerichtig auch republikanischer Einrichtungen. Diese Erkenntniß datiert nicht etwa aus den politischen Bewegungen unserer Tage, schon die absolutesten Herrscher haben ihr gemäß gehandelt. Ludwig XIV. gab dem *théâtre français* die erste Verfassung, die Napoleon späterhin ausbildete. Joseph II. führte eine ähnliche am Wiener Nationaltheater ein. Dalberg in Mannheim, Schröder in Hamburg u. A. m. nahmen ihre Grundsätze auf. Es ist also nichts Neues, wenn das Theater eine künstlerische Selbstregierung durch Vertretung, und aus freiem Vertrauen gewählte Vorstände erhält, es ist eine Nothwendigkeit, die sich aus tausend Hemmungen und Mißhelligkeiten in der Theaterpraxis ergibt. Denn es sind nicht bloß mechanische Verrichtungen, welche von dem Personal – selbst dem untergeordneten – gefordert werden, der gute Wille, der lebendige Antheil an der gemeinsamen Sache, die eifrige Betheiligung müssen überall das Beste thun. Dies Alles aber ist nicht zu erlangen, wenn nicht jeder Einzelne fühlt, daß er wirklichen Theil hat an dem organischen Leben des Institutes, dem er angehört, wenn die Führer nicht Männer des allgemeinen Vertrauens sind.» DEVRIENT, *Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands* (ver nota 29), pp. 34-5.

³³ «[...] constitutionelle Monarchie auf breitester demokratischer Grundlage.» RICHARD WAGNER, *Mein Leben* (Munich, F. Bruckmann A-G., 1911), vol. 1, p. 431.

outros, são vaidosos e falsos, já que a sua existência se pauta pela necessidade de granjear a admiração dos outros.³⁴ Argumentando contra os preconceitos instalados, Wagner escreve que é em palco e não fora dele que o caráter do ator deve ser apreciado e retoma a Devrient com o fim de sublinhar a índole republicana do verdadeiro ator-cantor que, em cena, se desveste de si próprio com o intuito de conjurar «a imagem em si, a que toda a cultura deve a sua existência, e que eu descrevo [...] como “o exemplo”».³⁵

É em palco e não na vida que o ator e o cantor se elevam acima dos seus concidadãos quando exibem a sua capacidade de abnegação: a pessoa do artista anula-se em prol «do exemplo», tal como o antigo cidadão romano se sacrifica em prol da república. Escreve Wagner: «O mímico [em palco] liberta-se do seu próprio ser, do seu passado e do futuro, [quando nota] o imenso efeito produzido pelo seu desvestimento [no espetador]».³⁶ Wagner nota ainda que a verdade – o exemplo – emerge deste processo de desvestimento, pois que «está provado que a arte de grande alma, ou seja, a arte desempenhada com abnegação, não pode ser produzida por alguém com um coração mesquinho, sendo essa a fonte de toda a má disposição de espírito; a verdade é a condição irremissível de todo o ser artístico e também do caráter de qualidade».³⁷

Que são então o teatro e a ópera senão laboratórios onde se afina ou treina o caráter e onde o ator e o cantor modelam uma forma superior de cidadania sacrificando as suas paixões e desejos em prol do exemplo que serve e beneficia todos? Para Wagner, como para Devrient, o palco beneficia da «constituição republicana daqueles cuja ação se pauta pelo valor da abnegação».³⁸ Por outras palavras, o ator tem uma responsabilidade para com a sua arte e para com o seu público. E, por isso, ele necessita de estar atento às tentativas de desbaratar o «exemplo» que sempre assolam o teatro. Num contexto de destruição da arte teatral, que ele descreve como sendo o do seu presente, Wagner nota que «nada mais nos resta do que uma peculiar liberdade para fazer o que nós entendemos onde já ninguém nada entende – e esperemos, sem que sejamos importunados com interferências».³⁹

³⁴ «Their verdict on the moral value of your calling, ye actors and singers, will then have also to be revised: as your vanity upon the boards, so your graspingness when off them, has been the standard for their measurement of all their commerce with you.» Richard WAGNER, «Actors and Singers», in *Richard Wagner's Prose Works*, traduzido por William Ashton Ellis (Lincoln, University of Nebraska Press, 1995), vol. 5, p. 226.

³⁵ «[...] the image itself, to which all culture owes its being, and which I have described above as that “example”» WAGNER, «Actors and Singers» (ver nota 34), p. 227.

³⁶ «[...] the mime who at this moment stakes his all, himself, his past and future, upon the immediate evidence of that immense effect produced on you [the spectator] by his self-divestment.» WAGNER, «Actors and Singers» (ver nota 34), p. 223.

³⁷ «[...] it has been proved that a high-souled art, i.e. an art discharged with self-denial, cannot possibly be borne upon a petty heart, the source of all badness of character; for truthfulness is the irremissible condition of all artistic being, and no less of all worthiness of character.» WAGNER, «Actors and Singers» (ver nota 34), p. 226.

³⁸ «[...] benefit by a Republican constitution with its members bound to self-denial.» WAGNER, «Actors and Singers» (ver nota 34), p. 221.

³⁹ «Nothing remains for us but the peculiar [seltsame] freedom, where nobody understands any more, to do what we understand – and presumably to be plagued with no interference.» WAGNER, «Actors and Singers» (ver nota 34), p. 221. Tradução corrigida pela autora.

Wagner escreve «Atores e cantores» logo após colocar a primeira pedra do que será o seu teatro em Bayreuth e não deixa de ser irónico que ele se reivindique da «peculiar liberdade» do teatro em prol da sua totalizadora, altamente técnica e pouco colaborativa disciplina de encenação de autor.⁴⁰ No entanto, não é a ambição, mas a sagacidade teatral de Wagner que nos interessa aqui. Ele vislumbra uma «peculiar liberdade» em palco. Como entender esta condição? O trabalho do ator é um caso especial do trabalho (assalariado) moderno no sentido de que este, tal como qualquer trabalhador, é contratado com o fim de produzir uma mercadoria – a obra representada –, mas que ao fazê-lo produz também algo mais – um suplemento. O suplemento da obra representada é o evento público do teatro que é, em si, produtor de novas relações sociais e potencialmente agregador da comunidade. Neste sentido, como Wagner indica, a cena teatral produz uma forma exemplar de ação.⁴¹ Referindo-se a este potencial utópico, Nicholas Ridout esclarece que o esquema afetivo e cognitivo compartilhado no teatral tem as suas consequências ainda na esfera política. Precisamente por isso o teatro permanece um fenómeno de reputação instável – um irritante político e social a despeito de inegáveis encantos – no tempo de Wagner como no nosso.⁴²

Entretanto, a leitura política do trabalho de palco empreendida pelos intelectuais alemães tem consequências no discurso e no gosto do teatro. O apreço do trabalho do ator anima um interesse pela arte mímica um pouco por toda a Europa durante o século XIX. Em Lisboa, por exemplo, e na esteira do exemplo francês e alemão, a instauração de um novo regime liberal em 1836 dá ímpeto à criação de um teatro nacional. Simultaneamente, o novo contexto liberal dá ainda azo ao desenvolvimento de uma arte teatral de raiz proletária, aperfeiçoada nos teatros da capital desde o final da década de 1840.⁴³ Assim, em meados de oitocentos, o Teatro do Ginásio assume-se como instituição ímpar em Lisboa; este é o único palco da cidade governado «democraticamente» por atores; nele funda-se uma inaudita «escola de alegria», muito apreciada pelos públicos lisboetas de então, que reforma a par e passo o sentir teatral da cidade.⁴⁴ As paródias, atos burlescos, comédias,

⁴⁰ Em 1885, Eduard Hanslick descreve Wagner como «o primeiro *regisseur* do mundo.» See Patrick CARNEGIE, *Wagner and the Art of the Theatre* (New Haven, Yale University Press, 2006), p. 3.

⁴¹ Nicholas RIDOUT, *Passionate Amateurs: Theater, Communism and Love* (Ann Arbor - MI, University of Michigan Press, 2013), p. 16.

⁴² A história da censura músico-teatral na Lisboa moderna está ainda largamente por investigar, mas uma exceção recente é o trabalho de Isabel Novais GONÇALVES, «Política, riso e censura: O caso da ópera cómica portuguesa *As penas de um pavão* (1868)», in *Música e história: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coordenado por Manuel Pedro Ferreira e Teresa Cascudo (Lisboa, Edições Colibri - CESEM, 2017), pp. 357-70.

⁴³ No contexto liberal português, cabe a Almeida Garrett elaborar «sem perda de tempo, um plano para a fundação e organização de um teatro nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa.» Portaria régia 1836, citada por Luís Francisco REBELO, *História do teatro* (Lisboa, Europália, 1991), p. 56. Acerca das virtudes morais e políticas do teatro romântico em Portugal, ver Ana Isabel VASCONCELOS, «A produção dramática portuguesa no primeiro romantismo: Páginas de teorização e de crítica teatrais», in *O teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, editado por Christoph Müller e Martin Neumann (Lisboa, Edições Colibri - Instituto Ibero-Americano (Berlim), 2015), pp. 63-73.

⁴⁴ Alfredo de Mesquita PIMENTEL, *Lisboa* (Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1903), p. 250.

óperas cómicas encenadas no Ginásio foram espetáculos orientados para a produção de exemplos – imagens – que refletiram uma nova visão liberal da vida urbana.⁴⁵

A «peculiar liberdade» mencionada por Wagner espelha-se nas formas de teatralidade cómica que em Lisboa foram precursoras da opereta. E, no entanto, Wagner não se interessa por estas formas algo desordeiras da teatralidade que foram os corolários artísticos da vivência liberal um pouco por toda a Europa durante a sua vida. Refere-se explicitamente ao seu contrário: a uma ideia do teatro onde o ator encabeça uma vontade irregular e age a contrapelo de normas e obrigações estabelecidas – incluindo as obrigações do texto, da tradição ou da obra. Sublinha por isso o caso especial do mímico que faz do exercício da sua arte a maneira de evadir a vontade de uma qualquer autoridade. Ele triunfa quando, inesperadamente e por inexplicada incompreensão, esta autoridade se rende à sua atuação. A «peculiar liberdade» é a de agir sem sanção a contrapelo do costume, da ordem e da autoridade, evadindo a ameaça de interferência ou sanção. Emerge duma situação irregular na qual a relação de poder inerente ao ato cénico é resolvida em favor do cantor ou do ator, como se este fora um irregular – um Thelen na vida real, uma Schwarz na vida ficcionada, ou, como veremos a diante, um Max Reichmann no cinema ou um Tomás Alcaide no teatro.

Censura I: A querela da ópera e da opereta em Lisboa, 1938

Começemos por lembrar Tomás Alcaide (1901-67). O tenor lírico português inicia a sua carreira em Itália ainda nos anos vinte e em pouco mais de uma década firma a sua carreira de tenor *spinto* na Europa. O declarar de hostilidades em 1939 põe um ponto final à sua vida de cantor. Alcaide escreve nas suas memórias que «numa Europa inabitável, sem ter para onde ir, voltei a Portugal», e acrescenta que aí permanece «um refugiado de guerra no meu próprio país».⁴⁶ O cantor lembra Lisboa de 1942 em diante como uma cidade «desolada e tristonha», «quase sem circulação de automóveis», e onde a escassez de bens se faz penosamente sentir.⁴⁷ Contratado brevemente em 1939 para atuar em concertos da Emissora Nacional, a sua voz permanece no éter, uma presença em ausência, deslocalizada. Os raros contratos líricos que obtém durante os anos de exílio na cidade fazem dele uma presença fugaz. Atua uma única vez no São Carlos, em 1945, onde é recebido como visitante, assinando inclusivamente um contrato em língua italiana.⁴⁸

O cantor encontra em Lisboa um ambiente hostil e, no entanto, ele fora uma personalidade rotineiramente festejada na cidade nos anos trinta, e especialmente homenageado em 1936 quando,

⁴⁵ Ver Paula MAGALHÃES, «Os dias alegres do Ginásio: Memórias de um teatro de comédia» (tese de mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007); Gabriela CRUZ, «Sr. José, the Worker *mélomane*, or Opera and Democracy in Lisbon c. 1850», *19-Century Music*, 40/2 (Outono, 2016), pp. 81-105.

⁴⁶ Tomás ALCAIDE, *Um cantor no palco e na vida* (Lisboa, Europa-América, 1961), pp. 246 e 244.

⁴⁷ ALCAIDE, *Um cantor no palco* (ver nota 46), p. 252.

⁴⁸ ALCAIDE, *Um cantor no palco* (ver nota 46), p. 258.

em consequência da invasão da Etiópia e das sanções decretadas pela Liga das Nações à Itália, lhe passa a estar vedada, na qualidade de cidadão português, a atividade profissional nos teatros italianos. O seu desfavor data de 1938, quando, no auge da sua carreira lírica e da sua estatura pública, se permite fazer política.⁴⁹

Nesse ano, as obras de restauro do Teatro de São Carlos iniciam-se, e a questão lírica enceta-se em antecipação da sua futura reabertura. Lisboa tem então, como no início do século XXI e sempre, os seus partidos líricos. E em 1938 existe até um Grémio Lírico, uma comunidade a que afluem os amadores da arte, sobre a qual o cantor não deixa opinião lisonjeira nas suas memórias.⁵⁰ E, no entanto, não obstante a sua opinião sobre os valores do Grémio, Alcaide vê a instituição como uma potencial mais-valia para a cultura lírica em Lisboa nesse ano. Por isso colabora numa pequena série de espetáculos no Teatro de São Luís, apresentando-se no *Rigoletto*, *Manon* e *Tosca* com outros membros do Grémio sob a direção de Pedro de Freitas Branco. Mais tarde, descreverá esta pequena temporada lírica como um ato estratégico, a prova dada de que a ópera poderia subsistir em Lisboa com meios locais.

Da demonstração prática, o cantor passa ao argumento público. É convidado a discursar numa reunião do Grémio Lírico, e aí apresenta um plano de ação para a modernização do teatro lírico, plano que entrega ainda ao governo.⁵¹ As palavras que profere nessa reunião dão origem a uma pequena cena de indignação orquestrada nas páginas do *Diário de Notícias*, o jornal de maior circulação. O episódio, sendo do foro lírico, é também eminentemente político.

Começemos pela versão dos acontecimentos que Alcaide dá da reunião do Grémio nas suas memórias de 1961. Escreve ele:

Expus as minhas ideias, e, evidentemente, falei da necessidade de criar profissionais e da vantagem de se cantarem também operetas. Os meus colegas, pensando que eu estivesse chuchando com eles, ou pretendesse achincalhá-los, ficaram embelezados e daí em diante pouca atenção prestaram à minha dissertação.⁵²

⁴⁹ A ideia de intervir no sentido de promover um plano reformador para a ópera em Portugal é discutida já em 1937. «Continuo sempre entusiasmado com a minha ideia de companhia mista d'opera e opereta e ou com o Salazar ou sem o Salazar devemos ir para a frente com isto.» *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide, documento 1741, Carta a Roberto Alcaide (Lille, 19 de dezembro de 1937).

⁵⁰ «Constituíra-se em Lisboa uma espécie de associação ou clube a que se dava o nome de Grémio Lírico, onde os amadores de canto, que nesse tempo eram ainda numerosos entre nós, davam livre expansão às suas manifestações canoras.» ALCAIDE, *Um cantor no palco* (ver nota 46), p. 223.

⁵¹ «O teatro musicado: Tomás Alcaide fala-nos do problema da ópera em Portugal e da montagem de operetas de grande espectáculo», *Diário de Notícias* (6 de junho de 1938).

⁵² ALCAIDE, *Um cantor no palco* (ver nota 46), p. 224.

O pomo da discórdia em 1938 é a forma como se prevê sustentar a arte lírica em São Carlos. Alcaide defende que o teatro assuma o papel de desenvolver uma estrutura profissional local e o compromisso de o fazer com sustentabilidade. Para tal, sugere ele, o teatro deve cultivar a tragédia lírica em paralelo com o repertório cómico e de grande público: no teatro deverá cantar-se também opereta. Aos seus ouvintes não terá escapado o facto de tal proposta recuperar algo da posição ultraliberal da primeira esquerda republicana portuguesa, a de Afonso Costa, que não vê o financiamento da ópera como uma obrigação do Estado.⁵³ No Grémio, os ouvintes alvoraçam-se, e no *Diário de Notícias* a resposta do crítico e compositor Rui Coelho não se faz esperar.⁵⁴ Na crónica do dia 1 de junho de 1938, com o título «Ópera... e Operetas...», Rui Coelho discorre primeiro sobre a diferença entre a natureza do teatro e a missão do teatro nacional, notando que por mais popular que seja a revista – o vernáculo cómico dos teatros lisboetas – ela será sempre inconcebível na casa de Almeida Garrett. Criada a lógica de exclusão, o compositor torna à ópera. Escreve ele que a mesma regra se deva aplicar ao Teatro de São Carlos e acrescenta que «ninguém de bom gosto procurará resolver o problema da Ópera à custa da Opereta!»⁵⁵ Enunciada a tese, segue-se uma fileira ordeira de argumentos em seu favor:

- 1) «a arquitetura nobre e grandiosa do teatro de ópera não comporta a ligeireza e a frivolidade da opereta antiga ou moderna»;
- 2) «na história da música, nos tratados de composição, nos livros de estética, na evolução do pensamento musical, nunca se referiu a opereta»;
- 3) «a evolução musical com Mozart, Beethoven, Wagner, Mussorgski, Debussy, antes com Rameau, Gluck e muitos outros, como Weber, Berlioz, Verdi, nada tem que ver com os Lecocq da opereta e outros compositores semelhantes»;
- 4) «nos teatros de Opera de Paris, de Roma, de Milão, de Berlim, de Nova Iorque nunca se representaram operetas. No nosso teatro de S. Carlos, mesmo nas épocas de decadência também se não representaram Operetas!»;
- 5) «os Governos da França, da Itália, da Alemanha subvencionam e sempre subvencionaram os seus diversos teatros de Ópera, mas nunca subvencionaram companhias de Opereta.»

⁵³ A questão financeira do Teatro São Carlos coloca-se já no período liberal oitocentista e continua sendo uma constante no século XX. Acerca da polémica do financiamento do teatro no início da Primeira República, ver Luís M. SANTOS, «“A boa administração manda que o Estado não gaste um vintém para ter teatro lírico”: O Teatro de São Carlos nos primeiros anos da República (1910-1917)», VII Seminário «Música, Teoria Crítica e Comunicação» (CESEM/NOVA FCSH, 19 de julho de 2018).

⁵⁴ Sobre Rui Coelho e a promessa autoritária do Estado Novo, ver Manuel Deniz SILVA, «Rui Coelho», in *Enciclopédia da música portuguesa no século XX*, editada por Salva E. Castelo-Branco (Lisboa, Círculo dos Leitores, 2010), vol. 1, pp. 301-5.

⁵⁵ Rui COELHO, «Opera... e Operetas...», *Diário de Notícias* (1 de junho de 1938).

Findos os argumentos, a crónica procede com um aviso – «E ai do dia triste em que se perdesse a noção e o respeito da infinita distância que vai entre o *Parsifal*, o *Crepúsculo dos deuses*, o *Tristão*, o *Pelléas*, a *Carmen* e a *Viúva Alegre* e a *Madame Angot*... Ora essa distância mantém-se felizmente para a Arte em todo o Mundo!»⁵⁶ – antes de concluir:

Separado assim, como não pode deixar de ser em nome dos sagrados interesses da Arte, a Opera da Opereta, ou seja, os nomes de Mozart, Beethoven, e Wagner, de Lecocq e outros, não ficará o público privado de ir aos espetáculos da sua predileção... mas sem correr o gravíssimo risco de encontrar o Lecocq em S. Carlos, ricamente instalado com sossego e conforto ouvindo as «picantes» operetas num monumento arquitetural que em si mesmo é a negação do «ligeiro» e do «frívolo». E tudo isto que nunca foi possível em nenhum teatro de Opera de nenhuma grande capital como Paris, Roma, ou Berlim não pode ser possível em Lisboa.⁵⁷

Será ocioso notar que a contenda de Rui Coelho serve, em última instância, um propósito pessoal: o de defender o seu interesse enquanto compositor do Estado Novo. É afinal no São Carlos que o compositor se vem a impor a curto prazo, nas comemorações de 1940, com obras que entretanto não deixam lastro na imaginação lírica portuguesa. E, no entanto, é a forma como o compositor protege os seus interesses, alinhando-os com os do regime que nesse momento se confunde com a nação, e como argumenta a ideia de interesse público no São Carlos, que é importante. Ao texto de Coelho subjaz um duplo intuito: o de delimitar e policiar as fronteiras da ópera, dos seus agentes e do gosto operático.

Nisto, o crítico alinha por um programa radicalmente conservador – quer isto dizer, novíssimo – de administração da arte e do gosto que espelha algo do autoritarismo administrativo que se abate sobre a atividade dos teatros em contextos totalitários e especialmente na Alemanha nazi.⁵⁸ Especificamente, Coelho socorre-se de um discurso providencial wagneriano, fundado na ideia de uma arte total e totalizadora, pelo qual se perfilam natureza, tradição, história e teatro em suporte de

⁵⁶ COELHO, «Opera... e Operetas...» (ver nota 55).

⁵⁷ COELHO, «Opera... e Operetas...» (ver nota 55).

⁵⁸ Sobre o panorama do teatro cantado na Alemanha durante os anos trinta, ver Eric LEVI, *Music in the Third Reich* (New York, St Martin's Press, 1994), pp. 161-94. Sobre a apropriação de Mozart nos teatros de Terceiro Reich ver Erik LEVI, *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon* (New Haven, Yale University Press, 2010), pp. 53-87; acerca da reconstrução da figura de Verdi na Alemanha Nazi, ver Gundula KREUZER, *Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich* (Cambridge, Cambridge University Press, 2010), pp. 194-215. O olho vigilante do regime recai ainda sobre a opereta, demasiado popular para ser simplesmente suprimida, mas talvez perniciosa, dada a gestos estouvados e velhos hábitos cosmopolitas. Aqui a opção adotada por Goebbels, descrita recentemente por Matthias Kauffmann, é esclarecedora: a opereta é colocada sob estrita vigilância no Teatro Metropol em Berlim, dirigido pelo «menino mimado pessoal de Goebbels», Heinz Hentschke; sob a direção artística deste, a opereta transforma-se num meio de entretenimento particularmente eficiente do ponto de vista ideológico – um espetáculo onde o público aprende a ler a vida pela lente do fascismo. Ver Matthias KAUFFMANN, «Operetta and Propaganda in the Third Reich: Cultural Politics and the Metropol-Theater», in *Popular Musical Theatre in London and Berlin: 1890 to 1939*, editado por David Linton, Tobias Becker e Len Platt (New York, Cambridge University Press, 2014), p. 269.

um único fim utópico, e portanto revolucionário.⁵⁹ De acrescentar ainda que a arte total que fora para Wagner uma ordem de futuro, é para Coelho um dado do presente. Ela é uma condição de poder sustentada por uma fileira de forças coadjuvantes: a grandeza da arquitetura do teatro, a ideia de tradição musical constituída a partir da obra, e a prática instalada de arregimentação do gosto a partir do cânone lírico (que dá forma, supõe-se, a um desígnio imanente da evolução na arte, regido por leis de necessidade histórica).⁶⁰ Para Coelho, a ideia de destino preside à ópera como à política, e nele as duas se confundem, pelo que o estado intervém legitimamente no teatro de ópera, exigindo que nele se espelhe o sentido providencial com que a política administra a vida. O teatro é, enfim, recriado como monumento, uma estrutura que comemora o sentido histórico que o rege. E o efeito principal desta ordem das coisas é a exclusão de outras possibilidades.

O argumento de Rui Coelho, que tão fortemente se socorre da noção de inevitabilidade histórica, é como que um cordão sanitário instalado em torno do teatro de ópera. Este cordão sanitário tem duas funções: por um lado, ele protege o teatro do assalto sensacional da vida moderna; por outro, redu-lo a uma essência. No entender de Coelho, o teatro deve preterir (quase) todo o mundo moderno e certamente aquilo que este tem de mais sensacional a oferecer. E, no entanto, Coelho exclui muito mais além do que é obviamente radical e este é o busílis da questão.

O seu argumento põe de parte a noção, debatida especialmente na Alemanha desde meados dos anos vinte, e a que Alcaide alude no seu discurso no Grémio, de que a ópera está em crise. Na Alemanha, a solução para esta crise passa por conciliar a natureza da ópera com a natureza sensacional e tecnológica do mundo moderno. Por isso, na República de Weimar, os teatros libertam-se de hábitos expressivos cedidos quando se lançam na produção de um novo tipo de ópera, a chamada *Zeitoper*, ou «ópera de atualidade», um subgénero operático que transforma o palco num espelho da vida moderna refletindo objetos do quotidiano e os vernáculos musicais do mundo.⁶¹ Também no âmbito da encenação e da dramaturgia a ambição reformadora é evidente. Honrando velhas ambições de colocar o teatro ao serviço da república, o teatro cantado organiza-se de forma a servir como instrumento de intervenção democrática durante os anos da República de Weimar. No Teatro Kroll em Berlim, sob a direção de Otto Klemperer, e noutros teatros de ópera pela Alemanha fora, consolida-se a ideia de que a encenação é uma prática de intervenção artística;

⁵⁹ Lydia GOEHR, «Undoing the Discourse of Fate: The Case of *Der Fliegende Hollander*», *Opera Quarterly*, 21/3 (Verão 2005), pp. 430-51.

⁶⁰ O mesmo discurso histórico providencialista manifesta-se na ideia da arte como uma «síntese geral da nação» e é invocado nas comissões do regime em anos seguintes. Ver Manuel Deniz SILVA, «Salazar's Dictatorship and the Paradoxes of State Music: Luís de Freitas Branco's Ill-Fated *Solemn Overture 1640* (1939)», *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships* (New York, Routledge, 2016), pp. 144-67, ver 153-4.

⁶¹ Susan C. COOK, *Opera for a New Republic: The Zeitoper of Krenek, Weill, and Hindemith*, *Studies in Musicology* (New York, University of Rochester Press, 1988).

esta nova disciplina de teatro de *regie* (*regietheater*) atualiza a ópera, socorrendo-se dos recursos das novas vanguardas artísticas.⁶²

Estas soluções da esquerda democrática para «a crise da ópera» não vingam além do momento reformador de Weimar e em Lisboa nem sequer chegam a ter qualquer visibilidade. Ainda no final dos anos vinte, a solução reinante na Europa para a «crise da ópera» é aquela que Alcaide vem a propor em 1938, e que passa pela adoção do que ele chama a «opereta de grande espetáculo».⁶³ Franz Lehár cria este novo género de espetáculo nos anos vinte em parceria com o cantor Richard Tauber, compondo uma série nova de obras melancólicas que repescam temas históricos (*Friedericke, Paganini*) e exóticos (*Die gelbe Jacke, Das Land des lächelns*), ressuscitam um repertório de grandes emoções e tipos operáticos e terminam sem finais felizes.⁶⁴ Esta nova maneira da opereta convoca uma forma de saudosismo lírico e por isso Ernest Krenek apelida-a de «sucedâneo da ópera».⁶⁵ O rótulo chama a atenção para o facto da opereta parecer ignorar a ruptura extraordinária com o passado operada pela Grande Guerra.⁶⁶ E, no entanto, o retorno ao passado que se observa em palco é fantasioso e dá-se em prol do futuro sob várias vertentes. Uma destas vertentes é ideológica e a ela voltarei adiante. A outra é mercantil e tecnológica. O elemento novo acrescentado ao teatro cantado por Lehár é a «*schlager Lied*», ou canção de sucesso – um novo tipo de mercadoria musical que naturaliza a voz lírica no ambiente de amplificação sonora proporcionado pela fonografia eletrificada.⁶⁷ Franz Lehár e Richard Tauber sabem bem que o que segura a popularidade das novas operetas é o fenómeno de remediação sonora conhecido na Alemanha como «*Tauberlied*»,⁶⁸ pois na opereta após a Grande Guerra a encenação teatral dá lugar cada vez mais à encenação fonográfica.⁶⁹

⁶² Rachel Emily NUSSBAUM, «The Kroll Opera and the Politics of Cultural Reform in the Weimar Republic» (Ph.D. Dissertation, Cornell University, 2005); Risto Pekka PENNANEN e Rachel NUSSBAUM WICHERT, «Emotion and Zeitoper in the Weimar Era» (Tutkijakollegium Helsinki Collegium for Advanced Studies Forskarkollegiet, 2010), disponível em <<http://hdl.handle.net/10138/25824>>.

⁶³ Paul Knepler aponta esta terceira via do teatro cantado ao escrever «Es gibt drei Arten dramatischer Musik: Oper, Operette, Lehár», cit. in Stefan FREY, *Franz Lehár: Der letzte Operettenkönig: eine Biographie* (Viena, Böhlau Verlag, 2020), p. 273.

⁶⁴ Theodor ADORNO, «Arabesken zur Operette», in *Gesammelte Schriften*, vol. 19: *Musikalische Schriften*, editado por Rolf Teidemann e Klaus Schulz (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984), vol. 6, p. 516.

⁶⁵ «Denn nun muß die Operette Ersatz bieten für alle Emotionen, die die Oper tatsächlich oder eingebildet geboten haben mochte», Ernst KRENEK, *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik* (Munique, A. Langen, G. Müller, 1958), p. 49; cit. in FREY, *Franz Lehár* (ver nota 63), p. 273.

⁶⁶ Len PLATT e Tobias BECKER, «“A Happy Man Can Live in the Past”: Musical Theatre Transfer in the 1920s and 1930s», in *Popular Musical Theatre in London and Berlin (1890 to 1939)* (Cambridge, Cambridge University Press, 2014), pp. 118-32.

⁶⁷ Nos anos 1870, Thomas Edison descreve o fonógrafo como um veículo para a preservação da voz dos mortos. Adorno chama ao disco a «ervanária da vida artificial». Theodor ADORNO, «The Form of the Phonograph Record», traduzido por Thomas Levin, *October* 55 (Inverno, 1990), pp. 56-61, ver p. 59.

⁶⁸ Escreve Tauber: «Lehár sagte wiederholt, dass meine Stimme, meine Gesangsmanieren, ihn immer wieder neu inspirierten und nur ich und meine Stimme ihm immer neue Schaffenskraft verliehen. – Ich erhielt im August ein Telegramm von Lehár nach Scheveningen, worin er mir mitteilte: “Das fünfte Tauberlied ist fertig!”» Kai-Uwe GARRELS, «“Brüder ohne

Defendendo a inclusão da opereta de grande espetáculo em Lisboa em 1938, Alcaide faz eco da solução conservadora para «a crise da ópera» no mundo moderno. E, no entanto, Coelho insurge-se. Na resposta que dá ao cantor, o compositor reinventa a ópera num âmbito restrito, fechado à cidade, e submisso a um novo desígnio que é o de comemorar «a nação». Acrescenta:

Se alguém que chegasse agora [a] Lisboa depois de longa ausência no estrangeiro pudesse supor erradamente que não existem em Portugal nem obras, nem Óperas, nem artistas portugueses e que por essa falsa visão entendia que se deveria festejar o duplo centenário da Independência com traduções de Operetas estrangeiras ofereceria ao país talvez um espetáculo muito «divertido» mas profundamente negativo da nacionalidade, da verdade do trabalho produzido e do poder criador da raça...
Esses centenários vão afirmar-se, em todos os campos, no máximo grau, na capacidade criadora da Nação. Copiar, traduzir, é fácil. O difícil é criar, nacionalizar, sem cópias nem traduções. [...] E o objetivo fundamental das comemorações dos Centenários da Independência e da Restauração, como se sabe, é realizar «obras» que fiquem a marcar um grande momento da vida da Nação.⁷⁰

A armadura da «obra» é aqui mais do que uma convicção, é também uma estratégia, que visa alhear a pessoa de Alcaide, designado agora como um cosmopolita – uma personagem estranha à nação – do teatro nacional.

Alcaide, entretanto, defende-se. Insiste, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, que não é apenas verdade que a ópera e a opereta coexistem na vida dos teatros, mas que a opereta pode assegurar funções vitais à cultura lírica: formar cantores, profissionalizar novos talentos nacionais, angariar novos públicos e finalmente desenvolver a prática da ópera de forma material e financeiramente sustentada.⁷¹ Responde também por carta ao *Diário de Notícias*. O texto que envia à redação é publicado de forma truncada e o que se publica corrige Coelho num ponto fundamental. Na maioria dos teatros da Europa de então, como na de hoje, a opereta integra os géneros representados no teatro lírico. Alcaide enumera: no *Théâtre Royal de La Monnaie*, em Bruxelas, no *Théâtre du Grand Casino*, em Vichy, no *Teatro Reale dell'Opera*, em Roma, como nos teatros subvencionados de Bordéus, Gand, Liège, Lião, Helsínquia, Reval, Riga, Lausanne, Zurique, Toulouse, Antuérpia, Nice, Marselha, e tantos outros.⁷² E acrescenta: «Claro que no Scala, e na Ópera, em Paris, não me

den Luxus der Blutsverwandtschaft”: Richard Tauber erzählt von Franz Lehár», in *Dein ist mein ganzes Herz: Ein Franz-Lehár Lesebuch*, editado por Kai-Uwe Garrels e Heide Stockinger (Viena, Böhlau Verlag, 2020), p. 141.

⁶⁹ Adorno escreve que o fonógrafo abre uma segunda via de audição que deixa para trás a visualidade do espetáculo operático. ADORNO, «The Form of the Phonograph Record» (ver nota 67); o conceito de encenação fonográfica é desenvolvido por Fred MOTEN, *Black and Blur* (Durham, Duke University Press, 2017), pp. 118-9.

⁷⁰ COELHO, «Opera... e Operetas...» (ver nota 55).

⁷¹ «O teatro musicado», *Diário de Lisboa* (6 de junho de 1938).

⁷² «Música: Opera...e operetas», *Diário de Notícias* (14 de junho de 1938).

consta que até agora, tenham cantado operetas, mas estará o Governo português disposto a dar as dezenas de milhar de contos que a França e a Itália gastam com estes teatros?»⁷³ A pergunta atalha a questão histórica da opereta no século XX, assunto ainda largamente por explorar em Portugal. Mas a questão de como se financiará o teatro, tão pertinente em 1938, é afinal a questão em aberto em Lisboa, aquela que sempre definiu, como define ainda, a natureza do teatro. Em 1938, a pergunta é incómoda, e como tal ignorada pelo *Diário de Notícias*. O jornal centra-se nas razões que levam Alcaide a apresentar um plano sobre o futuro da ópera, razões que o cantor rejeita serem pessoais. O que o move, diz ele, é o intuito de: «dar teatro bom, ainda que modesto, ao nosso povo, e pão a ganhar a mais de meio milhar de artistas e operários portugueses, sem sobrecarregar o Estado com um subsídio que ele não poderá dar nunca.» Fica enfim tudo dito. Segue-se a conclusão sucinta do editor que escreve «em princípio nos parecem razoáveis os pontos de vista de Rui Coelho quanto à exploração do teatro de S. Carlos».⁷⁴

Um fosso separa o compositor do cantor e, mais do que meramente deontológico ou profissional, esse fosso é político. Se a perspetiva advogada pelo cantor é essencialmente participativa e acomodada às práticas modernas em que a arte se cruza com o entretenimento, a do compositor tem como único objeto a proteção e projeção de uma posição de autoridade. A arte lírica, perfeitamente delimitada, é nas suas mãos um instrumento de poder exercido em nome do Estado Novo, o regime que então se confunde com a nação. A asserção de autoridade lírica, apoiada nas monologias modernas da obra, do monumento e da tradição, obriga a um único comportamento: o de submissão, e é este o gesto que o próprio *Diário de Notícias*, na pessoa do seu editor, assume com um automatismo revelador. O reflexo de obediência não espanta nas páginas do *Diário de Notícias* em 1938, mas perturba dentro do teatro. A melomania em São Carlos, que para Alcaide se manifesta no desejo unânime dos membros do Grémio de «reproduzir aquilo que de tão rotineiro, cediço e antiquado» há, treina longamente uma forma de submissão à arte, ritualizada em atos de veneração lírica que pertencem também ao passado recente do teatro, onde a infalibilidade da nota lírica é ainda no início do século XXI uma inquietação fundamental, de resto extremamente moderna. Se, por um lado, o desejo de uma absoluta fruição lírica naturaliza no espaço antiquado do teatro os prazeres modernos da alta fidelidade a que a ópera se acomoda nos anos do pós-guerra (a voz infalível confunde-se hoje com a voz petrificada da gravação), por outro, ela atualiza também uma dinâmica autoritária no teatro, traduzida na obediência à inscrição textual desde o pós-guerra, continuamente policiada pelos críticos do teatro, e que finalmente eleva a letra do texto à condição de significado, e a ideia de tradição à condição de lei.⁷⁵ A melomania, uma cultura de obediência

⁷³ «Música: Opera...e operetas» (ver nota 72).

⁷⁴ *Diário de Notícias* (14 de junho de 1938).

⁷⁵ Sobre a canção petrificada, ver ADORNO, «The Form of the Phonograph Record» (ver nota 67), pp. 56-61.

fundamentalmente hostil ao ato crítico, perdura em São Carlos e ainda hoje requer a nossa urgente atenção histórica. Neste sentido, recorde-se aqui apenas um momento da história recente do teatro, uma vinheta da vida (artística) de Lisboa, que ilustra a sobrevivência dos prazeres autoritários do Estado Novo no início do século XXI.

Censura II: *O Morcego* em Lisboa, 2010

Em fevereiro de 2010 subiu à cena em São Carlos *O Morcego* de Johann Strauss II, com encenação de Katharina Tallbach. O espetáculo concebido por Tallbach primou precisamente por aquilo que Rui Coelho mais temia em 1938: que a opereta abrisse as portas do São Carlos à cidade, trazendo ao auditório do teatro o que pertence ao «povo», ou seja, a revista. E efetivamente o vernáculo da revista irrompeu no palco no terceiro ato, quando a personagem Frosch, um papel que Strauss pedira emprestado ao *vaudeville*, foi reinterpretado pela comedianta Maria Rueff segundo uma outra medida, a da revista à portuguesa. O momento foi, acidentalmente talvez, de revolução em São Carlos. E por isso, tal como em 1938, radicalizaram-se as respostas. Na noite da estreia, a sala dividiu-se entre pateada e aplauso. Em alguma imprensa e na blogosfera o horror grassou, como grassaria da pena de Rui Coelho. A virulência das reações, ainda hoje pesquisáveis no ciberespaço, é de assinalar, e sem querer preterir outras vozes de alarme, cito a crónica de João Gonçalves, melómano militante, advogado de profissão, e em tempos membro do conselho de administração do teatro:

Os diálogos em português, particularmente as falas protagonizadas por Maria Rueff, são dignos da pior e mais reles «comédia» de televisão onde o engraçadismo roça o puro atrasadismo mental e a graçola porcalhona. As alusões à vida pública são trocadas por insultos às características físicas dos políticos. Nem Gabriela Canavilhas, a ministra da cultura presente, escapou à vulgaridade baixa de Rueff (estilo pianos a dar à cauda perante a suposta beleza da ministra) e permaneceu no camarote, impávida e serena (como se não tutelasse politicamente aquele lixo todo) a contemplar a canalhice que decorria no palco. Pelo meio apareceu Carlos Guilherme paramentado de «benfiquista» a trautear o hino do clube de futebol. O público – o mais bronco, quase todo agora, que olha para aquilo como se estivesse no circo ou num estádio – ria-se e aplaudia as alarvidades. Outros patearam (como eu) e saíram. O Prof. Jorge Miranda, no intervalo, sugeria que o São Carlos devia fechar. Concorro. Um teatro lírico que anda a fazer de teatro lírico quando não passa de uma co-incineradora da inteligência e da sensibilidade, devia encerrar. Os três ornamentos da direcção portuguesa e o alemão director artístico envergonham a história e os pergaminhos do São Carlos.⁷⁶

⁷⁶ João GONÇALVES, «Chacun à son goût?», disponível em <<http://portugaldospequeninos.blogspot.com/2010/02/chacun-son-gout.html>> (acedido em 23 de março de 2014).

Ainda aqui o vernáculo da comédia não cabe no teatro de ópera, como o teatro parece ser pertença do Estado, que o crítico determina estar encarnado na pessoa da então ministra da cultura. Desde 1938, algo se alterou em São Carlos, porque o público agora é «bronco», feito do tal «povo» que o plano Alcaide previa acolher no teatro. E, no entanto, a posição de Gonçalves é inteiramente familiar, praticamente decalcada daquela assumida por Rui Coelho em 1938, e como ela exibida em defesa de uma posição que sendo ostensivamente estética, é também obviamente política, e que finalmente terá consequências institucionais.

Apenas um mês após a estreia, a mesma ministra que assistira ao espetáculo rescinde o contrato com o diretor artístico do teatro, alinhando a política do governo a uma disciplina de gosto que se rege ainda pelos valores enunciados por Rui Coelho. Ao semanário *Expresso*, a ministra explica-se:

Isto acontece [a demissão de Christoph Dammann] porque todos os dados a que tenho acesso e que vêm da sociedade civil, para além de frequentar o São Carlos, apontam no sentido de uma insatisfação permanente relativamente às propostas, à estratégia e ao conceito estético que está a ser impresso na programação do nosso único teatro de ópera em Portugal. Não podemos continuar a impor uma linha estratégica que não agrada aos melómanos. Não podemos ignorar esses sinais. Queremos que o consumidor de cultura se orgulhe do seu Teatro Nacional de São Carlos como se orgulhou no passado.⁷⁷

Quem são estes melómanos? Quais os seus valores? E porque razão o seu gosto se substitui ao de outros cidadãos cuja contribuição para o erário público financia o teatro? Estas questões fundamentais a qualquer política operática não ocorrem nem aos jornalistas, nem à ministra.

Censura III: Alcaide em São Carlos, 1945

De volta a Alcaide: a devoção à coisa lírica é algo que o mesmo, obviamente, não partilha. Para o cantor, o teatro é um espaço de trabalho. Mas há ainda outras razões que o alheiam ao meio lírico lisboeta no final dos anos trinta. Ele vem de fora, como Rui Coelho se apressa a notar, invocando a suspeita que no estado totalitário recai sobre a figura do cosmopolita. Alcaide afigura-se incómodo, por fim, porque presume que a arte lírica deve existir num contexto liberal no qual nem o público é obrigado a assistir nem o Estado a pagar, mas onde cabe à companhia de ópera fazer vingar o canto lírico como arte pública. Finalmente, o cantor entende a ópera como uma arte inclusiva e eminentemente social. Por isso estima que o São Carlos deve ter como missão a de promover «boas produções, se bem que modestas,

⁷⁷ Alexandra CARITA e Nicolau SANTOS, «Entrevista Gabriela Canavilhas: “Se não tivesse subido aos palcos a política era mais difícil”», *Expresso* (14 de abril de 2010), disponível em <<http://expresso.sapo.pt/gabriela-canavilhas-se-nao-tivesse-subido-aos-palcos-a-politica-era-mais-dificil=f576521#ixzz2wcAsfFj8>> (acedido em 21 de março de 2013).

para o público comum». ⁷⁸ Por tudo isto, Alcaide posiciona-se a uma boa distância do mundo administrado que é o da música em Lisboa nos anos do Estado Novo. E essa distância é um espaço múltiplas vezes remarcado ao longo dos anos pelas oportunidades que lhe vão sendo negadas em Portugal. Pois Alcaide canta pouquíssimo em Lisboa, e uma única vez em São Carlos.

Alcaide apresentou-se em São Carlos em 1945, cantando Nadir n' *Os pescadores de pérolas*. Este fora um dos papéis em que se consagrara, mas as suas capacidades estão agora diminuídas e o cantor ressentia-se da falta do fôlego lírico que outrora sustentara as suas interpretações. Em São Carlos, o público acolhe-o friamente e Rui Coelho, mais uma vez, chama a si a tarefa de censura. A maneira como o faz merece atenção porque combina estrategicamente um pretexto de devoção ao propósito de exclusão. No *Diário de Notícias*, Rui Coelho arrasa Alcaide com uma economia de meios extraordinária, preterindo o argumento crítico à insinuação. Escreve ele que «Alcaide defendeu bem a sua parte, com boa escola. Cantou a romanza do 1.º ato meio tom abaixo.» ⁷⁹ O laconismo da frase encobre o abismo que «o meio tom abaixo» propositadamente abre. À distância de quase vinte anos, Alcaide choca-se nas suas memórias:

Ou o crítico ignorava de todo as chamadas tradições da ópera *Os Pescadores de Pérolas* [inclusive a tradição de transpor a romanza de Nadir um tom abaixo] (ao apontar, com o ar sorna de quem mostra um falhanço precisamente aquilo que demonstra um dote raro), porque não soube dar a mínima explicação sobre a ocorrência, para esclarecimento dos seus leitores, como lhe competia, ou ao escrever «meio tom abaixo», em vez de «transportada de meio tom abaixo» revelou uma falta de linguagem musical deveras lamentável num maestro, a não ser que o tivesse feito subtil e capciosamente de propósito, com o fim de levar pessoas mal prevenidas a pensarem que eu havia desafinado a romanza, do princípio ao fim, cantando-a «meio tom abaixo». ⁸⁰

Alcaide tem, no fim de contas, razão. Rui Coelho mobiliza o termo técnico em prol do fim político, obscurecendo o sentido do que diz num discurso que sustém simultaneamente a devoção à letra do texto e a desumanização do ato crítico. Coelho confunde o «cantor transpositor» com «o cantor dissonante» porque pretende evocar uma dupla imagem: a do cantor *déclassé* e a do músico em desgraça. Se a opereta se situa abaixo da ópera, também o cantor que lança a voz meio tom abaixo do conjunto orquestral aí se situa; Alcaide é uma figura monstruosamente errada no espaço teatral sacralizado pelo crítico; ele requer evacuação urgente do palco lírico. E esse é o contencioso que Coelho formula sem o ter formulado: exclua-se este senhor, que não nos pertence.

⁷⁸ *Diário de Notícias* (14 de junho de 1938).

⁷⁹ Rui COELHO, «Espetáculos – S. Carlos, “Pescadores” de Perolas», *Diário de Notícias* (5 de maio de 1945).

⁸⁰ ALCAIDE, *Um cantor no palco* (ver nota 46), p. 262.

Ideologia: Opereta e a questão da raça

O Teatro de São Carlos não acolhe a opereta, mas isto não significa que esta forma de teatro cantado a que Lehár empresta um novo *élan* nos anos vinte não serve também o propósito totalitário. Se o teatro de ópera convida à submissão ao texto, então a opereta convida ao preconceito. O repertório de grandes emoções da opereta de grande espetáculo não é inteiramente recomendável, como demonstra a leitura de *Das Land des Lächelns* [O país dos sorrisos], a última opereta de Lehár e a obra na qual Alcaide se consagra como exímio Sou-Chong. Com libreto de Ludwig Herzer e Fritz Löhner-Beda, *Land* resulta da revisão de uma obra anterior, *Die gelbe Jacke* (1923), escrita em colaboração com Victor Léon, e levada à cena em Viena em 1923. Estreada em 1929, *Land* obteve um grande sucesso primeiro no Teatro Metropol em Berlim, depois em Viena, Budapeste, Paris e Londres; em 1937, a obra lança Alcaide no mundo da opereta.

Land passa-se em Viena e alures na China em 1912. A história é simples: em Viena, a condessa Lisa rege-se por princípios cosmopolitas e persegue o amor em todas as suas formas galantes, eróticas e exóticas. Por isso, rejeita a proposta de casamento do seu conterrâneo e «melhor amigo» Gustl e inicia um romance com um estrangeiro, o príncipe Sou-Chong, embaixador da China junto do império austro-húngaro. No final do primeiro ato, Lisa e Sou-Chong casam-se e partem para a China. A opereta inicia-se, portanto, como uma história de amor feliz, e, para os críticos bem-dispostos para com a obra, ela é um apelo à tolerância e entendimento entre as nações veiculando ambições liberais de longa data e sobretudo acarinhadas nas décadas que antecedem a Grande Guerra.⁸¹ Lehár, no entanto, descreve-a de outra maneira. Em «Der neue Weg der Operette» [O novo caminho da opereta] publicado no diário conservador *Neues Wiener Journal*, escreve que *Land* persegue uma ideia de opereta diferente daquela que cultivara com tanto êxito durante os últimos anos do império austro-húngaro, e observa:

[...] hoje em dia não escreveria operetas no estilo de há vinte anos atrás. As pessoas já não se regalam com coisas superficiais. Mas os grandes temas conquistam-nas. [...] A poesia da minha nova obra *O país dos sorrisos* é sobre uma grande questão: a contradição entre o amarelo e o branco.⁸²

Por outras palavras, *Land* trilha novo caminho que Lehár nomeia brutalmente – o da raça. Nos anos de nacionalismo agressivo que se sucedem ao desmoronar do império austro-húngaro e sustêm

⁸¹ Micaela BARANELLO, *The Operetta Empire: Music Theater in Early Twentieth-Century Vienna* (Berkeley, The University of California Press, 2021), 156.

⁸² «Man würde heute keine Operetten in dem Stile wie vor zwanzig Jahren textieren. Die Menschen lassen sich keine Oberflächen mehr regalen. Aber das große Thema gewinnt sie. [...] Auch in der Dichtung meines neuen Werkes *Das Land des Lächelns* geht es im Grunde um ganz große Fragen: um den Widerspruch zwischen gelb und weiß.» Franz LEHÁR, «Der neue Weg der Operette», 1929, cit. in FREY, *Franz Lehár* (ver nota 63), p. 278.

o esforço colonial dos anos vinte, a raça naturaliza-se no discurso político europeu. E isto, como Hannah Arendt observa, tem consequências graves. Escreve ela «que quer sob a forma de conceito ideológico gerado na Europa, quer como explicação de emergência para experiências chocantes e sangrentas, sempre atraiu os piores elementos da civilização ocidental».⁸³ O termo preside à consciência tribal do nacional-socialismo e inflama as campanhas de violência que as tropas de choque do partido substituem à ação política na Alemanha, ainda nos anos vinte. Mas depois de 1918, também emerge com um outro sentido no discurso sobre a modernidade alemã. A jovem democracia da República de Weimar entusiasma-se com uma variedade de vernáculos musicais do mundo e sobretudo com o jazz, entendido à data como um idioma «negro» e revolucionário. Em 1919, o berlinense Karlernst Knaatz admira-se: «a fúria com que os nossos contemporâneos se desconjuntam nos primeiros bailes de paz parcial tem origem, no fim de contas, na mesma fonte de onde surgiu a onda de maré da revolução».⁸⁴ O sucesso dos vernáculos norte-americanos a que os europeus acedem ao vivo e através do disco nos anos vinte promete uma revolução dos costumes e sensibilidades e, por esse meio, uma fulgurante entrada no mundo moderno. Se, por um lado, a virulência do ódio racial associada ao movimento nazi não tem cabimento na esfera gentil da opereta, por outro, o potencial anárquico dos vernáculos americanos parece por à prova o difícil compromisso entre tradição e modernidade que a opereta persegue pela mão de Lehár. Por isso, *Land* explora um espaço intermédio da imaginação racial e dá-se ares apolíticos.

A obra serve uma vasta operação de normalização racista na cultura europeia dos anos vinte e trinta. Lehár sugere isto mesmo quando escreve que a obra se pronuncia sobre a incompatibilidade das raças. E, no entanto, isto não significa que possamos depreender automaticamente, com base na observação de Arendt, que os seus autores estão entre «os piores elementos da civilização europeia». É certo que Lehár não é uma personalidade acima de suspeita neste âmbito. A sua relação próxima e de mútuo benefício com o estado nacional-socialista está bem documentada e continua sendo objeto de escrutínio nos meios académicos e num âmbito jornalístico, sendo que também o presente ensaio pretende contribuir para este debate ainda em desenvolvimento.⁸⁵ Por outro lado, os três libretistas de *Land* são personalidades acima de suspeita. Victor Léon, Ludwig Herzer e Fritz Löhner-Beda eram judeus e de maneira nenhuma simpatizaram e muito menos se associaram ao movimento nacional-socialista; muito pelo contrário, os três foram vítimas do regime

⁸³ Hannah ARENDT, *As origens do totalitarismo*, traduzido por Roberto Raposo (Lisboa, D. Quixote, 2004), p. 273.

⁸⁴ Karlernst KNAATZ, «Der Tanz», *Vossische Zeitung* (1 de janeiro de 1919), cit. in Jonathan O. WIPPLINGER, *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017), p. 31. A crítica nazi da modernidade do jazz socorre-se de uma linguagem racista. Ver, como exemplo, Herwig HARTNER-HNIZDO, *Erotik und Rasse* (Munique, Deutscher Volksverlag, 1925), pp. 11-2.

⁸⁵ GARRELS - STOCKINGER (eds.), «Dein Ist Mein Ganzes Herz» (ver nota 68), pp. 115-25; entre os biógrafos recentes, é Stefan Frey quem escreve mais desassombradamente sobre a relação de Lehár com o estado nacional-socialista. Ver FREY, *Franz Lehár* (ver nota 63), pp. 293-352.

nazi nos anos quarenta, sendo que apenas Herzer sobreviveu ao Holocausto.⁸⁶ Nada sugere que qualquer um deles tenha pensado a sua colaboração em *Land* como contribuição para a causa nacional-socialista ou para o discurso racial que emergiu, ainda nos anos vinte, como base lapidar do totalitarismo alemão.

Adorno avança uma explicação de índole psíquica para a forma como a opereta contribuiu para o processo totalitário em 1932, quando escreve:

Como um pequeno pedaço de papel, o nome da figura histórica cola-se ao manequim da opereta e [esta] é a única coisa que se conserva, pois que a verdadeira figura foi há muito esquecida. A opereta vende a história: apresenta os demónios do passado como bonecos de trapo úteis com os quais brincamos quando ainda temos medo: eles já não têm qualquer poder sobre nós. Eles só nos afetam através do choque quando percebemos que eles se tornaram tão pequenos que os podemos levar para casa. A opereta é o espaço de diminuição por excelência, e o que ela salva, faz desaparecer ao mesmo tempo.⁸⁷

O filósofo observa que a opereta trafica com sucedâneos da história, e não tanto da ópera, a partir do momento em que se assume como um veículo para a exibição de imagens povoadas por coisas que se substituem à memória de figuras e acontecimentos reais. Por isso, esclarece que a principal função desta nova maneira da opereta é a de brincar com antigos medos e interdições. Autores, públicos e cantores manipulam os bonecos da opereta com o mesmo propósito da criança que intenta vencer os seus medos brincando com estes. Por isso, as coisas da opereta – os ditos bonecos de trapo – não são tão inocentes quanto aparentam ser. A explicação de Adorno para o fenómeno da opereta contém uma advertência: quem brinca com os manequins da opereta, brinca com os demónios da história.

Admitamos então que *Land* é uma brincadeira com consequências sérias. Os processos através dos quais a obra serve a política não são necessariamente óbvios, intencionais ou mesmo conscientes, começando pelas figuras que o próprio Lehár identifica em cena: o «amarelo» e o «branco». Eles são dois dos tais bonecos descritos por Adorno que fazem parte do mobiliário de

⁸⁶ Ludwig Herzer sobreviveu ao Holocausto refugiando-se na Suíça. Nisto, foi mais afortunado do que Victor Léon, que viu os seus bens serem confiscados pelos Nazis em 1938 e que morreu de fome num esconderijo em Viena dois anos mais tarde, aos oitenta e dois anos. Fritz Löhner-Beda foi preso em 1938, encarcerado em Dachau e Buchenwald, e enviado para Monowitz-Auschwitz, onde foi assassinado em 1942.

⁸⁷ «Wie ein winziger Zettel bleibt der Name der historischen Figur am Operettenmannequin kleben und wird als einziges aufgehoben, während sonst die Figur längst vergessen ist. Die Operette leistet den Ausverkauf der Geschichte: die Dämonen der Vorzeit präsentiert sie handlich als Stoffpuppen, mit denen wir schon spielen, während wir uns noch ängstigen: sie haben keine Gewalt mehr über uns. Sie erreichen uns bloß noch mit dem Choc: daß sie so klein geworden sind, daß wir sie nach Hause tragen können. Die Operette ist der Raum der Verkleinerung schlechthin und was sie rettet, läßt sie zugleich verschwinden.» ADORNO, «Arabesken zur Operette» (ver nota 64), p. 123.

qualquer quarto de brinquedos burgueses nos anos vinte, sendo que mesmo aí a sua existência se reveste de uma certa importância geopolítica. O «amarelo» reduz o homem asiático a um elemento do jogo colonial que o boneco introduz na consciência da criança burguesa. Nele desvanecem-se todas as ansiedades que as gentes europeias alimentam em relação aos seus semelhantes do Este asiático ao mesmo tempo que cresce a convicção de que o mundo asiático é algo que existe à disposição delas, e que têm o direito de o disputar entre si, tal como as crianças disputam os bonecos com que brincam. A personagem de Sou-Chong confere ao teatro o álibi literário e operático da *chinoiserie*,⁸⁸ ao mesmo tempo que reflete uma preocupação com o estatuto geopolítico da nova China pós-imperial (o império chinês desmorona-se em 1911-2). Finalmente, e como argumenta Adorno, a aparência inofensiva do boneco de trapo esconde um demónio.

Este demónio constitui-se a partir de dentro e não de fora e nada tem a ver com a China ou a ideia de subjetividade chinesa. Pelo contrário, é fruto de uma nova obsessão com mecanismos de classificação, hierarquização e exclusão que dão novo relevo à ideia da raça durante o período de expansão imperial no século XIX e que se tornam fundamentais ao exercício totalitário depois da Grande Guerra, quer em termos da política interna, quer da externa (e colonial). Por isso, é importante notar que o demónio se entranha no texto de *Land* apenas gradualmente e que a forma como o faz regista algo do descrédito em que caem as ambições supranacionais e cosmopolitas do século anterior.

A opereta existe em duas versões, uma de 1923 e outra de 1929, que avançam duas soluções (contraditórias) para o conflito delineado por Lehár. Nas duas versões, Lisa e Sou-Chong casam-se em Viena e, de volta à China, Sou-Chong rende-se aos costumes da sua terra. O seu primeiro ato na China é o de envergar o casaco amarelo (*gelbe Jacke*) que lhe confere poder absoluto. O segundo é o de contrair casamento com quatro mulheres, o que, compreensivelmente, alarma Lisa. O drama de *Land* joga-se no impasse que este segundo projeto de casamento significa para o casal. Em *Die gelbe Jacke* (1923), a versão de Victor Léon, Lisa foge para Viena, o príncipe segue-a, e os dois reconciliam-se e vivem felizes para sempre na Europa. Aqui, o impasse resolve-se em consonância com as expectativas liberais que, no ano anterior ao *putsch* de Munique, vigoravam ainda como uma possibilidade na imaginação vienense. Na segunda versão, em *Das Land des Lächelns* (1929), a solução adotada é outra e prima por uma nova frieza emocional. Aqui, Sou-Chong aprisiona Lisa no seu palácio quando esta declara a sua intenção de voltar a Viena e, como se isso não bastasse, ordena também que a língua do criado Chi-Fu lhe seja cortada num exercício de «justiça oriental».

A crueldade deste novo Sou-Chong lembra a de Turandot, que tantas dificuldades causou a Puccini. Em *Turandot*, o demónio da raça exprime-se numa nova forma de teatro cruel que, em última

⁸⁸ Barbara VON DER LÜHE, «“Immer Nur Lächeln”: Franz Lehárs China-Bild», *Das Orchester*, 56/10 (outubro 2008), pp. 34-7.

instância, retira ao próprio compositor o alento necessário para concluir a obra. Em *Land*, pelo contrário, a face cruel do demónio desvanece-se assim que ela se fixa em Sou-Chong, pois no terceiro ato, reescrito por Hertzner e Löhner-Beda, ela dá lugar a um gesto inesperado de benevolência.

No terceiro ato, Gustl chega à China. Cabe-lhe a ele, tal como coubera a Belmonte em *Die Entführung aus dem Serail*, salvar a mulher europeia do jugo tirânico do homem asiático. E ele intenta fazê-lo com a mesma incompetência demonstrada por Belmonte na obra de Mozart. Por isso, na cena final, Lisa e Gustl são prisioneiros do príncipe. Os dois salvam-se porque a opereta repesca ainda o *deus ex machina* de *Entführung*: Sou-Chong liberta os seus prisioneiros, tal como Paxá Selim libertara os seus.

O final de *Land* parodia o de *Entführung*. Este ato de paródia é uma homenagem aparente a Mozart que encobre a apropriação indevida do seu texto. Senão, vejamos: o libreto coloca a questão importante de saber se o amor vence as imposições de um mundo autoritário e, em resposta, oferece um rotundo não. Nada da mensagem humanística da obra de Mozart sobrevive no texto da opereta e a conclusão avançada nesta é a de que ninguém se pode subtrair às imposições da autoridade, já que estas traduzem as obrigações da raça. Entretanto, o álibi mozartiano avança um duplo propósito: *Land* advoga uma mundividência racista e promove a ideia de que esta mundividência é um legado do iluminismo.

As últimas palavras de Sou-Chong, tão simples, ecoam algo da ideologia de «sangue e terra»:

- Lisa, somos duas pessoas que querem tudo ou nada... Mais cedo ou mais tarde, as saudades da terra ter-vos-iam afastado de mim.
- Conde, dou-vos o meu bem mais precioso. Leve a Lisa para casa... Felicidades.⁸⁹

Neste curto e desapaixionado adeus exprime-se a ideia tenebrosa de que a raça não só existe como fala mais alto no indivíduo do que o amor ou a humanidade. Nada disto é mozartiano, nem tão pouco afirma o espírito da decisão final de Selim que demonstra uma profunda empatia pelos seus semelhantes. Selim, recordemos, liberta Constança e Belmonte a despeito de este ser o filho do seu maior e mais cruel inimigo, Lostados, que tantos crimes cometeu contra ele e os seus. Perdoando, o Paxá desiste da vingança; por isso, o seu gesto de abnegação é um exercício de livre vontade e um sinal de civilização. Sou-Chong, pelo contrário, não decide; apenas se submete à convicção segregacionista, aceitando que nunca o Ocidente e o Oriente seguirão pelo mesmo caminho. Este gesto de submissão dá origem a um vazio moral. A conclusão de *Land* não é feliz nem infeliz, cómica ou trágica, mas simplesmente prima por uma ausência de sentimentos. Por isso,

⁸⁹ «– Lisa, wie sind zwei Menschen, die alles wollen oder nichts... Früher oder später hätte dich das Heimweh doch von mir fortgetrieben. // – Herr Graf, Ich übergebe Ihnen mein Kostbarstes. Führen Sie Lisa in die Heimat... Ins Glück.»

Oscar Bie socorre-se do trocadilho óbvio quando escreve na ocasião da estreia em Berlim, em 1929, que *Land* é terra de «sorrisos, mas não gargalhadas [lächelns, aber nicht das Lachen]».⁹⁰

Mas há mais: o demónio exerce um poder frio. Lehár esconde a falta de calor humano do enredo sob uma textura musical glamorosa. Em termos compositivos, *Land* é um ato de *pastiche*. A partitura recicla estilos e ideias musicais conhecidas e queridas do público de ópera: nela ouvem-se temas, motivos e truques de orquestração obviamente emprestados às obras de Puccini (*Madama Butterfly*), Wagner (*Tristan und Isolde*), Strauss (*Salomé* e *Rosenkavalier*) e de outros, certamente. Só um estudo aturado de ordem estilística, ainda por fazer, revelará a completa extensão das referências operáticas usadas por Lehár. E, no entanto, mesmo o ouvinte pouco atento nota um ou outro exemplo deste processo de repescagem compositiva. Por exemplo, ainda no primeiro ato de *Land*, durante a cena de namoro de Sou-Chong e Lisa, ouve-se um solo de clarinete com a forma de uma escala ascendente rápida. Esta escala/motivo evoca o universo erótico da *Salomé*, tal como ele se insinua na primeira página da partitura de Strauss e é como se fosse um piscar de olho maroto que antecipa o êxtase pateta de Lisa perante a nova melodia oriental: «O, wie ist Sie schön, nicht mondän, doch so erotisch» [Oh, como ela [a melodia] é bela, não é mundana, é tão erótica]. Momentos como este promovem a ilusão de que o universo musical de *Land* é irónico, vasto e inclusivo e que subscreve os prazeres lúdicos da associação livre que o público burguês de Lehár associa à condição de ser independente.

A ilusão do livre jogo auditivo encobre o rigor obsessivo com que a obra se debruça sobre a figura de Sou-Chong e a ideia, adjudicada ao mesmo, de que o carácter chinês se expressa num apego a algo fixo e imóvel – um trejeito permanente. A ária de Sou-Chong «Immer nur lächeln [sempre a sorrir]», cantada no primeiro ato e recapitulada parcialmente ao longo da obra parece demonstrar a essência dramática da personagem, mas na realidade não é mais do que um protocolo de identificação. A primeiras palavras do príncipe –

Immer nur lächeln und immer vergnügt,
immer zu frieden, wie's immer sich fügt,
lächeln trotz Weh und tausend Schmerzen.

Doch wie's da drin aussieht, geht niemand was an.

[Sempre sorridente e sempre feliz, sempre satisfeito, como sempre acontece, sorrindo apesar da dor e de mil dores. Mas o que aí vai dentro não é da conta de ninguém.]

– descrevem uma existência regida pela lei da aparência: «Sempre a sorrir». O texto dá voz a um estereótipo simultaneamente comum e nocivo segundo o qual o indivíduo chinês é tido como

⁹⁰ Cit. in BARANELLO, *The Operetta Empire* (ver nota 81), p. 150.

inescrutável, uma pessoa que esconde a sua essência sob uma aparência de inocente felicidade. A estrofe conclui-se com o verso: «Doch wie's da drin aussieht, geht niemand was an» [Mas o que aí vai dentro não é da conta de ninguém]. O verso é importante porque contém instruções claras relativas ao protocolo a seguir com Sou-Chong e aos seus: o público não deve esperar que na figura do «amarelo» expresse uma natureza humana, nem atender à mesma se ela aparecer. Se a ópera é a arte de revelar a verdade humana – a verdade sobre o sofrimento de *Madama Butterfly*, por exemplo – a opereta de Lehár trabalha no sentido contrário, de impedir o acesso a uma verdade interior.

Portanto, o demónio da raça rege-se por protocolos. «Sempre a sorrir» introduz, isola e ostraciza Sou-Chong. A ária faz dele um boneco de trapos animado por uma hostilidade racial que a obra cultiva. Na primeira ária cantada pelo príncipe joga-se um esquema de exclusão reprovável e obviamente contrário às boas maneiras, mas que o espetador aceita por ser enunciado pelo próprio Sou-Chong e cantado com tanto charme. A música colabora neste processo: a melodia pentatónica de «Immer nur lächeln» confere a impressão de autenticidade nativa, ao mesmo tempo que atesta a «verdade» da tal fachada prazenteira do outro. Por um lado, o ouvinte é instigado a gozar os prazeres da melodia de Sou-Chong. Por outro, ele habitua-se a julgá-la como meramente decorativa e um ato de dissimulação. Finalmente, a lógica opressiva da dramaturgia estende-se à obra inteira sob a forma de uma recapitulação que, à laia de eterno retorno, parece ter valor poético e filosófico, mas que serve um propósito meramente funcional – o de reafirmar a inviolabilidade da raça.

Land promove valores tóxicos e a eficiência com que o faz depende do sentimento de insegurança que instiga no espetador. A obra estende ao domínio teatral o truísmo político que o sentimento de insegurança ajuda à anuência ao autoritarismo. No teatro, insegurança traduz-se numa forma de ansiedade gerada por meios musicais e é, portanto, da inteira responsabilidade do compositor. Lehár socorre-se de um mecanismo dramático semelhante ao motivo condutor, mas a que dá uma função diferente. Assim, uma curtíssima progressão harmónica não funcional de dois acordes, articulada pela figura do trémulo no registo agudo, precede e acentua a entrada de Sou-Chong em palco. Os dois acordes – na primeira aparição do motivo ouve-se o acorde de mi com quinta diminuta em segunda inversão (si bemol - mi - sol), seguido da tríade de mi menor na sua posição fundamental – vão reaparecendo em formações harmónicas um pouco mais complexas, eventualmente com orquestrações maciças e de efeito ameaçador. O efeito do encadeamento dos dois acordes é de um deslize cromático, e o resultado sonoro deste deslize é misterioso e soa com um timbre tão homogéneo e único que parece ser produzido por um instrumento novo ou ainda por inventar. Este efeito tímbrico é resultado de um cálculo de instrumentação que homogeneiza o timbre dos clarinetes, cordas, fagotes, contrabaixos e precursão e transforma o que fora em tempos a assinatura do modo pastoral em algo alheio. Por isso, o motivo denomina algo inescrutável e indescritível à luz das regras tradicionais de harmonização e orquestração. Este curto motivo não é o cartão de visita que

conhecemos da ópera, ou seja, ele não transcreve no domínio musical a aparência de Sou-Chong, que é sorridente ou, como Lisa indica, galante. Pelo contrário, o motivo faz tábula rasa do que se vê em palco, a fim de prescrever o que se deve sentir e desta forma circunscreve a resposta do espetador à figura de Sou-Chong. Por isso, o que ele produz é algo equivalente a um calafrio, uma sensação de desconforto e desconcerto que, na lógica cinematográfica do *film noir* que há-de vir, acompanha os objetos vis da narrativa. Este calafrio induzido passará despercebido ao ouvinte distraído pelas canções do tenor e, no entanto, ele é como que uma convocação ao ouvido para que este entenda a confissão de Sou-Chong, «Doch wie's da drin aussieht, geht niemand was an.» [Mas o que aí vai dentro não é da conta de ninguém], como algo maligno.

O propósito de *Land* é o de catequizar e de promover a lealdade do público para a coisa étnica. Por isso, a obra propõe uma transação ao espetador: a lealdade à raça paga-se com um momento de felicidade. Esta transação é anunciada ainda antes do público entrar no teatro, no título da obra que é também o reclame da transação: *Das Land des Lächelns* [País dos sorrisos]. Convenhamos, entretanto, que a ideia de que a opereta promete felicidade nada tem de original. Recentemente, Konstanze Fladischer observa que todas as operetas de grande espetáculo do início do século XX fazem esta mesma promessa, que entretanto não chegam a cumprir.⁹¹ Nada disto surpreende, pois no mundo moderno a função de entretenimento das artes de espetáculo resume-se ao mero comércio de felicidade manufaturada. Por isso, o espetáculo tem uma importância transversal nos regimes políticos modernos, quer eles sejam de índole totalitária, quer capitalista – em ambos os casos o espetáculo assume-se como a forma por excelência de administrar o estado coletivo de felicidade.

Em *Land* este sentimento rege-se por um programa específico que ensina o espetador a deleitar-se com a superfície das coisas. Este programa é uma consequência retirada da máxima de Sou-Chong – «Doch wie's da drin aussieht, geht niemand was an» [Mas o que aí vai dentro não é da conta de ninguém]. Não sendo possível investigar o que vai dentro das pessoas, a atenção do espetador cinge-se ao que vai fora – à aparência das coisas. O que é talvez irónico neste esquema percetivo é que o estado de falsa felicidade que se apresenta de início como o fruto de uma civilização outra, obsoleta e reprovável – a da China imperial – é de imediato adotado como um novo espaço de prazer a partilhar no teatro. Assim, a felicidade aparente de Sou-Chong torna-se a realidade espetacular do público. Por isso, *Land* é recordada sobretudo como um delicioso jogo de aparências que tem como elemento principal a máscara teatral. Este jogo tem a sua mais perfeita demonstração na cena que se segue a «Immer nur lächeln», ainda no primeiro ato; nesta, Sou-Chong, de visita a Lisa, toma chá com a condessa; ambos cantam o dueto «Beim einem Tee à deux».

⁹¹ Sobre a promessa de felicidade na opereta de grande espetáculo, ver Konstanze FLADISCHER, «Trügerische Heiterkeit: Glücksverheißungen in der Operette», *Österreichische Musikzeitschrift*, 71/6 (2016), pp. 36-9.

Teatralidade III: A máscara

Aparentemente, «Beim einem Tee à deux» é uma cena de confraternização inocente. A sós, Lisa e Sou-Chong habitam um universo musical que prescreve uma graça inabalável, fruto de uma impecável proporção frásica e uma obediência estrita ao regime diatónico. Tudo neste dueto traduz o ideal clássico de equilíbrio, ordem e racionalidade. As frases musicais compostas por períodos antecedentes e consequentes, os arcos frásicos e cadências expectáveis, são elementos de uma arquitetura musical onde não se admitem nem contrariedades nem turbulências. A orquestração com a predominância dos instrumentos de madeira evoca a luminosidade do universo pastoral clássico, e as figurações delicadas que emergem no registo agudo das flautas, flautas e oboés, oboés e harpa, convocam um sentir impassível, sem distúrbios. Finalmente, cada final de frase abre-se num sorriso forçado por escolhas lexicais que não podem ser cantadas sem um arreganho: *Tee, nāh', seh', Duft, wunderbar, Luft, haar, Fein, Rausch, Hauch, charmant, galant*.

O sorriso aqui é apenas uma máscara, um gesto desprovido de sentimento, e que é essencialmente um feito técnico do ponto de vista musical e cénico. Ele sustém a ideia de que a felicidade resulta da uma obrigação musical, algo inteiramente diverso do que é ser livre. Neste sentido, o dueto põe em cena um exemplo ou imagem, no sentido dado por Wagner em «Atores e cantores». Mas este exemplo nada revela de verdadeiro; em vez disso, ele consolida um momento de falsa consciência que rapidamente se naturaliza nas novas culturas do disco e do cinema. A partir de 1929, o sorriso contrafeito do príncipe torna-se numa das mais conhecidas e cobiçadas mercadorias musicais do momento. Ele é indissociável da carreira artística de Richard Tauber nos anos trinta, do seu estatuto como vedeta do palco ligeiro e do disco e de celebridade no mundo da sétima arte. O mesmo sorriso é finalmente indissociável da abrupta e brutal ameaça que a ascendência nazi significou para a sua pessoa, que resultou no exílio forçado em Inglaterra a partir de 1938. A máscara sorridente de Sou-Chong, transformada nos anos trinta em imagem de marca do próprio Tauber, é por vezes admirada como uma declaração ética, ou seja, uma insistência olímpica na demonstração da felicidade em tempos de barbárie. E, no entanto, a tentação consoladora de colar o artista à máscara acarreta custos – os custos da falsa consciência que encontramos, precisamente, e a par e passo, nos vários momentos da história da obra, começando com a ideia de que a opereta nada mais é do que um entretenimento ou um sucedâneo inofensivo da ópera. Peter Franklin refere-se a estes mesmos custos quando escreve sobre a má política do sorriso. Ele nota que a sua consistência e precisão, transformando a expressão do sujeito em mera mercadoria, ou objeto manufaturado, nega precisamente as qualidades críticas que poderiam ter evitado aos cultores da opereta de cair na armadilha totalitária.⁹²

⁹² Peter FRANKLIN, «Tauber: A 1920s Superstar», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, editado por Nicholas Cook e Anthony Pople (Cambridge, Cambridge University Press, 2004), pp. 198-206, ver p. 206.

Em palco e na vida, a máscara de felicidade de Sou-Chong serve um propósito de opressão. Nos termos delineados por Wagner para a apreciação do trabalho teatral, não passa de um mau exemplo. Isto porque o sorriso se apropria da virtude de auto-abnegação longamente cultivada pelo ator ao serviço da causa republicana com o fim de promover a obediência à causa totalitária. A não ser que o ator se habitue a cultivar a máscara num espírito de despreendimento. E é aqui que o despreendimento exibido por Thelen, ou pela personagem feminina da novela de Remarque, a tal Helen Jürgens, Baumann, Schwarz, que jamais se vergará ao poder identitário das máscaras que adota, é instrutivo. No esquema totalitário que se impõe pela Europa fora durante os anos do fascismo, o desaparego à marca identitária é afinal a única via para a sobrevivência.

No teatro, o desaparego à máscara cultiva-se num desrespeito calculado pelos valores institucionais do teatro e que consolidam o esquema imitativo (o respeito pela obra e intenção do autor, pela convenção e norma genérica, etc.). Para Wagner, como vimos, o exercício que liberta o ator destas mesmas garantias de autoridade corresponde a um estado de exceção do qual o artista se deve valer apenas quando as autoridades que regem o teatro ameaçam o espírito da arte. Wagner exorta o artista a usar a sua capacidade de ação, ou seja, a desobedecer e improvisar, de forma a assumir as suas próprias responsabilidades pela integridade da coisa teatral. Esta exortação é relevante muito para além do contexto que lhe dá origem em 1872 ou da prática algo improvisatória que o compositor desenvolverá no âmbito da encenação em Bayreuth, e que está ainda largamente por explorar. O gesto de improvisação aliado à máscara reveste-se de especial importância no teatro de opereta, onde se transforma no principal instrumento de remediação artística e moral, ainda nos anos trinta.

Teatralidade IV: Arte e responsabilidade

Max Reichmann, colaborador de Richard Tauber e realizador de filmes musicais entre 1930 e 1933, dirige a versão cinematográfica de *Das Land des Lächelns* pouco depois da estreia da opereta em Berlim. Quase nada sobrevive desta película e hoje em dia apenas duas cenas do filme estão acessíveis ao público através da plataforma YouTube: «Beim einem Tee à deux» e «Dein ist mein ganzes Herz.» A primeira destas cenas faz uma intervenção no texto da obra. Nela, o espetador observa Sou-Chong (Richard Tauber) e Lisa (Margit Suchy) tomando chá numa sala delimitada por biombos e portas. Os dois executam os sorrisos prescritos pela partitura com uma articulação fácil, uma meia voz intimista e uma flexibilidade de tempo que respira bonomia. Mas, para além da sala, o espetador observa também um outro espaço que lhe é exterior, e onde se move um pequeno exército de funcionários ou criados que espiam o casal – a cena do chá transforma-se numa cena de vigilância. Finalmente, o olho da câmara desvia-se do casal e seus espias e passa em revista um terceiro espaço que é o da sala de espetáculos para além do palco. Nesta, o espetador descobre um espaço de entretenimento elegante, onde se visiona ainda um outro público, composto de

personagens que pertencem a uma outra história, a do filme. Entre este público, que Reichmann filma a escutar, existe um outro príncipe exótico e uma outra Lisa, os duplos cinematográficos da opereta. Vendo os dois em alternância, o espetador apercebe-se por fim que Tauber encarna ambas as personagens. A câmara coloca Tauber numa circunstância irreal em que a mesma pessoa ocupa duas posições: a de cantor e a de espetador. Ele não só dá voz e corpo ao gesto prescrito, mas também se vê fazendo-o. E ao assistir ao seu próprio ato de submissão, dele se liberta também. Tauber sabe, e faz saber pelo facto da sua dupla presença dentro e fora de palco, que o gesto lhe é, afinal, estranho. Uma mera máscara.

A intervenção cinematográfica de Reichmann em *Land* envolve um julgamento político entretanto esquecido. O encenador vale-se da noção do suplemento para assegurar que o dispositivo teatral serve um propósito crítico e não apenas reprodutivo ou ornamental. Este facto passa despercebido entre aqueles que, na esteira de Siegfried Kracauer, descrevem *Land* como mais um exemplo da voracidade da indústria cinematográfica alemã pela opereta, quando no início da era sonora transforma o conceito do teatro cantado em cinema cantado. Estes críticos veem na obra de Reichmann apenas mais um indício da crescente desresponsabilização política do cinema, à medida que este se coloca ao serviço da indústria de entretenimento dos anos trinta.⁹³

E, no entanto, a encenação cinematográfica de «Beim einen Tee à deux» contraria a noção de que o filme de opereta é um mero exercício escapista. Filmada como uma cena de vigilância totalitária, «Tee à deux» enceta uma conversa sobre a moralidade da última obra de Lehár que infelizmente ninguém prossegue. Nunca saberemos se houve uma razão ou causa direta que levou a que o filme fosse entretanto votado ao esquecimento, mas a este esquecimento não é certamente alheio o facto de que o ecossistema artístico e crítico que serviu de suporte ao filme foi abruptamente destruído em 1933. Recordemos, neste sentido, que a própria carreira de Reichmann terminou nesse mesmo ano com o seu exílio, primeiro em França, onde ainda trabalhou, depois em Cuba e nos Estados Unidos, sendo que mesmo depois de 1938, quando se instalou na Califórnia, nunca mais voltou a trabalhar no mundo do cinema. O realizador merece mais atenção do que aquela que lhe foi dispensada até hoje. E, no entanto, ele não é o único artista a intervir no texto de *Land*, se bem que tenha sido o único a fazê-lo publicamente. Depois de 1933, quando se torna perigoso, ou impossível, contrariar a ordem vigente, o registo privado substitui-se ao público numa multiplicidade de domínios expressivos, incluindo a opereta. É sobre uma destas expressões privadas que me debruço nesta última secção do ensaio, que explora o envolvimento de Tomás Alcaide com a obra de Lehár.

⁹³ Siegfried KRACAUER, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (New York, 1947; Princeton, Princeton University Press, 2004), p. 140.

Tal como Rui Coelho, Tomás Alcaide comungara de um preconceito operático acerca da opereta. Nos anos vinte, o cantor escandaliza-se ao descobrir que o primeiro teatro lírico de Helsínquia acolhe tanto a ópera como a opereta e confronta o diretor do teatro sobre o assunto. Porém, a resposta que obtém, sendo eminentemente pragmática, convence-o. Por isso a evoca na entrevista que concede ao *Diário de Notícias* em 16 de junho de 1938 sobre o futuro da ópera em São Carlos, como vimos acima. Mesmo assim, e nos anos que se seguem à sua estadia em Helsínquia, Alcaide não canta opereta, muito embora seja assiduamente solicitado a fazê-lo.⁹⁴ É apenas em 1937, em França, que o cantor transpõe a fronteira entre os dois géneros, tornando-se um consumado intérprete de Sou-Chong no *Pays du sourire*.

Alcaide canta *Le Pays* pela primeira vez no Casino de Boulogne-sur-Mer, e a esta produção bem-sucedida seguiram-se outras noutros teatros em França e na Bélgica, em 1937 e 1938. No início de 1939, canta-a ainda no Théâtre de l'Alhambra em Bruxelas, e é aí que Lehár o visita sem anúncio prévio e lhe propõe uma produção partilhada do *Pays du sourire* em Paris. A primeira récita, a 6 de março de 1939, no Théâtre de l'Empire, dá-se com o teatro cheio e tudo corre bem até à invasão da Albânia. Depois, a catástrofe: parte do elenco francês recebe ordem de mobilização, Lehár apanha o comboio de volta para Viena, e em abril a opereta já não figura no cartaz do teatro.

Estas são as circunstâncias do envolvimento de Alcaide com a obra de Lehár; a obra ocupou pouco tempo da sua carreira lírica. E, no entanto, o *País dos sorrisos* foi o acontecimento artístico da sua vida. O tenor refere-se a Sou-Chong como o «seu papel», talvez encorajado pelo sucesso que obteve nos teatros, pela aclamação crítica, e sem dúvida pela gentileza com que Lehár o tratou em Paris. Numa missiva ao cantor, escreve o compositor: «Tê-lo escutado no papel de Sou-Chong foi para mim um verdadeiro acontecimento. *Auf Wiedersehen!*»⁹⁵

São inúmeros os documentos que testemunham a colaboração de Alcaide e Lehár em Paris: fotografias, crónicas teatrais e cartas. O que todos eles atestam é o dedicado cultivar da máscara, objeto com que Alcaide se fascina. A face de Sou-Chong, requerendo duas horas e meia de maquilhagem, é inigualável no repertório de um tenor.

É também um dos poucos disfarces faciais que requer um equivalente lírico: uma voz transformada num sorriso constante, correta, bela e inexpressiva. Alcaide apercebe-se da importância da máscara e, por isso, quando mais tarde se dedica a organizar os testemunhos da sua vida artística numa coleção de álbuns de recortes, hoje preservados no Museu Nacional da Música, dá destaque à imagem de Sou-Chong. Nestes álbuns, um postal da autoria do próprio cantor sublinha o valor do disfarce. Trata-se de uma composição fotográfica que alinha duas imagens: a do cantor e a da personagem.

⁹⁴ ALCAIDE, *Um cantor no palco* (ver nota 46), p. 235.

⁹⁵ «Sie als Sou Chong gehört zum besten, auch für mich ein Erlebnis. Auf Wiedersehen! Franz Lehár, Paris, 8/4. 1939» (Figura 1), Museu Nacional da Música, Espólio Tomás Alcaide.

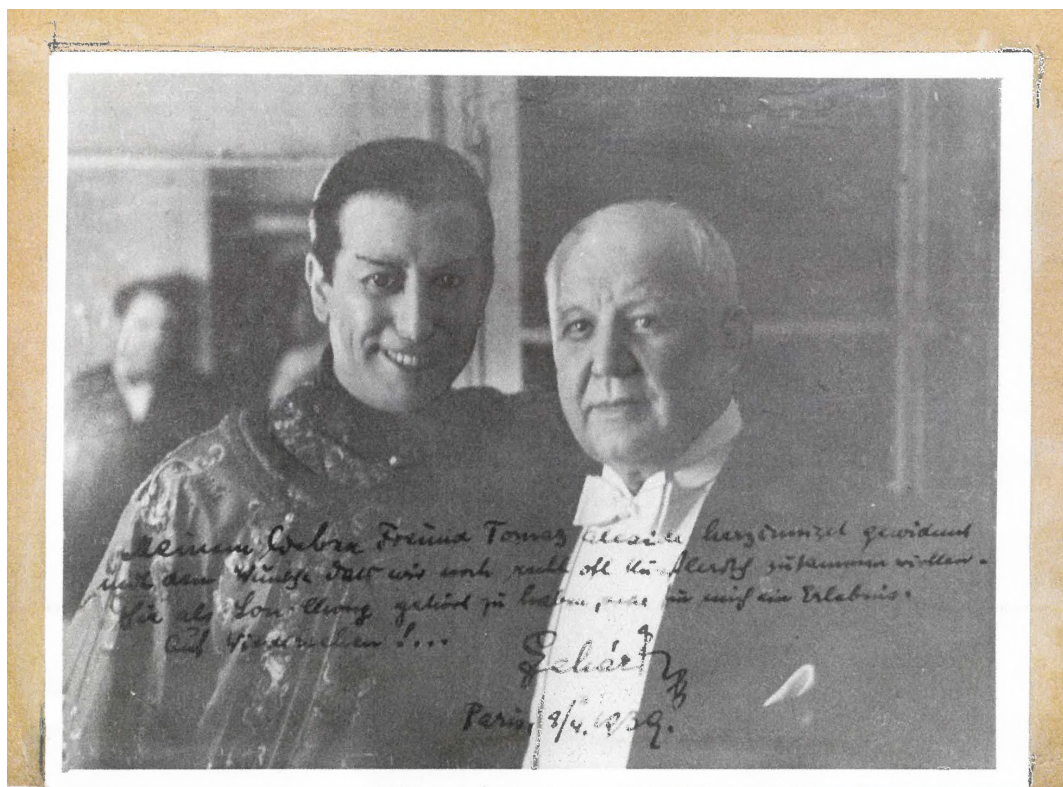


Figura 1. Alcaide e Lehár no Théâtre de l'Empire, em Paris, 1939, Espólio Alcaide documento MNM Esp. TA 1044/11, Museu Nacional da Música, Lisboa



Figura 2. Sou Chong e Tomás Alcaide, Espólio Tomás Alcaide documentos MNM Esp. TA 0976/02 e MNM Esp. TA 0977/01, Museu Nacional da Música, Lisboa

Nelas, vislumbra-se uma dicotomia através da qual a noção do duplo se articula multiplamente: Alcaide e Sou-Chong, o cantor e o ator, a ópera e a opereta, o estar fora e dentro de palco, vestido à civil ou em traje teatral. Há algo significativo que esta pequena composição fotográfica deixa decisivamente para trás: a ideia de raça, ou seja, de uma identidade fixada no sangue e demonstrável, de que aliás Alcaide se reivindica nas suas memórias, em sintonia discursiva com o seu tempo. Alcaide, o ator, eleva-se à posição de um outro, olha-se a si próprio de fora. Este é o gesto de autoconhecimento e de responsabilidade que nunca se chega a refletir no discurso biográfico do cantor, mas que rege a sua vida artística.

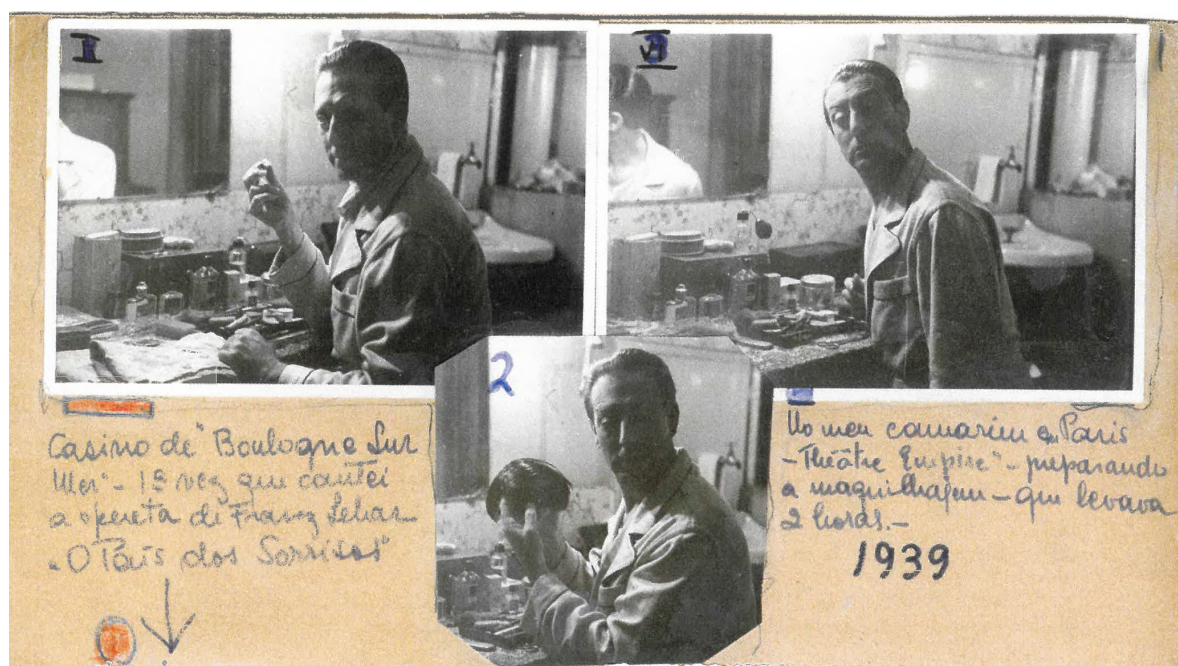


Figura 3. A maquilhagem de Sou-Chong. Espólio Tomás Alcaide, documento MNM Esp. TA 1044/01, MNM Esp. TA 1044/02 e MNM Esp. TA 1044/03, Museu Nacional da Música, Lisboa. Legenda (canto esquerdo): No meu camarim em Paris – Théâtre Empire – preparando a maquilhagem que levava 2 horas. 1939

Alcaide torna uma última vez a Sou-Chong durante a sua estada em Lisboa, em 1943. Fá-lo em consciência das simpatias políticas de Lehár, mas durante um período de privação pessoal, quando se vê sem perspetivas profissionais e recuperando de uma operação a uma hérnia que debilitara o seu diafragma, despojando-o do seu fôlego lírico. Não já em palco, mas como projeto. Ricardo Covões, o empresário do Coliseu dos Recreios, acolhia nesse momento uma companhia de opereta nessa sala de espetáculos e é com este facto em mente que o cantor enceta a sua correspondência com Lehár. Em agosto de 1943, Alcaide escreve a Lehár, em Viena, propondo-lhe a produção de *O país dos sorrisos* na capital portuguesa. Diz: «seria para mim uma grande honra, meu caro maestro, ser mais uma vez o guia musical e o suporte moral do *País dos sorrisos* na sua estreia em Portugal»; e especifica ainda: «o

texto do *País dos sorrisos* está quase traduzido pelos melhores tradutores locais e eu encontrei já uma jovem senhora que penso será excelente no papel de Lisa».⁹⁶

Arredado do mundo institucional, Alcaide reinventa-se agora como agente livre e negocia o contrato entre Covões, Lehár e a casa editora do compositor, a Glocken Verlag, procurando, enfim, assegurar-se um contrato. Nas cartas enviadas a Lehár, das quais guarda cópia, as pequenas gentilezas dão lugar a curiosos gestos de tradução cultural, explicações sobre a relativa pobreza de Lisboa, sobre o estado precário dos teatros e sobre as dificuldades sentidas pelos empresários. Garante ainda que não obstante as dificuldades pecuniárias – Alcaide nunca menciona a guerra – se pretende pôr de pé uma bela e cuidada produção em Lisboa. No final da primeira carta a Lehár, o cantor dá mesmo novidades familiares. Confessa que a razão porque escreve agora em alemão, língua que não domina, é que a sua jovem esposa brasileira o escreve com fluência.

A pequena coleção epistolar trocada por Lehár e Alcaide entre 1943 e 1944 é talvez o mais completo testemunho do apego do cantor à vivência cosmopolita que fora a sua, e da energia com que, nas circunstâncias reduzidas em que se encontra em Lisboa, se lança em busca de fortuna no *País dos sorrisos*, num plano de último recurso. De resto, Alcaide é nestas cartas de uma perfeita e urbana neutralidade. No entanto, é no momento em que o cantor se procura valer com maior determinação do préstimo cosmopolita da opereta, que este se revela inexistente. Pois, após a anexação da Áustria, a máquina artística e comercial da opereta se tornara também ela parte de um esquema de obediência. Cada carta que Alcaide remete a Lehár e aos seus funcionários na Glocken Verlag merece retorno epistolar. Alcaide detalha as condições materiais e financeiras que detém em Lisboa e em resposta recebe missivas regulamentares, de negócios, que contêm explicações, requisitos e sobretudo instruções relativas a direitos, a custos, à representação comercial, e que finalmente reiteram um único comando, grotesco: «a tradução portuguesa deverá ser feita por um tradutor de primeira classe e ariano. Sobre ela a Glocken Verlag deterá todos os direitos em exclusividade».⁹⁷ Esta instrução, repetida várias vezes por Lehár e pelos funcionários da sua casa editora, a Glocken Verlag, ignora a indicação inicial de Alcaide de que o «texto do *País dos sorrisos* está praticamente traduzido, trabalho realizado pelos melhores tradutores locais».⁹⁸ O seu

⁹⁶ «Es wäre für mich eine grosse Ehre, wenn Sie, mein lieber Maestro, noch einmal die Musikalische Leitung und moralische Unterstützung bei der Erstaufführung in Portugal, des “Land des Lächelns” übernehmen werden.» Tomás Alcaide a Franz Lehár, Lisboa 25 de agosto de 1943, Museu Nacional da Música, Espólio Tomás Alcaide, documento 1842. *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide, documento 1842, Tomás Alcaide a Franz Lehár (Lisboa 25 de agosto de 1943).

⁹⁷ «Wie steht es mit der portugiesischen Übersetzung des Werkes? Diese müsste von einen estklassigen arischen Übersetzer gemacht werden und Eigentum des Glockenverlages werden.» Franz Lehár a Tomás Alcaide, Viena 3 de julho, 1943, *ibid.*, documento 1843; «Die portugiesische Übersetzung muss, wie schon mitgeteilt, von einem erstklassigen, arischen Autoren gemacht werden und wird Eigentum des Glockenverlages, der allein über sie verfügen kann.» F. Fleischer/Glocken Verlag a Alcaide, Viena 14 de julho de 1943, *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide, documento 1823.

⁹⁸ «“Das Land des Lächelns” ist sehen [sic] beinahe ganz übersetzt von den besten hiesigen Übersetzern, und habe ich auch sehen eine junge Dame gefunden, die ausgezeichnet fuer die Rolle der “Lisa” passt dass alles vertrefflich

único propósito é assegurar que nenhum judeu tocará o texto de *O país dos sorrisos*. No terceiro Reich, este é um requisito legal; Lehár e a sua casa editora são os instrumentos que garantem o seu cumprimento fora de fronteiras. Inescapável aqui é a ignomínia da insistência do compositor, feita em plena consciência de que os libretistas de *Das Land des Lächelns* se contam já entre as vítimas do regime e que Lisboa não é, afinal, um território ocupado.⁹⁹ E, no entanto, Léhar sabe que a correspondência enviada para fora do território alemão é lida rotineiramente pela polícia política, a Gestapo. Este facto será incentivo suficiente para que o seu desempenho no papel de nacional socialista seja exemplar. Em todo o caso, a insistência de Lehár e da Glocken Verlag mantém-se entre 1943 e 1944, seguida da instrução de que Alcaide indique: «o nome dos três tradutores e as suas moradas. Quem pagou aos tradutores e quais as suas condições».¹⁰⁰ Ao mesmo tempo, é repetida a ressalva que os três tradutores deverão ser pagos pelo teatro, não entrando em comércio com a casa editora e, no entanto, «em qualquer caso, a tradução será propriedade exclusiva da nossa casa editora, à qual nós nos reservamos todos os direitos».¹⁰¹ A todas estas imposições, Alcaide acabará por responder em 25 de agosto de 1943 que «os tradutores são três dos melhores escritores locais e de bom sangue português»¹⁰² e em março de 1944 acrescenta, finalmente:

[...] os nomes dos três tradutores são: Coronel António Pereira Coelho, diretor do *Diário de Notícias*, que é o nosso jornal de maior circulação. Norberto Lopes, advogado e jornalista do *Diário de Lisboa*, o nosso melhor vespertino, e Isidro Aranha, diretor da Emissora Nacional de Radiodifusão, a rádio nacional. Os dois primeiros traduziram as palavras e fizeram a tradução e adaptação; o último fez as árias. Os três são pessoas reputadas como tradutores e conhecedoras do teatro. As suas posições poderão ser-nos muito úteis na publicidade do evento.¹⁰³

ausgeführt wird.» Tomás Alcaide a Franz Lehár, Lisboa 25 de junho 1943, *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide, documento 1843; carta de F. Fleischer, a Alcaide, Viena 10 de fevereiro 1944, *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide, documento 1857.

⁹⁹ Segundo Karl Schnog, que conviveu com Löhner-Beda em Buchenwald, o libretista acreditou que Lehár conseguiria a sua libertação junto das autoridades nazis, o que não aconteceu. Karl SCHNOG, *Unbekanntes KZ: Erlebtes* (Luxemburgo, Buchdruckerei Fr. Bourg-Bourger, 1945), pp. 14-5, cit. in Andrés José NADER, *Traumatic Verses: On Poetry in German from the Concentration Camps, 1933-1945* (Nova Iorque, Camden House, 2007), p. 78. Depois da derrota Nazi, Lehár fez declarações contraditórias relativamente a Löhner-Beda, sugerindo que tentara libertá-lo sem sucesso (nada comprova esta declaração) ou (igualmente improvável) que não o soubera preso. Günther SCHWARBERG, *Dein ist mein ganzes Herz. Die Geschichte von Fritz Löhner-Beda, der die schönsten Lieder der Welt schrieb, und warum Hitler ihn ermorden ließ* (Göttingen, Steidl, 2000).

¹⁰⁰ «Da eine Übersetzung eines geschützten Werkes immer an die Genehmigung des Verlages und der Autoren gebunden ist, erbitten wir Angabe der genauen Anschrift und der Namen der drei Übersetzer, welche die lt. Ihren Angaben vorliegende Übersetzung des Werkes ins portugiesische gemacht haben. Wer hat die Übersetzer bezahlt und welche sind ihre Forderungen?» F. Fleischer, Glocken Verlag a Tomás Alcaide, 10 de fevereiro, 1944, *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide, documento 1857.

¹⁰¹ «Die Übersetzung muss auf jeden Fall Eigentum unseres Verlages sein, und wir allein müssen darüber verfügen können.» *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide (ver nota 100).

¹⁰² «die Übersetzer sind einer der besten hiesigen Schriftsteller von guten portugiesischen Blut.» Tomás Alcaide a Franz Lehár, Lisboa 25 de junho 1943, *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide, documento 1825.

¹⁰³ «Ihre namen sind: – Coronel Antonio Pereira Coelho, höherer Beamter der “Diario de Noticias”, welche unsere hauptsächliche Zeitung ist; Dr. Norberto Lopes, Anwalt und Journalist des “Diario de Lisboa”, das beste Nachmittagsblatt; Izidro Aranha, Beamter des “Emissora Nacional de Radiodifusão”, des nationalen Rundfunkers. Die beide Ersten haben die Übersetzung der Worte gemacht, und zwar die Übersetzung und Anpassung; der Letztere die der

Um esclarecimento não é uma denúncia. E, no entanto, nestas duas últimas comunicações desbrava-se algo sinistro. Alcaide, não mais um artista, é agora mero correspondente de um mundo perversamente administrado, no qual a opereta não é mais do que instrumento que estende a desumanização das leis raciais ao teatro cantado. A partir daí nada mais resta ao cantor do que a vivência ociosa de refugiado em Lisboa. Em 1945, Alcaide cantará finalmente em São Carlos, numa récita que resultará não na consagração a que aspirara, mas na orquestração da sua desonra, um final de carreira claramente administrado.

Conclusão: Ópera, opereta, responsabilidade

No ensaio «Personal Responsibility under a Dictatorship» [Responsabilidade pessoal numa ditadura] (1961), Hannah Arendt escreve:

[...] o domínio total chega a todos, não só às esferas políticas da vida. A sociedade totalitária, por distinção ao governo totalitário, é de facto monolítica; todas as manifestações públicas: culturais, artísticas ou eruditas, e todas as organizações, serviços sociais e de assistência social, mesmo o desporto e o entretenimento, são «coordenadas».¹⁰⁴

A história do teatro cantado em Lisboa durante o Estado Novo conta-se com referência a duas instituições: o Teatro de São Carlos e o Coliseu dos Recreios. A relação entre as duas salas de espetáculos está ainda por estudar em detalhe, mas é geralmente descrita como uma relação de complementaridade social; o São Carlos reserva-se às elites da capital e o Coliseu serve os habitantes da cidade em geral. O que não quer dizer que o Coliseu deva ser encarado como um espaço alternativo à cultura operática do São Carlos durante esses anos. Muito pelo contrário, a história de Alcaide em Lisboa demonstra que a sala de espetáculos gerida por Covões é um elemento constitutivo do monólito totalitário do teatro cantado em Lisboa, conferindo uma ilusão de pluralidade a uma vivência lírica essencialmente fechada e controlada. O Coliseu apresenta ópera e opereta além de outros tipos de espetáculo e vale-se de uma rede *ad hoc* de agentes culturais nacionais e internacionais que o próprio Alcaide integra brevemente. Tudo isto dá a impressão de que o teatro fomenta o gosto cosmopolita aberto a uma diversidade de práticas internacionais. Mas

Arien. – Alle drei sind sehr bekannt, als Übersetzer verschiedener Werke, und kennen sich sehr gut mit dem Theater aus. Derer Stellung wegen können sie uns gegebenen Falle sehr nützlich für die Propaganda sein.» Tomás Alcaide a Franz Lehár, Lisboa 16 de março, 1944, *P-Lmm*, Espólio Tomás Alcaide, documento 1861.

¹⁰⁴ «[...] total domination reaches out into all, not only the political, spheres of life. Totalitarian society, as distinguished from totalitarian government, is indeed monolithic; all public manifestations, cultural, artistic, or learned, and all organizations, welfare and social services, even sports and entertainment, are “coordinated.”» Hannah ARENDT, «Personal Responsibility under a Dictatorship» [1964], in *Responsibility and Judgment* (New York, Schocken Books, Random House, 2003), p. 33

isto é uma ilusão. A ópera e a opereta dão-se no Coliseu esporadicamente e quando o fazem elas põem em evidência o trabalho de artistas maioritariamente estrangeiros. Não obstante os esforços de Alcaide, o teatro cantado continua a ser uma arte importada em Lisboa a que o público da cidade acede, mas que não é dele. É precisamente esta desconexão entre a ópera e a ideia de ser português que se aprofunda no sistema produtivo da ópera durante o Estado Novo. O Coliseu observa e aprofunda um esquema de alienação artística que é também um esquema de alienação geopolítica. Se a ópera é um dado da cultura europeia, ela persiste em Lisboa como elemento acolhido e numa espécie de exílio, tal como os refugiados que durante os mesmos anos residem na cidade precariamente, como convidados.

Mas sobre quem cai a responsabilidade por tudo isso? Arendt, no ensaio já mencionado, argumenta: «quem quer que participe na vida pública, independentemente de pertencer ao partido ou de ser membro das formações de elite do regime, está implicado de uma forma ou de outra nos atos do regime como um todo».¹⁰⁵

A tentativa malograda de Alcaide de coadjuvar a produção do *País dos sorrisos* no Coliseu serve dois projetos queridos ao estado totalitário: o de separar a ópera da opereta e o de promover a ideia da raça como facto artístico. O truísmo político de que só atuando dentro da instituição pode o indivíduo mitigar o poder desta não se aplica no âmbito deste esforço, pois aqui o poder de agir é precisamente negado ao indivíduo – isto a correspondência de Lehár e Alcaide ilustra em detalhe. Neste sentido, o episódio do *País dos sorrisos* em Lisboa confirma a verdade da afirmação de Arendt de que no estado totalitário não há «trabalho de relevância pública para o qual não seja exigida a aceitação inequívoca dos princípios de governação.»¹⁰⁶ E se é verdade que o monólito totalitário não permite ao indivíduo assumir qualquer tipo de responsabilidade política é também verdade que a responsabilidade pessoal e moral continua sendo «da responsabilidade de todos.»¹⁰⁷ Para Arendt esta situação obriga o indivíduo a retirar-se da vida pública e a recusar qualquer papel de relevo na vida da nação. Não chegaremos a saber porque razão a produção do *País dos sorrisos* em Lisboa não vinga em 1944, e é inteiramente possível que o espetáculo não tenha chegado a cartaz por motivos alheios à vontade de Alcaide ou da eventual rejeição das imposições de Lehár por parte do cantor ou mesmo de Ricardo Covões. Mas o que é facto é que o fracasso do projeto de

¹⁰⁵ «Whoever participates in public life at all, regardless of party membership or membership in the elite formations of the regime, is implicated in one way or another in the deeds of the regime as a whole.» ARENDT, «Responsibility under a Dictatorship» (ver nota 104), p. 33.

¹⁰⁶ «There is no office and indeed no job of any public significance, from advertising agencies to the judiciary, from play-acting to sports journalism, from primary and secondary schooling to the universities and learned societies, in which an unequivocal acceptance of the ruling principles is not demanded.» ARENDT, «Responsibility under a Dictatorship» (ver nota 104), p. 33.

¹⁰⁷ «But personal or moral responsibility is everybody's business and there, it is argued, it was more “responsible” to stay on the job no matter under what conditions or with what consequences.» ARENDT, «Responsibility under a Dictatorship» (ver nota 104), p. 35.

representar *O país dos sorrisos* em Lisboa assegura a retirada do cantor da vida pública, algo que o mesmo procurará remediar já durante a iminência da vitória aliada, em 1945.

Alcaide faz duas derradeiras tentativas de regressar aos palcos. A primeira dá-se, como vimos já, no Teatro São Carlos em maio de 1945 e resulta na orquestração da sua desgraça artística perante as elites do regime. A segunda dá-se no Coliseu dos Recreios, em fevereiro de 1946, e resulta em algo diverso. Depois da derrota alemã, Ricardo Covões aproveita a vinda de uma companhia de ópera italiana a Lisboa para contratar Alcaide para cantar Werther e Edgardo em 1946. «Nos finais dos dois espetáculos», lembra Alcaide, «o Coliseu em peso fez-me ovações formidáveis, que nada ficaram devendo às dos bons tempos de outrora. O público parecia que adivinhava que nunca mais me ouviria cantar. De facto, foi este o meu “canto de cisne”, porque não consegui voltar a cantar ópera no meu país».¹⁰⁸

A que se devem estas «ovações formidáveis» no Coliseu meros meses após o fiasco no São Carlos? É possível, mas improvável, que as ovações registem algo simples: o apreço do público pelas atuações de Alcaide nessas duas noites. O formidável regista algo de excepcional. E por isso devemos considerar a hipótese de que na base das ditas ovações tenha subsistido um desejo por parte de alguns, pelo menos, de mitigar a perseguição artística do cantor em Lisboa. É inteiramente possível que sob a cobertura do espetáculo o comum espetador do Coliseu tenha exercido o direito à manifestação que lhe era habitualmente negado. O exercício da consciência não é matéria simples durante o Estado Novo e as pequenas encenações do dia a dia encobrem por vezes afirmações de independência e de integridade pessoal. De resto, e desde sempre, o teatro potencia a desobediência e acalenta a possibilidade de evasão — ele é um «ritual de tentativa de escape», como descreve Adorno.¹⁰⁹ E, no entanto, nada disto é suficiente para que as ovações de 1946 passem à história como atos de resistência.

Gabriela Cruz é professora associada de música na Universidade de Michigan, Ann Arbor. É autora de *Grand Illusion: Phantasmagoria in Nineteenth-Century Opera* (Oxford University Press, 2020) e de vários ensaios sobre ópera no século XIX, ópera e velhas tecnologias, música e cinema, e comédia musical publicados, nomeadamente, em *Cambridge Opera Journal*, *Opera Quarterly*, *19th-Century Music*, *Current Musicology* e nesta revista. É co-editora da colecção *Music and Politics*, publicada pela Michigan University Press. Na University of Michigan, leciona história da música, música vocal e história da ópera.

¹⁰⁸ ALCAIDE, *Um cantor no palco* (ver nota 46), p. 265.

¹⁰⁹ Theodor ADORNO, «Bourgeois Opera», in *Sound Figures*, traduzido por Rodney Livingstone (Stanford, CA, Stanford University Press, 1999), pp. 15-28, ver p. 22.

