



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O TEATRO NATURALISTA
E NEO-ROMÂNTICO
(1870-1910)

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

LUIZ FRANCISCO REBELLO

O teatro naturalista
e neo-romântico
(1870-1910)



M.E.C.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870-1910)

Biblioteca Breve / Volume 16

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Ministério da Educação e Cultura

© Instituto de Cultura Portuguesa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.ª edição — 1978

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova — Amadora — Portugal

Fevereiro de 1978

ÍNDICE

	Pág.
Enquadramento histórico-social.....	6
O legado romântico.....	10
O teatro em 1871.....	17
A geração de 70 e o teatro.....	28
O drama histórico neo-romântico.....	41
O drama e a comédia naturalistas.....	55
O «Teatro Livre» e o «Teatro Moderno».....	75
O teatro musicado.....	86
Sequelas do naturalismo.....	97

Documentário antológico:

<i>Sua Excelência</i> (Gervásio Lobato, 1884).....	104
<i>Os Velhos</i> (João da Câmara, 1893).....	107
<i>Dor Suprema</i> (Marcelino Mesquita, 1895).....	111
<i>A Severa</i> (Júlio Dantas, 1901).....	114
<i>Casamento de Conveniência</i> (Coelho de Carvalho, 1904).....	116
<i>Sabina Freire</i> (M. Teixeira-Gomes, 1905).....	119
<i>Às Feras</i> (Manuel Laranjeira, 1905).....	122
<i>Os Postiços</i> (Eduardo Schwalbach, 1909).....	125
<i>O Azebre</i> (H. Lopes de Mendonça, 1909).....	127
Bibliografia.....	130

1 — ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-SOCIAL

Todas as fronteiras são artificiais — e as fronteiras cronológicas não constituem excepção a esta regra. É sempre arbitrária a fixação de uma data certa para início de um movimento estético ou literário, pois, como ensinou Marx, «o modo de produção da vida material condiciona o processo social, político e espiritual da vida; não é a consciência dos homens que determina a sua essência, mas, ao contrário, a sua essência social é que determina a sua consciência». A estrutura económica da sociedade, definida pelas relações materiais de produção, constitui assim a base sobre a qual a literatura e a arte se constroem, o que as torna portanto inseparáveis do processo histórico — e incompreensíveis fora dele, não em termos puramente mecânicos mas numa perspectiva dialéctica, em que arte e realidade, num jogo de acção e reacção contínuas e recíprocas, acompanham e ao mesmo tempo promovem o seu incessante desenvolvimento.

Como, a propósito de Garrett e do seu contributo para a restauração da cena nacional, escreveu António José Saraiva, «pôr o problema do teatro nacional é nada menos que pôr todo o problema da estrutura da

sociedade portuguesa». E esta, no terço derradeiro do século XIX, que elegemos para marco inicial do presente estudo, estava longe de suscitar uma renovação profunda da arte dramática (não só ao nível do texto escrito mas ainda, mais amplamente, da sua produção cénica), a qual, pela mesma época, noutros países se estava a processar. O projecto sócio-económico subjacente à revolução liberal desencadeada em 1820, que o golpe de Estado da «Vila-Francada» deteve em 1823, só a partir de 1832 pôde começar a realizar-se, com as leis de Mouzinho da Silveira e Joaquim António de Aguiar, que respectivamente vieram abolir os direitos senhoriais, reorganizar as finanças públicas e a divisão administrativa e extinguir as ordens religiosas, cujos bens foram nacionalizados. Uma burguesia de proprietários rurais, que aspirava a nobilitar-se e que constituía, no vasto corpo da nação, uma minoria privilegiada, ascende ao poder. Em 1835 estabelece-se o princípio da escolaridade obrigatória, criam-se nos anos seguintes os liceus, as escolas médicas e politécnicas. Em 1838 funda-se a primeira associação operária. Mas o governo «setembrista» de esquerda é derrubado, em 1840, pela reacção encabeçada por Costa Cabral, que defende a agiotagem, os interesses do clero e toma várias medidas repressivas. Derrotado em 1846, Costa Cabral retoma o poder em 1849, perdendo-o definitivamente, dois anos depois, com o pronunciamento de Saldanha.

Com a Regeneração inicia-se, em 1851, a política dos «melhoramentos materiais». Um tímido surto industrial conhece, em 1856, graças à construção da rede ferroviária e estradal, um novo impulso, de que, no entanto, apenas irão beneficiar os capitais nacionais e

estrangeiros (sobretudo ingleses) e os grandes agrários, e que, de resto, as estruturas arcaicas do país a breve trecho condenam ao imobilismo. Continuam por resolver os problemas das camadas sociais menos favorecidas, marginalizadas do processo político — a pequena burguesia, o artesanato, a massa campesina, a que virá juntar-se mais tarde um incipiente proletariado industrial — o que, por vezes, dá origem a movimentos populares de descontentamento, como a «Janeirinha» (1868). A industrialização do país, encetada em 1835 com a introdução da máquina a vapor, processa-se através de saltos bruscos: um ano depois de a Associação Internacional dos Trabalhadores lançar em Portugal as suas raízes, desencadeia-se, em 1872, a primeira greve; e, em 1876, uma grave crise financeira provoca a falência de vários bancos (em menos de vinte anos, de 1858 para 1875, o número de estabelecimentos bancários subira de 3 para 51), um ano após a fundação do Partido Operário Socialista, que irá realizar em 1879 o seu primeiro Congresso. Certos acontecimentos exteriores — a revolução espanhola de 1868, a unificação da Itália, a guerra franco-prussiana, a Comuna de Paris — repercutem-se no país, onde uma consciência republicana (de que as comemorações do tricentenário de Camões, em 1880, foram o agente deflagrador) começa a formar-se, sob a influência de alguns intelectuais esclarecidos e insatisfeitos.

O cansaço evidente das instituições monárquicas, a reacção nacional ao Ultimato inglês de 1890, que veio travar o sonho quimérico de expansão ultramarina, a conseqüente crise económica e financeira, desembocaram na abortada revolta de 31 de Janeiro de 1891, no Porto. Mas este movimento para a implantação

da República, apoiado pela acção de numerosas associações pedagógicas e sindicais, e subterraneamente pela actividade de organizações secretas e das lojas maçónicas, era já irreversível: em 1901 o deputado Afonso Costa apresenta na Câmara uma moção declarando que «o povo português carece de substituir sem demora as actuais instituições políticas por outras diversas, de feição republicana»; os surtos grevistas sucedem-se (1903, 1906, 1907); mas, neste último ano, a ditadura de João Franco, cerceando drasticamente as liberdades, iria precipitar os acontecimentos: o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro Luís Filipe são assassinados em 1908, no ano seguinte o Partido Republicano reúne em Setúbal o seu congresso, que encarrega o Directório de apressar o movimento revolucionário para a instauração do novo regime, e em 5 de Outubro de 1910 a proclamação da República é saudada como a abertura de um novo capítulo na história de Portugal.

2 — O LEGADO ROMÂNTICO

Todos estes fenómenos, de que nos limitámos a descrever as manifestações essenciais, tiveram o seu reflexo necessário na arte e na literatura nacionais, e em especial no teatro, que regista, como um sismógrafo, as mais leves variações das estruturas sócio-económicas, sem que ao mesmo tempo deixe de reagir sobre elas. Trata-se, como diria em 1889 o jovem crítico Moniz Barreto, de «uma espécie literária cujo carácter próprio é ressentir-se imediata e directamente das vicissitudes do estado social que a produz». Foi a revolução liberal de 1820 que abriu caminho ao romantismo nas letras portuguesas; e o mais autorizado porta-voz do movimento, Almeida Garrett, que em 1821 fizera representar uma tragédia em que as novas ideias se exprimiam ainda dentro do espartilho das regras clássicas (*Catão*), elaborou em 1836 um «plano para a fundação e a organização de um Teatro Nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribuisse para a civilização e aperfeiçoamento da nação portuguesa». Esse plano, de que o futuro autor do *Frei Luís de Sousa* (para quem o teatro era «uma questão de independência nacional») fora incumbido por uma portaria régia,

assinada pelo ministro Passos Manuel, abarcava todos os níveis da criação teatral, desde a formação de actores e o estímulo aos autores através da fundação de um Conservatório Geral de Arte Dramática, destinado a preparar os primeiros e a premiar os segundos, à construção de um Teatro Nacional «em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais», tudo isto coordenado por uma Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, para cuja direcção ele próprio, Garrett, foi nomeado ainda em 1836. O Conservatório começou logo a funcionar, com elevada frequência de alunos, e em 1839 era aberto o primeiro concurso para a atribuição de prémios aos dramaturgos nacionais, considerado por Garrett como «o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramática em Portugal». Quatro dramas, todos eles de tema histórico, foram distinguidos pelo júri: *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal, *O Cativo de Fez*, de Silva Abranches, *O Camões do Rocio*, de Inácio Maria Feijó, e *Os Dois Campeões*, de Pedro Sousa de Macedo. O equívoco do drama histórico, que mais ou menos regularmente haveria de subsistir até ao fim do século, começou então.

Debalde Herculano, em 1842, estigmatizava a «língua de cortiça e ouropel» utilizada pelos autores desses dramas, exortando-os a porem de preferência em cena «a vida presente, que também é sociedade e história»; em vão o próprio Garrett, criticando também «o destempero do drama *plusquam* romântico», a «dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama», apontava o caminho certo ao escrever, em 1843, o *Frei Luís de Sousa*, que unia a

fatalidade do teatro antigo a uma dialéctica dos sentimentos especificamente romântica e projectava numa dimensão mítica uma realidade histórica nacional. Os seus continuadores, incapazes de elevar as suas obras a essa dimensão, confinaram-se aos limites de uma artificiosa reconstituição pseudo-histórica, assim trazendo (como diria Engels a propósito dos dramas históricos de Victor Hugo e Dumas) «às forças da reacção o apoio de um passado que resistia a desaparecer».

A mesma opção estilística (e ideológica), agora aplicada ao que se apresentava como uma descrição dos «costumes contemporâneos», se exprime nos dramas e comédias ditos «de actualidade» que, em perfeita correspondência com a política dos «melhoramentos materiais», a partir de 1851 vieram substituir nos palcos portugueses os melodramas históricos — em grande parte, aliás, da autoria dos mesmos escritores. É certo que a acção destas peças não se localizava já no passado; os castelos e as masmorras medievais cederam o lugar aos salões burgueses, eventualmente às fábricas e oficinas; as personagens trocaram o gibão e a cota de malha pela sobrecasaca, pelo roupão doméstico, algumas vezes pela blusa de operário; em vez da linguagem arcaica, o diálogo procurava adaptar-se ao tom coloquial da conversação corrente. Mas, como diria, anos mais tarde, parafraseando Zola, o teórico português da estética naturalista, Júlio Lourenço Pinto, «o Carnaval da natureza» continuava.

Depois de ter sido o apóstolo fervoroso do drama histórico (leia-se, por exemplo, o altissonante prefácio que escreveu para a edição em livro de *Os Dois Renegados*), Mendes Leal antecipou-se à «nova escola» da

dramaturgia francesa, representada pelos Dumas filho e os Augier, escrevendo à volta do meio-século os cinco actos de *Pedro*, através dos quais se propunha confessadamente «esboçar na vida coetânea um quadro em que vivesse a paixão como se não supunha ainda plausível». O drama, publicado em 1857, só em 1863 veio a ser representado no Teatro Nacional; mas a sua factura é anterior à estreia das grandes «comédias sérias» de Dumas (*A Dama das Camélias*, 1852; *Demi-Monde*, 1855; *A Questão do Dinheiro*, 1857) e Augier (*O Genro do Sr. Poirier*, 1854; *As Elegantes Pobres*, 1858). De «realismo» se falou, então, a propósito de *Pedro* e dos dramas de inspiração idêntica que se lhe seguiram: era, porém, ainda o legado romântico que eles exploravam, numa espécie de metamorfose apressada das teorias de Victor Hugo sobre a fusão contrastante do grotesco e do sublime, que combinava a observação dos costumes e a intenção moralizadora, próprias da comédia, com as situações patéticas e a expressão exaltada dos sentimentos, características do drama romântico.

Dois textos de 1856, que mutuamente se respondem — um estudo sobre o teatro de Mendes Leal, incluído por Ernesto Biester na sua *Viagem pela Literatura Contemporânea*, e o prefácio escrito por aquele para a comédia-drama *A Redenção*, do segundo, nesse ano estreada no Teatro Nacional — definem, em termos significativos, as coordenadas estéticas deste pseudo-realismo. Dizia Mendes Leal: «A comédia, que não exclui as lágrimas, que sabe aliar a ironia com a veemência, o sarcasmo acerbo com a eloquência audaz, as delicadezas da sensibilidade com os reptos do entusiasmo, que não gasta monotonamente uma corda única da atenção e do coração, mas faz vibrar todas,

tirando de cada qual o seu som, é inquestionavelmente o género, vário e múltiplice, que mais se quadra com o espírito móbil, perscrutador e inquieto de uma sociedade que é toda ela acção. Este género (...), aproximando-se da realidade sem deixar de ser ideia, abraça, no seu complexo, a vida esmaltada de dores e júbilos, alternada de lágrimas e risos, entremeadada de festas ruidosas e martírios profundos — tudo às vezes mesclado e misto; tudo sobressaindo em relevo pelo mútuo contraste, (...) tudo, em suma, concorrente à acção — ao *drama*, como lhe chamavam os gregos —, à acção tal como a sociedade a oferece em exemplo ao teatro, tal como o teatro a deve recambiar em cópia e lição à sociedade.»

Esta teoria «especular» da literatura, meramente mecânica sob o aspecto estilístico, idealista do ponto de vista ideológico, é retomada por Ernesto Biester, quando escreve que «o teatro deve ser a reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos, da vida do nosso tempo, da sociedade actual»; e o autor de *Pedro* (que também já era, então, o de *Os Homens de Mármore* e *O Homem de Ouro*) mostrava-se, segundo Biester, especialmente apetrechado para se aproximar desse modelo dramático, pois «sabe onde a sátira acaba, e onde a ofensa começa, sabe que se é um direito ferir o vício, é um dever respeitar a sociedade; sabe fazer rir e fazer chorar; ora moteja com o riso leve e de bom gosto, ora fulmina a censura que abala; umas vezes castiga pelo ridículo, outras comove pela paixão; entrelaça, como no mundo se vê, a comédia e o drama, e de ambos tira elementos de ensino e exemplo».

As citações que precedem, oriundas dos dois representantes mais autorizados do nosso «drama de

actualidade», esclarecem-nos inteiramente quanto às suas características fundamentais, aos seus propósitos e aos seus limites. Os autores invocados por Mendes Leal (o alemão Kotzebue, os franceses Pixérécourt e Caigniez, respectivamente cognominados «o Corneille do melodrama» e o «Racine do boulevard», Ducange e Marguerite Ancelot) logo denunciam as origens românticas do género — que, por outro lado, a almejada fusão da sensibilidade e da ironia crítica não deixa de evidenciar. A «comédia-drama» da Regeneração portuguesa, tal como a «comédia-séria da Restauração e do 2.º Império franceses, é ainda uma variação do melodrama romântico, na sequência do drama histórico (o exemplo de Sardou é concludente), derivada da mesma visão dicotómica e mecanicista do mundo. Por isso, as peças integradas nesta tendência reconduziam-se invariavelmente a dois ou três esquemas estereotipados que as tornavam indistinguíveis umas das outras: conflitos abstractos entre a honra e o dever, entre o indivíduo e a sociedade, entre a aristocracia decadente e a classe trabalhadora, alicerçados sobre oposições simplistas e incarnados por personagens convencionais que se exprimiam numa linguagem convencional.

Demais, a intenção moralizadora inerente ao «drama de actualização» detinha-se, prudentemente, nos limites do «respeito pela sociedade», que em termos explícitos Ernesto Biester preconizava. Daí o tom paternalista que nesses dramas se adoptava em relação ao operariado — retoricamente enaltecido como «os soldados obscuros das modernas lutas da inteligência», a «nova aristocracia», a «realeza do século» —; daí o carácter profundamente conservador e reaccionário, sob uma aparência humanitária e socializante, de todo este teatro,

tipicamente reflexivo de uma mentalidade pequeno-burguesa, a que a simples evocação de alguns dos títulos (*Fortuna e Trabalho* e *Os Operários*, de Biester; *A Pobreza Envergonhada* e *A Escala Social*, de Mendes Leal; *Dois Mundos*, *Trabalho e Honra*, *Aristocracia e Dinheiro*, de César de Lacerda; *A Máscara Social*, de Alfredo Hogan; *As Glórias do Trabalho*, de Leite Bastos) é suficiente para evidenciar a sua origem e limites burgueses, confirmando assim o acertado juízo de Henri Lefebvre, para quem «o melodrama é a forma teatral que tem mais imediatas relações com a estrutura e a vida real, a vida quotidiana dos homens na época burguesa».

Falar de «realismo» a seu propósito é, pois, estilística e ideologicamente errado (embora não deva subestimar-se o papel que estes dramas desempenharam na evolução histórica que ao realismo conduziu). Mendes Leal, no prefácio que citámos, ao defender uma «aproximação da realidade» que «não deixasse de ser ideia», declarava preferir a «nudez da estátua» à «nudez do hospital» — e perguntava: «Que se lucra em mostrar a verdade ignóbil, a verdade nauseante, a verdade pustulenta, a verdade calosa dos pés, disforme de corpo, estranha de rosto?»

Tinha razão Camilo Castelo Branco quando, nos seus *Esboços de Apreciações Literárias*, escrevia que «o drama, chamado realista, deveria ser antes chamado o drama espiritual».

3 — O TEATRO EM 1871

Os *Esboços*, de Camilo, foram publicados em 1865. Nesse mesmo ano subiram à cena, respectivamente, nos Teatros Nacional e das Variedades, *Os Operários*, de Biester e *As Glórias do Trabalho*, de Leite Bastos — dois produtos típicos desta dramaturgia que só por equívoco parecia então «corresponder à missão que o teatro moderno deve desempenhar» (Silva Túlio, acerca de *Os Operários*). O drama de Biester, em que a reconciliação final do capital e do trabalho é selada pelo «Hino do Trabalho» de Castilho, mereceu a este um pomposo louvor, precisamente por adequar-se a essa «missão» do teatro: «escola de sentimentos honrados, de doutrinas sãs e fecundas» (mas «sem ênfases de socialismos nem lisonjas perigosas»...) «de aferro aos deveres, de amor ao trabalho, de beneficência mútua, enfim, em toda a amplíssima e variadíssima acepção destas duas palavras, cifra e epílogo duma ideia indivisível».

Ora, foi no mesmo ano em que Castilho escrevia estas palavras que a sua carta-prefácio ao *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas veio precipitar a ruptura entre duas gerações e, mais do que isso, entre dois conceitos não apenas de literatura mas (sobretudo) de

vida. O texto polémico do velho poeta cego — a sua cegueira levava-o a supor a plateia do Teatro Nacional «apinhada de mais homens de trabalho e povoação das oficinas, que de casquilhos de passeios e salas»... — era de certo modo o grito de alarme (de estertor?) de uma literatura oficial, anémica e conservadora, ameaçada por uma nova escola que fazia do inconformismo e da necessidade de profundas transformações no corpo da sociedade portuguesa a sua bandeira. Dois jovens poetas, Antero de Quental e Teófilo Braga, que nesse ano e no anterior haviam publicado, respectivamente, as *Odes Modernas* e a *Visão dos Tempos*, saíram à estacada em defesa das novas ideias, alvo do reaccionário ataque de Castilho. Assim nasceu o que viria a ser conhecido pela «Questão Coimbrã» ou do «Bom Senso e Bom Gosto», primeira grande batalha travada pela implantação do realismo nas letras e artes nacionais, de que as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense e a sua arbitrária proibição pelo Governo iriam ser, em 1871, um marco decisivo.

Entre 1865 e 1871 muita coisa aconteceu — em Portugal e fora do país. Lincoln é assassinado nos Estados Unidos em 1865, e no ano seguinte é reconhecida aos negros a igualdade civil. Também em 1866 começa a funcionar o primeiro cabo transatlântico. Maximiliano do México é fuzilado em 1867, e dois anos depois inaugura-se o canal de Suez. A Revolução espanhola de 1868 destrona Isabel II, Roma é ocupada pelos italianos em 1870, ano em que o exército prussiano de Bismarck invade a França, derrota Napoleão III em Sédan e cerca Paris, que se rende. E a 18 de Março de 1871 começa a gesta heróica da comuna de Paris, afogada em sangue na trágica semana de 21 a

28 de Maio. No mesmo período, em Portugal é promulgado o Código Civil e abolida a pena de morte (1867), o movimento popular da «Janeirinha» leva à queda do ministério de Joaquim António de Aguiar (1868), extingue-se a escravatura em todos os domínios (1869), o pronunciamento de Saldanha abre uma nova crise no regime no mesmo ano em que Portugal fica ligado a Inglaterra pelo cabo submarino (1870).

O inventário literário e artístico destes anos põe em evidência o desfasamento da nossa cultura em relação ao estrangeiro: enquanto Claude Bernard publica a *Introdução à Medicina Experimental* e Taine inicia a publicação da *Filosofia da Arte* em 1865, Dostoievski dá sucessivamente à estampa o *Crime e Castigo* em 1866, o *Idiota*, em 1868 e *Os Possessos* em 1871, Marx o primeiro volume do *Capital* em 1867 e Tolstoï o último da *Guerra e Paz* no ano seguinte, em que também saíam a *Teresa Raquin* de Zola e os *Poemas em Prosa* de Baudelaire, e aparecem em 1869 as *Festas Galantes* de Verlaine, os *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, a *Educação Sentimental* de Flaubert, e em 1871 o primeiro tomo da série dos *Rougon-Macquart* de Zola, — em Portugal os livros de versos que se editam são a *Paqueta* e as *Canções da Tarde* de Bulhão Pato em 1866, a *Delfina do Mal* e os *Sons que Passam* de Tomás Ribeiro em 1868, as *Flores do Campo* de João de Deus no mesmo ano, as *Miniaturas* de Gonçalves Crespo em 1870, as *Primaveras Românticas* de Antero em 1871, e os romances *A Queda dum Anjo* (1866), *O Retrato de Ricardina* (1868) e *Os Brilhantes do Brasileiro* (1869), de Camilo, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1867), *Uma Família Inglesa* e *A Morgadinha dos Canaviais* (1868), de Júlio Dinis, e o *Mistério da Estrada de Sintra*, de Eça e Ramalho, em 1870. A simples comparação destes

títulos é suficiente para evidenciar até que ponto Portugal continuava separado do mundo — apesar de o caminho de ferro o ligar à Europa, através da Espanha, desde 1863. Mas, precisamente, a circulação das ideias, favorecida pelos novos meios de comunicação, iria permitir o desenvolvimento e a actualização das letras nacionais — com uma relutância naturalmente maior no sector do teatro, já que, como notava Zola no prefácio à edição teatral de *Teresa Raquin* (e Júlio Lourenço Pinto não se esquecia de o repetir na sua *Estética Naturalista*), «as revoluções literárias fazem sentir aí mais lentamente os seus efeitos», pois «o público, no seu conjunto, resiste a mudar de hábitos e os seus juízos têm geralmente a brutalidade de uma condenação à pena última».

De facto, no período que estamos a considerar, a situação do nosso teatro não destoa sensivelmente do quadro acima descrito: dentro da mesma linha dos *Operários*, um ardoroso apóstolo do sindicalismo, o tipógrafo Silva e Albuquerque, estreara no Teatro da rua dos Condes *O Operário e a Associação*, comédia-drama em 2 actos «dedicada às classes operárias», para cuja edição (de 1867) Vieira da Silva escreveu um prefácio em que assinala ao teatro, como pensamento, «levantar do abatimento em que um grande ostracismo de séculos tem deixado as classes trabalhadoras, concorrer para que o nível moral dessas classes suba alto, fazer com que o sangue espargido em tantas lutas se torne profícuo para a grande causa por que principalmente tem sido derramado», pois, sendo ele «representação viva das paixões humanas, escola prática dos costumes, espelho reflector das tendências e da marcha do espírito humano», melhor do que outro qualquer meio de expressão «pode, no meio do prazer e da distração,

inocular no seio das multidões as ideias e os princípios» — neste caso, a ideia e o princípio do associativismo operário, que a peça de Silva e Albuquerque romanticamente defendia. Em 1869, no Teatro Nacional, com imenso êxito, sobe à cena *A Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas, que, sob a exasperação melodramática dos sentimentos, contava por entre arrebatados acentos de um já então serôdio ultraromantismo, e no quadro rural de um século XVIII de convenção, uma história de amor impossível entre indivíduos de extracção social diferente. A mesma sujeição à escola romântica, no que ela tinha de mais convencional e exterior, se depara nos dramas sociais de Costa Cascais (*A Lei dos Morgados*) e Gomes de Amorim (*Aleijões Sociais*), ambos de 1870, e (mas neste caso com especial incidência sobre a componente subjectiva) no drama que o crime passional de Vieira de Castro inspirou a Camilo, *O Condenado*, que se estreou no Teatro Nacional em 1871. Veremos adiante como esse tom romantizante perdurou até ao fim do século (e mesmo para além dele), não só por autores revelados antes do sobressalto que às letras nacionais trouxe a Questão Coimbrã (*Homens e Feras*, de César de Lacerda, 1874; *O Drama do Povo*, de Pinheiro Chagas, e *A Caridade*, de Costa Cascais, 1875), o que não deverá surpreender, mas ainda em autores surgidos posteriormente, de que o caso mais frisante seria o de Fernando Caldeira (1841-1894), com as suas comédias em verso, de um lirismo discreto e galante, mas irremediavelmente caduco (*O Sapatinho de Cetim*, 1876; *A Mantilha de Renda*, 1880; *Madrugada*, 1892).

A iniciativa das Conferências Democráticas, que no dizer de Óscar Lopes visava «um largo e ambicioso,

embora vago, plano de reforma da sociedade portuguesa», e a sua proibição por ordem do ministro do Reino, Marquês de Ávila e Bolama, que suscitou o indignado protesto de Alexandre Herculano (mas teve o aplauso de Pinheiro Chagas, uma vez mais ao lado das forças reaccionárias), foram sem dúvida o acontecimento mais saliente, no plano intelectual e político, do ano de 1871. Poderá parecer arbitrário ou abusivo, dado que em nenhuma das cinco conferências que puderam ser proferidas antes da proibição por «ofensa clara e directa às leis do Reino e ao código fundamental da monarquia», na medida em que «atacavam a religião e as instituições políticas do Estado», a questão do teatro havia sido especificamente abordada, situar nesse ano o começo do presente estudo, que tem por objecto a dramaturgia realista. Tanto mais que a obra teatral de maior ressonância que nesse ano se estreou, além de algumas inócuas comédias de Sousa Bastos, Baptista Machado, Leite Bastos, e de traduções de Sardou, Legouvé e Feuillet, foi, como de caminho já ficou referido, *O Condenado*, de Camilo, cujo exemplar romantismo teve no grande actor José Carlos dos Santos o intérprete ideal. A verdade, porém, é que se algum teatro de feição realista se escreveu e representou em Portugal — e pouco além do naturalismo se terá ido, mesmo nos melhores casos —, a transformação das mentalidades que o tornou possível ficou a dever-se ao choque provocado pelas Conferências do Casino, cujas intenções programáticas, assentes no pressuposto de que «não pode viver e desenvolver-se um povo isolado das grandes preocupações intellectuais do seu tempo», aludiam a «ligar Portugal com o movimento moderno, procurar

adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam na Europa, agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna, estudar as condições de transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa».

Na sua palestra sobre a «Nova Literatura», Eça de Queirós, falando em termos gerais sobre o realismo como «nova expressão da arte», sustentou que ele deveria «ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea; proceder pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres; ter o ideal moderno que rege as sociedades, isto é: a justiça e a verdade» — conceitos que encerravam, implicitamente, a condenação de quase todo o teatro que então ocupava os palcos nacionais. Já na conferência de Augusto Seromenho, que precedera a de Queirós, essa condenação fora explícita: tal como o romance, o drama mostrava-se «perverso, corrupto, falso e falto de probidade intelectual», apresentando-se «até como original na maior parte dos casos quando era tradução descarada, roubo conhecido».

Esta análise seria retomada por Eça de Queirós no texto de abertura das *Farças* (datado de Junho de 1871, precisamente o mês em que as Conferências foram proibidas) e desenvolvida em Dezembro seguinte, num artigo sobre «o teatro em 1871», depois recolhido no primeiro volume de *Uma Campanha Alegre*. Considerando o teatro como «uma necessidade inteligente e moral», e reconhecendo-lhe «importância pública», o autor dos *Maias* inseria a sua actual degradação no quadro mais vasto e geral da decadência nacional e não hesitava em afirmar que, entre «farsas tão melancólicas como uma ruína» e «dramas tão cómicos

como uma caricatura», ele havia perdido «a sua ideia, a sua significação, e até o seu fim». Duas eram, fundamentalmente, as causas a que Eça atribuía a degenerescência da arte dramática: «o abaixamento geral do espírito e da inteligência» e «as condições industriais e económicas dos teatros» (o autor de um opúsculo publicado no ano anterior, Carl Busch, imputava o atraso do teatro português a uma terceira causa, que se sentia tentado a considerar a única: «a falta da crítica», pela qual responsabilizava o provincianismo da nossa vida literária e artística). Ao lado de algumas afirmações discutíveis pela sua formulação dogmática e absoluta (como, por exemplo, a de que «o português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas», ou de que «a nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*»), deparam-se muitas observações pertinentes, nomeadamente as que aludem à «pobreza geral» e à «carestia da vida» que deixavam «a bolsa cansada e incapaz de teatros». O teatro tornava-se assim uma espécie de feudo exclusivo de uma classe privilegiada, para a qual funcionava, não como (são ainda palavras suas) «uma curiosidade do espírito», mas como «um ócio de sociedade». Para essa minoria desprovida de exigências, ou sequer de curiosidades, intelectuais, «actores sem estudo, sem escola, sem incentivos, sem ordenados, sem público», ainda que em muitos casos «de talento e de vontade», representavam más traduções e imitações do repertório francês, muitas vezes anunciadas como originais, que seguiam invariavelmente um de três modelos fixos: «o drama sentimental e bem escrito, de belas imagens, ode dialogada em que uma personagem lança frases soberbamente floridas, a outra retruca em períodos

sonoros e melódicos, e a acção torna-se assim um tiroteio de prosas ajanotadas»; o «drama de efeito, com o que se chama finais de acto, lances bruscos, um embaçado que aparece, uma mãe que se revela»; e «a farsa com os velhos motivos de pilléria lusitana, o empurrão, o tombo, a matrona bulhenta, o general de barrete de dormir»... Fora deste quadro limitado e falso (em que a ópera italiana de S. Carlos, largamente subsidiada pelo governo, desempenhava um papel adormecedor e alienante), em vão se procuraria encontrar o que Eça insinuava deverem ser os requisitos de um teatro que fosse, ao mesmo tempo, «uma lição para o critério no presente e no futuro um documento para a história»: o estudo verdadeiro e profundo de «sentimentos, caracteres solidamente desenhados, costumes bem postos em relevo, tipos finamente analisados, estudos sociais concretizados numa acção, a natureza, a realidade, a observação da vida».

Semelhante diagnose poderá afigurar-se excessivamente severa, sobretudo se tivermos em conta que em 1871 funcionavam em Lisboa — para uma população ligeiramente superior a 200 000 habitantes, ou seja cerca de 5% da população total do país, segundo o censo de 1864 — oito teatros, três deles construídos ainda no século XVIII (os Teatros da rua dos Condes, do Salitre e de S. Carlos) e cinco inaugurados entre 1846 e 1870 (D. Maria II, Ginásio, Príncipe Real, Trindade e Taborda). Mas já dissemos que peças se representavam nesses Teatros e a que público se destinavam. No entanto, até ao fim do século o interesse pelo teatro não decresceria: em 1899 a população de Lisboa subira para 356 000 habitantes e o número de Teatros para dez, abstraindo das salas suburbanas de Alcântara e Belém, quase todas

aliás de efêmera duração, e das salas destinadas a espectáculos de circo e variedades, porquanto aos oito que havia em 1871, desfalcados de um que entretanto fora demolido (o antigo Salitre, que em 1858 passara a denominar-se Variedades), vieram acrescentar-se três (os Teatros do Rato, Avenida e D. Amélia). E no decurso dessas três últimas décadas do século XIX construíram-se, fora de Lisboa, mais de 75 casas de espectáculos, das quais cinco no Porto e sete nas ilhas adjacentes, cerca de quatro vezes mais do que nos trinta anos anteriores. Notava, de resto, Lopes de Mendonça, numa conferência sobre *A Crise do Teatro Português*, proferida em 1901, que «proporcionalmente, raras serão as capitais em que a população indígena, sem auxílio da flutuante, que entre nós é mínima, concorra com maior assiduidade aos espectáculos públicos». Pena é que falem índices estatísticos dessa concorrência, permitindo distribuí-la pelos diversos estratos sociais.

Mas este movimento, salvo raras excepções, não foi acompanhado de uma correspondente subida de nível literário e artístico dos espectáculos. Ramalho Ortigão numa página das *Farpas* em 1876, Moniz Barreto no seu estudo sobre «a literatura portuguesa contemporânea» que servia de introdução à «Revista de Portugal» em 1889, D. João da Câmara numa das suas crónicas do «Ocidente», em 1895, feriam todos a mesma tecla: enquanto Barreto atribuía à ausência duma «comunidade de sentimentos e dum acordo de opiniões na consciência colectiva» a agonia da literatura dramática entre nós, o dramaturgo de *Os Velhos* constatava a «mediocridade assustadora a que o nível intelectual da sociedade havia descido». Não se esqueça, aliás, que por

fnais do século o índice de analfabetismo era da ordem dos 75%.

O diagnóstico de Eça de Queirós estava, pois, certo. Mas faltava encontrar a terapêutica. E nenhum dos homens da geração de 70, mau grado o interesse que, de um modo ou de outro, todos eles manifestaram pelo teatro, se empenhou a fundo em descobri-la.

4 — A GERAÇÃO DE 70 E O TEATRO

Com efeito, a intervenção dos intelectuais de 70 na vida teatral do país assumiu a figura de uma pequena secante. Nenhum deles fez do teatro, como Garrett, «o centro da sua paixão dominante», embora eventualmente para ele ou sobre ele houvessem escrito, sem que — no primeiro caso — daí tenham advindo consequências de maior para a sua obra ou para a evolução da nossa literatura dramática. Já no segundo caso o seu contributo se revestiu de um significado mais relevante: a investigação histórica de um Teófilo Braga, a doutrinação estética de um Lourenço Pinto, sobrelevam decididamente o mérito dos, raros aliás, textos dramáticos dos seus companheiros de geração.

No citado artigo das *Farças*, Eça defendia a criação de um teatro normal que estimulasse «a criação de uma literatura dramática, isto é, o enriquecimento do nosso património intelectual». Não foi, decerto, cumprido este propósito com o seu único labor teatral conhecido: uma imprevista tradução (que aliás ficou inédita) de um melodrama francês de Joseph Bouchardy, *Philidor*, modelo acabado daqueles «dramas de efeito» que não pouparia, mais tarde, aos seus sarcasmos... É certo que

no seu espólio literário foram encontrados apontamentos para uma peça a extrair de *Os Maias*, «o único dos meus livros que sempre se me afigurou próprio a dar um drama, e um drama patético, de fortes caracteres, de situações morais altamente comoventes», diria ele em carta dirigida ao escritor brasileiro Augusto Fábregas, que transpusera *O Crime do Padre Amaro* para a cena. A adaptação teatral dos *Maias* ficaria, porém, a dever-se a José Bruno Carreiro (e estreiar-se-ia em 1945, no Teatro Nacional, por ocasião das comemorações do primeiro centenário do grande romancista), mas circunscrever-se-ia praticamente ao conflito passionai do livro, reduzindo-lhe o alcance da crítica social. Outras teatralizações da ficção queirosiana foram empreendidas, quase sempre com êxito, pelo Conde de Arnoso e Alberto de Oliveira (*Suave Milagre*, 1901), Vaz Pereira (*O Primo Basílio*, 1915), Artur Ramos (*A Relíquia*, em colaboração com Luis Sttau Monteiro, 1969), e *A Capital*, em colaboração com Artur Portela Filho, 1971). E o colaborador de Eça nas *Farpas*, Ramalho Ortigão, (1836-1915), também limitou a sua actividade dramaturgica à tradução de obras alheias — embora de melhor quilate que o melodrama de Bouchardy: o *Anthony* de Dumas (1870), *O Marquês de Villemer* de George Sand, *A Esfinge e O Acrobata* de Feuillet (1874), *Fromont & C.^a* de A. Daudet e A. Belot (1899), a *Electra* de Pérez Galdós (1901).

O interesse de Teófilo Braga (1843-1924) pela história da nossa literatura em geral, e do teatro em particular, corporizou-se nos quatro tomos da sua *História do Teatro Português*, publicados em 1870 e 1871 e respectivamente dedicados à *Vida de Gil Vicente e sua Escola* (que em 1898 seria por ele desenvolvido e desdobrado em dois

volumes), à *Comédia Clássica e as Tragicomédias*, à *Baixa Comédia e a Ópera*, a *Garrett e os Dramas Românticos*. Com todos os seus lapsos e inexactidões, as suas hipóteses arriscadas, que o facto de se tratar de um terreno virgem, pela primeira vez explorado, amplamente justificava, com todos os seus preconceitos, a sua conformação aos esquemas mentais do positivismo, ela é ainda o estudo mais completo, mais sistemático, mais rico de informações, que ao nosso teatro até hoje se consagrou: e a verdade, como observou Augusto da Costa Dias, é que «poucos souberam, como Teófilo, analisar as ideologias na criação literária, os seus aspectos alienatórios e as suas determinações económico-sociais». Esse mesmo interesse tê-lo-á movido, embora com resultados bem menos relevantes, a escrever duas peças, ambas em verso, baseadas na vida de duas grandes figuras literárias: Gil Vicente (*Auto por Desafrenta*) e Correia Garção (*Poeta por Desgraça*), que em 1869 foram incluídas no volume de poesias *Torrentes*. A última fora representada em 1865, no Teatro Académico de Coimbra, tendo Eça de Queirós interpretado o protagonista. Motivos vicentinos inspiraram ainda a Teófilo o auto *O Lobo da Madragoa*, integrado no 2.º volume da colectânea *Folhas Verdes*, editada igualmente em 1869. Tempos depois, em 1907, com os cinco actos, enquadrados por um prólogo e um epílogo, de *Gomes Freire*, reincidiria no drama histórico — que, invocando o Shakespeare de *Júlio César* e o Schiller de *Guilherme Tell*, contrapunha à tragédia antiga, considerando-o «a expressão teatral moderna por excelência», na medida em que «nos pode apresentar os altos caracteres, como tipos de imitação, e dar-nos a lição objectiva dos grandes sucessos como uma animada experiência

sociológica». Um propósito semelhante animara Oliveira Martins (1845-1894) a conceber o projecto de um ciclo de quatro peças históricas, que todavia nunca chegou a realizar mas de que confidenciou a Teófilo Braga, numa carta datada de 1869, os títulos e os temas: *A Tragédia do Jogral*, em que aspirava a «desenhar, dentro do movimento nacional português de emancipação dos servos, o carácter da Idade-Média, pela formação da consciência dentro do animal»; *Afonso VI*, «tragédia histórica, simbolizando o cair do direito divino e da autoridade política»; *O Abade*, «luta confusa de elementos religiosos, políticos e económicos da sociedade actual»; e *O Mundo Novo*, «tragédia ideal representando a fusão e compreensão do espírito com a carne, da ciência com a consciência, o encerramento da Idade-Média, a continuação da antiguidade alargada por todas as descobertas do mundo moral».

Mais activa seria a participação de Guilherme de Azevedo, (1839-1882), o poeta revolucionário da *Alma Nova*, que se reunira ao grupo coimbrão quando este se deslocou para Lisboa entre 1870 e 1871: além de uma tradução de Sardou. (*Andréa*, 1876) e de uma opereta francesa, escreveu uma comédia-drama em quatro actos, *Rosalino*, e, em colaboração com Guerra Junqueiro, a revista do ano *Viagem à Roda da Parvónia*. A primeira, definida por Rafael Bordalo Pinheiro como «a expressão espirituosa da sensaboria lisboeta», estreou-se no Teatro Nacional em 1877, mas foi hostilmente recebida pelo público e pela crítica; mais tarde, o autor reduziu-a a três actos, eliminando a parte dramática e refundindo a parte cômica, subindo então de novo à cena no Teatro do Ginásio, mas desta vez com assinalado êxito. Neste mesmo Teatro se representou, a 17 de Janeiro de 1879,

a revista escrita de parceria com Junqueiro, anunciada nos cartazes como «relatório em quatro actos e seis quadros, da autoria de Gil Vaz (comendador)», que seria «pateada das dez à meia-noite e proibida no Governo Civil à uma da madrugada». Dela falaremos mais desenvolvidamente no capítulo dedicado ao teatro de revista, limitando-nos por agora a citar Antero de Quental (que em 1875 havia traduzido, com Jaime Batalha Reis, o libreto da ópera-cômica *O Degelo*, posta em música por Augusto Machado): numa das curiosas notas incluídas na sua edição em livro, o autor dos *Sonetos* caracterizou-a como «a descrição da sociedade de Lisboa, na variedade pitoresca das suas pequenas e não pequenas misérias morais e intelectuais, com os seus ridículos e as suas baixezas, as suas pretensões e a sua ignorância, o seu descaramento e o seu vazio». E foi também ele quem melhor apontou as limitações da sátira de Azevedo e Junqueiro: «Os autores usaram de caricatura e do epigrama. São coisas anodinas. Lisboa, a Lisboa oficial e oficiosa, que patusca, chacina, intriga, goza, explora, compra e é comprada, vende e é vendida, essa Lisboa merecia certamente as honras patibulares da sátira juvenalesca. Se há gangrena nesse corpo social — e tantos sintomas rapidamente acumulados a estão denunciando — é o cautério, é o ferro em brasa que convém aplicar-lhe, e rudemente, firmemente, porque não se brinca com a gangrena».

Tinha razão Antero. Guilherme de Azevedo, que havia de morrer três anos depois, não teve tempo de pôr em prática o conselho do grande poeta. Mas não custa aceitar que Junqueiro o tivesse presente ao escrever, em 1896, as estrofes vingativas da *Pátria*, violentamente antimonárquicas e anticlericais, em que estremecem «as

nobres cóleras, as fundas indignações, os ódios justiceiros» que Antero, na citada nota, considerava «síntomas precursores de uma renovação fecunda da alma colectiva». Poema dialogado, ou «oratória cénica» como lhe chamou Jorge de Sena, emparelhando-a com o *Anti-Cristo* de Gomes Leal (1884), mais do que propriamente poema dramático, a *Pátria* só fragmentariamente tem sido, até hoje, levada ao palco, embora constitua um desafio a um encenador imaginoso. Não só por isso, mas sobretudo porque a força e a sugestão das suas imagens e dos seus ritmos se apoiam numa estética simbolista, a sua análise ficaria deslocada num estudo, como este, dedicado ao teatro naturalista e neo-romântico.

Um traço comum ao poema de Junqueiro e ao que pode considerar-se como as primeiras tentativas de criação de um repertório naturalista, já assinalado de passagem, é o anticlericalismo, que desde 1871 inflamava os versos dos *Falsos Apóstolos*, de Guilherme Braga, por via deles excomungado pelo Bispo do Pará... No mesmo ano em que Eça publicava na «Revista Ocidental» a primeira versão do *Crime do Padre Amaro*, em 1875 portanto, António Enes (1848-1901), comissário régio em Moçambique e autor da reforma de 1898 do Teatro Nacional, estreava no Ginásio a peça em três actos *Os Lazaristas*, que viria a constituir o protótipo do drama de tese anticlerical. Atacando directa e incisivamente a reintegração das ordens religiosas e a nefasta influência do clero reaccionário no seio das famílias, mas utilizando «um estilo imoderadamente tribunício», como observou Óscar Lopes, que prolongava o drama de actualidade de meados do século, a peça obteve um êxito apoteótico, de que a

imprensa progressista da época recolheu os ecos («os lazaristas têm a escola e o público para a sua propaganda; nós temos o jornal, a tribuna, o livro, o teatro (...); este drama pertence a todo o partido liberal português», escreveu-se na «Revolução de Setembro»), ao mesmo tempo que desencadeava uma violenta campanha da reacção, que tentou proibir a sua representação em Braga e conseguiu interditá-la no Brasil, onde a polícia invadiu o teatro em que, numa récita única e por convites, se procurou apresentá-la, o que deu origem a tumultos de que resultaram mortos e feridos. Dessa polémica ficaram alguns testemunhos vibrantes, entre os quais um opúsculo do Padre Sena Freitas (que logo começava por definir o teatro como «uma das armas mais traiçoeiras com que os homens do mal buscam actualmente ilaquear e extinguir, entre nós, as crenças e o sentimento católico») e um folheto em que o próprio Enes defendia a sua peça das acusações que no Brasil lhe foram movidas, recorrendo a argumentos análogos aos que Molière empregara para sustentar o *Tartufo*.

Na esteira dos *Lazaristas* vários dramas de tema idêntico ou próximo, uns denunciando a intromissão do clero na vida pública e doméstica, impugnando outros o celibato dos padres e a indissolubilidade do casamento canónico, ocuparam os palcos nacionais até à implantação do novo regime, geralmente em directa conexão com as teses da propaganda republicana. Assim, ainda em 1875, Silva Pinto (1848-1911), que via na substituição do «enredo» pela «tese» a originalidade do drama moderno, fazia representar *Os Homens de Roma* e em 1877 *O Padre Gabriel*; em 1876, Cunha Belém (1834-1905) estreava *O Pedreiro Livre*, obediente ao

propósito de «patentear à sociedade os verdadeiros intuitos e nobres fins em que se empenha a maçonaria»; em 1877, Lino de Assunção (1844-1902) engrossava este repertório com *Os Lázaros*, cuja «ideia geral se subordina a umas preocupações de positivismo — ramo Littré», segundo as suas próprias palavras, a que se seguiriam em 1894 *Monsenhor* e *O Mundo e o Claustro*; em 1882 Cipriano Jardim (1841-1913) apresentava no Teatro Nacional *O Casamento Civil*, em que defendia a tese de que «não é o Governo que tem de expulsar do reino os jesuítas; é a família, a mulher, que tem de os expulsar do lar»; em 1892, e no mesmo Teatro, era a vez do *Segredo de Confissão*, de Lorjó Tavares (1857-1939)... Dobrado o cabo do século, estes temas irão reaparecer, tratados por vezes com maior rigor, em peças como *O Novo Altar*, de Bento Mântua, e *Missas Nova*, de Bento Faria (1905) ou *Casamento de Conveniência* (1904) e *A Infelicidade Legal* (1911), de Coelho de Carvalho, *Nó Cego*, de Henrique Lopes de Mendonça (1905) e *A Lei do Divórcio*, de Augusto de Lacerda (1910). A seu tempo delas voltaremos a falar.

Mas, se um espírito novo, diremos até progressista, animava aquelas peças, o molde em que se vazava submetia-se ainda ao código estético do melodrama romântico da Regeneração, com o seu mecanismo artificial, a sua linguagem retórica, as suas personagens inteiriças, a inverosimilhança das suas situações (não obstante algumas vezes assentarem numa base real, como era o caso dos *Lazaristas*). As ulteriores obras dramáticas de António Enes, nenhuma das quais alcançou o êxito desta, são disso a prova evidente: *Os Enjeitados* (1876), *O Saltimbanco* (1877), grande criação do

célebre actor António Pedro, *O Luxo* (1881) e *A Emigração*, estreada no Brasil mas inédita em Portugal.

Mais próxima já do naturalismo situava-se a única incursão teatral de Teixeira de Queirós (1848-1919): a comédia satírica *O Grande Homem*, integrada na série romanesca da *Comédia Burguesa* e estreada no Teatro Nacional em 1881, em que se caricatura, em traços certos, a ambição e o carreirismo dos políticos medíocres, mas a que falta a graça das situações e dos diálogos imaginados por um Gervásio Lobato, três anos depois, em *Sua Excelência*. Mas a «imperturbável análise explicativa dos factos» em que, para Teixeira de Queirós, consistia o valor da escola naturalista, acomodava-se mal com os excessos caricaturais e as derrapagens romanescas da acção da sua comédia. Por isso a considerou Júlio Lourenço Pinto «a primeira tentativa falhada de fazer entrar o naturalismo no nosso teatro» — e falhada, como lucidamente observou Teixeira Bastos num estudo sobre «O Teatro Moderno em Portugal» publicado na «Revista de Estudos Livres», porque o autor «pôs de parte os processos naturalistas, não obrou como simples observador que constata os factos da experiência humana, não se baseou exclusivamente nos documentos fornecidos pelo romance experimental».

Em 1885, desiludida pelas contingências da vida nacional, nauseada pela burocratização do parlamento e pelo jogo rotativo dos partidos políticos alternantes no poder, amolecido o ímpeto revolucionário, que nunca aliás abandonara o nível da teoria, a geração de 70 afivelou a máscara desencantadamente irónica dos «Vencidos da Vida», fechando-se num aristocratismo que, com raras excepções (Teófilo Braga, por exemplo),

iria preparar o terreno ao nacionalismo irracionalista da década final do século. Mas, curiosamente, seriam os escritores da nova geração que iriam fornecer aos palcos portugueses o repertório naturalista de que os seus imediatos antecessores se limitaram praticamente a afirmar a necessidade.

Quem nesse sentido mais se empenhou foi Júlio Lourenço Pinto (1842-1907), o romancista hoje esquecido das *Cenas da Vida Contemporânea*, que em 1885 reuniu, sob o título *Estética Naturalista*, os artigos que publicara, dois anos antes, na «Revista de Estudos Livres» fundada por Teófilo Braga. Um capítulo desse livro trata, justamente, do «Naturalismo no Teatro» (título igual ao do livro que Zola fizera editar em 1880 e com o qual coincide, em muitos pontos, nas ideias e até na sua expressão verbal, o do autor português) e constituiu o primeiro e mais sistemático texto doutrinário que sobre o naturalismo dramático entre nós se escreveu. Outros textos surgiram no dealbar do século XX, como a conferência de Ernesto da Silva sobre «Teatro Livre e Arte Social» (1902), os artigos de Manuel Laranjeira acerca de Ibsen, publicados no diário português «A Voz Pública» (1903) ou o prefácio de Coelho de Carvalho ao seu *Casamento de Conveniência* (1904). A todos se antecipou Lourenço Pinto.

A análise a que ele procedeu da tragédia clássica e do drama romântico — de cuja inadaptação às novas realidades económicas e sociais faz decorrer a exigência de uma renovação dramática radical — merece ser recordada, pela agudeza e pertinência dos argumentos em que se apoia: «A tragédia, na sua imobilidade autoritária, definhava-se de vetustez e inanição sem poder já traduzir a transformação social que tem na arte

a sua melhor expressão; incrustava-se no estreito quadro da antiguidade; o movimento cénico, a verdade natural, a inspiração criadora falseavam-se, acanhando-se na tirania da lei das três unidades, nas convenções perpetuadas numa preocupação de inviolabilidade, e o autor, escravizado a esta espécie de superstição sacrosanta, não raro sequestrava dos olhos do espectador cenas e situações que aliás eram necessárias à compreensão do pensamento dramático. Certas peripécias violentas relegavam-se do palco como atentatórias das conveniências, davam-se como passadas dentro dos bastidores, ou deixavam de ser postas em acção e intercalavam-se nos monólogos e nas longas narrações. Nenhuma liberdade de movimentos, nenhuma espontaneidade, nenhuma naturalidade: tudo pautado, comedido, regrado pelas conveniências, pelos cânones fixos, inexoráveis e compressivos. A acção como que se passava nas nuvens, num ambiente olímpico extra-terreno, em que as personagens assumem a atitude fictícia de heróis e semi-deuses.»

Isto quanto ao teatro clássico, ou, mais rigorosamente, quanto aos prolongamentos académicos graças aos quais o teatro clássico debalde procurava a sobrevivência. No tocante ao teatro romântico, a análise de Lourenço Pinto não era menos lúcida: «Certamente, o drama romântico destronou a tragédia, revolucionou a cena, banuiu a retórica clássica, transformou profundamente os aspectos da cena, deu maior amplitude à acção; mas a verdade natural, a viva e exacta realidade, embora fosse o lema inscrito na sua bandeira revolucionária, não foi implantada no palco vitoriosamente. Mudaram-se apenas as roupagens que a desfiguravam; o drama de 1830 em nada se adiantou à

obra de Shakespeare. Esse movimento impetuoso, exceptuando as conquistas da liberdade do pensamento e uma maior largueza na acção dramática, nada mais fez que substituir a Idade-Média à Antiguidade, a exaltação da paixão à exaltação do dever, a fatalidade antiga à crença religiosa e ao ponto de honra. As personagens continuam a mover-se na cena sem a espontânea naturalidade da vida real, hidrópicas e retóricas, enfáticas na exageração dos sentimentos, disformes ou disparatadas na antítese monstruosa com a verdade. Continua-se o mesmo carnaval da natureza: somente a nudez da verdade encobre-se com outros ouropéis e a retórica adorna-se com outras lantejoulas... O drama romântico, banindo da cena a fórmula trágica e melodramática que se mumificara num convencionalismo imutável indiferente ao movimento da transformação social, cujo reflexo a arte deve sentir e acusar, criou, é certo, uma outra fórmula mais acomodada à moderna renovação mental, mas a vida e o sentimento verdadeiro da natureza ficaram ainda fora do teatro, e, em vez de reivindicar para a arte a verdade natural, apenas entronizou num quadro mais largo a mecânica de um certo convencionalismo.»

Para Lourenço Pinto, «o drama histórico não pode ser o tipo do drama moderno», embora reconhecesse que «a evocação do passado não podia eximir-se à alçada do dramaturgo»; mas, «para ser verdadeiro, ressuscitando o passado como se fora presente, demandava um grande trabalho de erudição, que não pode ser inteiramente suprido pela intuição artística». Era, contudo, «na vida contemporânea, na realidade ambiente que actua sobre nós, que põe em conflagração toda a nossa sensibilidade extrínseca e intrínseca, nas

sugestões dos modelos vivos, que se assimilam e transsubstanciam, que se oferecia um fundo inexaurível de vitalidade e renovação artística». Mas, para atingir esse resultado, haveria que atender à especificidade própria da criação teatral: não menos importante que o contributo do autor dramático, que segundo ele ainda não aparecera (pois Dumas Filho e Augier «ainda vacilam, transigindo com o artifício e a convenção», e Zola, «com as tendências do seu temperamento para interrogar a natureza nas suas extremas cruezas, não é o reformador mais bem dotado para se insinuar no coração das plateias»), se lhe afigura o concurso do actor e do decorador, já que «a representação material da natureza e da realidade no teatro devem ser tais que a imaginação desapertada possa evocar a coisa representada como ela realmente existe, e esta viva evocação não se consegue no teatro sem os efeitos do relevo, da perspectiva e da óptica».

E o autor da *Estética Naturalista*, concluía, tal como Zola, pela afirmação de que a influência do naturalismo se limitara, por enquanto, às «artes subalternas e subsidiárias da composição teatral», isto é, «a dicção, o traje, as decorações», que admitia haverem passado «por uma transformação radical, cingindo-se ao rigor histórico e à verdade natural». No entanto, por carência de dramaturgos conscientes da necessidade de ampliar essa transformação aos próprios textos — fonte primigénia da criação dramática — a «aspiração de um teatro que se cingisse apenas à verdade natural e que fosse o espelho fiel da sociedade que representava» continuava, em Portugal, a ser apenas isso: uma longínqua aspiração...

5 — O DRAMA HISTÓRICO NEO-ROMÂNTICO

Estas duas observações de Júlio Lourenço Pinto eram perfeitamente justificadas. De um lado, e como vimos, as peças representadas entre 1870 e 1885, ainda quando obedeciam a uma intenção polémica, mantinham-se fiéis aos cânones do romantismo. Aliás, mesmo para além das nossas fronteiras, o drama naturalista só então começava a impor-se: se Ibsen já havia estreado em 1877 *Os Pilares da Sociedade*, em 79 a *Casa da Boneca*, em 81 os *Espectros* e em 82 *Um Inimigo do Povo*, só em 1887 subiria à cena *O Pai*, de Strindberg e André Antoine fundaria em Paris o «Teatro-Livre», que viria a ser de certo modo a verificação prática, sobre as tábuas do palco, das ideias de Zola acerca do teatro, a concretização cénica do «espírito experimental e científico do século». Por outro lado, as artes «subsidiárias ou subalternas» haviam atingido, de facto, um nível apreciável de verosimilhança e rigor natural, devido sobretudo ao exemplo de grandes e prestigiosas figuras de comediantes estrangeiros, que regularmente visitavam o nosso país e aqui se produziam num repertório de transição, seleccionado menos em função de exigências artísticas que das oportunidades de brilhar

em papéis de seguro impacto. Scribe, os Dumas pai e filho, Augier, Sardou, eram os autores obrigatoriamente incluídos nesse repertório, a que pelos finais do século vieram juntar-se Ibsen, Sudermann, Hauptmann — os «novos bárbaros do norte», como lhes chamavam os defensores da tradição. Assim foi que, entre 1870 e o fim do século, nos visitaram Celestina de Palladini (em 1874, 79 e 81), Sarah Bernhardt (em 1882, 88, 95 e 99), Ernesto Rossi (em 1883 e 84), Coquelin (em 1887), António Vico (em 1892 e 98), Emmette Novelli (em 1895 e 98), Eleonora Duse (em 1898), Maria Guerrero e Réjane (em 1899) — e em 1896, pela primeira vez (a segunda seria em 1903), Antoine, que então passou quase despercebido.

Um encenador francês, Émile Dour, que em 1835 viera a Portugal com uma companhia que nos deu a conhecer o repertório romântico, e por cá se deixou ficar, influiu decisivamente na formação dos principais actores que pisaram os nossos palcos no terço intermédio do século: Emília das Neves (que ainda em 1871 electrizava o público do Nacional com a sua interpretação do *Gladiador de Ravena*), Carlota Talassi, Josefa Soler, Delfina, Emília Adelaide, Manuela Rey, Tasso, Epifânio, Teodorico, José Anastácio Rosa, Sargedas, Isidoro, Taborda, José Carlos dos Santos. A geração seguinte, que ascendeu ao tablado à volta de 1870, mais do que com o ensino ministrado no Conservatório, aprendeu com os «monstros sagrados» italianos, franceses ou espanhóis que passaram pelos nossos palcos uma técnica de representar mais aderente «ao rigor histórico e à verdade natural». Rosa Damasceno, Virgínia Lucinda Simões (criadora entre nós, da *Teresa Raquin*, de Zola), Adelina Abranches, João

e Augusto Rosa (filhos de J. Anastácio), Eduardo Brazão, Ferreira da Silva, António Pedro, Joaquim de Almeida, ao quais pelo fim do século vieram juntar-se Ângela Pinto, Lucinda do Carmo, Lucília Simões, Chaby, António Pinheiro, Carlos Santos, destronaram os ídolos do romantismo e, com o auxílio de cenógrafos veristas (o italiano Luigi Manini, radicado em Portugal a partir de 1879, Procópio Pinheiro, Eduardo Machado, Augusto Pina), abriram o caminho ao naturalismo na cena portuguesa. Os livros de memórias que, escritos por eles ou por confidentes seus, nos deixaram, são disso um testemunho eloquente.

Caminho que não foi fácil e se perdeu, muitas vezes, por oblíquos atalhos: é significativo que os autores dos primeiros dramas a que pode aplicar-se, sem grande impropriedade, o rótulo de naturalistas — João da Câmara, Marcelino Mesquita, Lopes de Mendonça, Júlio Dantas — hajam começado por escrever dramas de fundo histórico (aliás, Ibsen e Strindberg haviam-no feito igualmente no exórdio da sua carreira...), como elucidativo será um relance de vistas pelo repertório da companhia que, reunindo quase todos os actores acima referidos, se propusera renovar a cena nacional. Foi ela a companhia Rosas & Brazão, à qual fôra adjudicada em 1880 a exploração do Teatro Nacional D. Maria II, onde se manteve até 1898, ano em que a reforma de António Enes provocou uma cisão de que resultou os titulares da companhia serem contratados para o Teatro D. Amélia, inaugurado havia quatro anos, permanecendo no Teatro Nacional Ferreira da Silva, Virgínia, Carlos Santos. Em dezoito épocas sucessivas ali alternaram, eclecticamente, autores românticos e naturalistas, nacionais e estrangeiros (e até clássicos como Shakespeare, Molière

e Gil Vicente, nomes inabituais nos cartazes de então); mas enquanto as obras românticas predominaram na primeira metade, na segunda já prevalecem as obras naturalistas, ocupando os dramas históricos o terço intermédio — o que reflecte exactamente a evolução dramática do século. Assim, entre 1880 e 89 representaram-se peças de C. Delavigne (*Luis XI*), Victor Hugo (*Ruy Blas*), François Coppée (*Severo Torelli*), Sardou (*Fédora*), Dumas filho (*A Estrangeira*, com que a companhia inaugurou a sua exploração), Fernando Caldeira (*Sara, As Nadadoras e A Chilena*), António Enes (*O Luxo*) — e, numa linha de aproximação ao naturalismo, apenas a *Arlesiana*, de Daudet, e *O Grande Homem*, de Teixeira de Queirós; enquanto que de 1890 a 98, dando a réplica a algum Dumas e Georges Ohnet e à *Madrugada*, de F. Caldeira, puseram-se em cena *O Fim de Sodoma*, de Sudermann, o *João José*, de Dicenta, a *Tierra Baja*, de Angel Guimerá (sob o título de *Manelick*) e os primeiros textos naturalistas de D. João da Câmara (*Os Velhos, A Triste Viúva*), Marcelino Mesquita (*Os Castros, Velho Tema, Dor Suprema*), Eduardo Schwalbach (*O Íntimo, Santa Umbelina*), Alberto Braga (*A Estrada de Damasco, A Irmã, O Estatuário*), Abel Botelho (*A Imaculável*). É também neste segundo período que se regista a primeira tentativa de teatro simbolista, com *O Pântano*, de João da Câmara, representado em 1894.

Foi, como já se disse, no terço central deste período, entre 1886 e 92, que o novo surto historicista se produziu: sucessivamente, estreiam-se *O Duque de Visen* (86) e *A Morta* (90), de Lopes de Mendonça, a *Leonor Teles* (89), de Marcelino Mesquita, o *Afonso VI* (90) e o *Alcácer-Quibir* (91), de João da Câmara. Razões conjunturais precisas explicam esse surto, ou melhor,

esta nova preiamar do drama histórico, após o refluxo verificado a partir de meados do século. (Mas é certo que ele nunca esteve inteiramente ausente dos nossos palcos, como testemunham, entre outros exemplos possíveis, o *Martim de Freitas* e o *Egas Moniz* de Mendes Leal, representados em 61 e 62, *No Tempo dos Franceses* de Florêncio Sarmiento em 64, *A Morgadinha de Valflor* de Pinheiro Chagas, e *D. Frei Caetano Brandão* de Silva Gaio, ambos em 69, *O Louco de Évora ou Portugal Restaurado* de Ferreira da Cruz em 72, a *D. Leonor de Bragança* de Luís de Campos em 77, o *Favorito de D. Afonso VI* de Júlio Rocha, no mesmo ano, ou o *Camões* de Cipriano Jardim em 1880). Coincide esta revivescência do teatro histórico com o auge da exploração administrativa e da ocupação militar das colónias africanas, com o altear do sonho imperialista representado pelo «mapa cor-de-rosa» e o seu desfazer-se com o «ultimatum» de 1890. Repercutem em todos estes dramas, ainda quando evocativos de períodos sombrios ou de personagens frustradas da história pátria (D. Fernando, Leonor Teles, Afonso VI, a derrota de Alcácer-Quibir...), um eco de pretéritas grandezas, a memória de tempos gloriosos, «as virtudes expansionistas dos nossos egrégios avós», como diria Óscar Lopes. Assim o drama histórico funcionava (e o êxito obtido junto dos vários estratos da burguesia é disso a prova concludente) como uma espécie de mecanismo de compensação; mas, num artigo crítico, laudatório aliás, que Oliveira Martins dedicou a um desses dramas — o *Afonso VI*, de João da Câmara, «com o qual saímos por excepção desse mundo ridiculamente convencional do teatro que nos servem todos os dias»

—, lembrava-se, muito a propósito, que «não se vive de passadas glórias, existe-se por via de forças actuais»...

Se é certo que, nestes textos e sobretudo no seu levantamento cénico, se registava um notório avanço em relação à dramaturgia de feição histórica dos sucessores de Garrett no tocante à descrição de costumes, à caracterização psicológica das personagens e à sua inserção num quadro social bem delineado, não é menos certo que, estilisticamente, eles permanecem tributários do modelo romântico que, mais de meio século antes, Victor Hugo fixara e Sardou repusera em uso, mecanizando-o. Ao romantismo, aliás, se prendem certos tópicos recorrentes nalgumas destas obras, nomeadamente as de Marcelino Mesquita e, já na viragem do século, Júlio Dantas, como o culto dos valores individuais, a exaltação dos rasgos heróicos, uma concepção palaciana e cortês do amor. Eis como, voluntária ou involuntariamente, estes dramas entroncam na corrente nacionalista que, na década de 90, forneceu um substrato ideológico às forças tradicionalistas e reaccionárias, saudosas do passado e receosas do futuro, procurando esconjurar este pela tentativa, de antemão condenada a frustrar-se, de ressuscitar aquele. O que é surpreendente, mas significativo das contradições em que se debatia ideologicamente a classe média, é que alguns autores destes dramas neo-românticos fossem republicanos convictos, como Lopes de Mendonça e Marcelino Mesquita...

Considera-se geralmente Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) como o iniciador deste ciclo (o *Duque de Viseu* estreou-se, como foi dito, em 1886 no Teatro Nacional); mas a verdade é que então já

Marcelino Mesquita havia escrito a sua *Leonor Teles* e até, numa primeira versão, a fizera representar em 1879, numa récita de estudantes. Para Lopes de Mendonça, «a parte mais substancial da sua obra dramática» era constituída por três dramas históricos em verso, que ele definiu como «três quadros do viver histórico de Portugal, correlacionados como os elementos de um tríptico»: o citado *Duque de Visen*, em que transpunha para a cena «o romper da Renascença, com as lutas para a consolidação do poder monárquico e os alvoroçados primórdios da expansão ultramarina»; *A Morta* (1890), sua contribuição pessoal para a larga cadeia de obras que, desde a *Castro de Ferreira* (para não remontar às «trovas» de Garcia de Resende, incluídas no *Cancioneiro Geral*), narram os trágicos amores de Pedro e Inês, com a particularidade de a acção se desenrolar após o assassinio da «mísera e mesquinha»; e um *Afonso de Albuquerque* (editado em 1898 e só representado oito anos depois), tendente a glorificar a aventura das conquistas ultramarinas. Explorando o mesmo filão historicista, Lopes de Mendonça escreveu ainda o libreto de uma farsa lírica sobre motivos vicentinos, *Tiçã Negro* (1902), e de uma ópera-cômica de costumes setecentistas, *O Espadachim do Outeiro* (1909), para ambas as quais compôs música Augusto Machado, além de um acto em verso (*Saudade*, 1916), de inspiração análoga à dos episódios galantes em que se especializaria Júlio Dantas; e, alargando o conceito de teatro histórico, o «apropósito patriótico», escrito em reacção contra o ultimatum inglês, *As Cores da Bandeira* (1891), cuja marcha final, com música de Alfredo Keil, viria a ser adoptada como hino nacional após a implantação da República, o quadro evocativo das campanhas africanas

Sol Novo (1896) e uma alegoria acerca do primeiro aniversário da República, *Auto das Tágides* (1911). A sua carreira teatral (abstraindo por agora dos textos de estirpe naturalista) terminou em 1924 com uma outra obra de ficção histórica, mas em prosa, *O Crime de Arronches*, cuja linguagem directa contrasta singularmente com os excessos retóricos da trilogia em verso.

Excessos retóricos são também moeda corrente na *Leonor Teles* de Marcelino Mesquita (1856-1919), em que a história funciona como mero pretexto para (e pano de fundo de) uma intriga passional e uma copiosa efusão de sentimentos, verbalmente traduzida em alexandrinos particularmente aptos à declamação. A sua perícia de efabulador (mais que de construtor) teatral, a sua extrema facilidade, quase incontínência literária (que levou Fidelino de Figueiredo a falar de uma «expressão excessiva que nada deixa para adivinhar ou interpretar, nada guarda para a doce voluptuosidade da meditação»), atraçoaram-no mais do que o serviram: não raro o tema se diluía na sua própria dramatização, e as personagens nas palavras que o autor lhes punha na boca. Tudo isto é particularmente sensível nas peças históricas (que ao longo de toda a sua obra alternaram sempre com as naturalistas), em que uma agitação puramente exterior e romântica se apoiava tão-só no aparato verbal do diálogo: *O Regente* (1897); *O Sonho da Índia* (premiada em 1898 no concurso aberto por ocasião das comemorações do quarto centenário da viagem de Vasco da Gama, em que também se distinguiram obras de Sousa Monteiro e Cipriano Jardim); *Peraltas e Sécias* (1899), que inaugurou uma série de comédias em prosa de costumes seis-setecentistas em que viria a salientar-se

Júlio Dantas; *Sempre Noiva* (1900); *O Rei Maldito* (1903), a que, pelo atrabiliário enredo, melhor quadraria a designação de «folhetim histórico»; *Margarida do Monte* (1910), «episódio cortesão» que entrelaça, em redondilha maior, um dos temas predilectos do autor, a paixão serôdia, glosado em peças de recorte naturalista como *Envelhecer*, no episódio veneziano *Perina* ou no poema *O Grande Amor*, com a crítica do despotismo e do poder absoluto; *Pedro o Cruel* (1916), em que o desespero e a sede de vingança do monarca, «louco de um grande amor», se exprimem por vezes em acentos de verdadeira emoção poética. Acrescentem-se a esta lista, para completá-la, duas peças ainda, em que a acção recua até à antiguidade grega e romana: *Petrônio* (1901), baseada num episódio do *Quo Vadis?* de Sienkiewicz, e *Frineia* (1917).

É, porém, o *Afonso VI* (1890), de D. João da Câmara (1852-1908), a obra mais notável de todo este grupo que vimos analisando, não só pelo maior cuidado literário posto na factura dos versos (que é desleixada em Marcelino e académica em Dantas e Lopes de Mendonça) como pela evidente preocupação de conferir densidade humana, volume, riqueza e plasticidade psicológica às personagens e de articular os seus comportamentos com as grandes linhas de força do quadro histórico-social em que se movem. Essa articulação é já menos conseguida no drama histórico seguinte, *Alcácer-Quibir* (1891), que tanto pelo enredo como pela linguagem, não isenta de tiradas declamatórias, reverte ao padrão convencional de que, precisamente, o *Afonso VI* se afastava; mas retoma-se e explora-se nele um veio que neste já aflorava e que consiste num vago e nebuloso misticismo em que os

presságios, as visões proféticas, os obscuros pressentimentos, supõem uma concepção idealista do mundo e dos homens governados por forças ocultas e sobrenaturais que anuncia o simbolismo de algumas das suas peças ulteriores. Simbolismo que, no seu último texto de tendência histórica (*O Beijo do Infante*, um acto em prosa, estreado em 1898, na versão italiana, pelo grande actor Novelli, para quem aliás foi escrito), se reduz ao nível de uma alegoria cenicamente eficaz.

Aproveitando esta voga da ficção histórica e o seu êxito junto do público (é sintomático que João da Câmara e Marcelino Mesquita hajam, respectivamente em 1903 e 1904-5, escrito romances sobre os assuntos tratados no *Afonso VI* e na *Leonor Teles*, como Júlio Dantas (1876-1962) também fizera em 1902 com *A Severa*), e misturando-lhe reminiscências de Ibsen e Rostand, este último autor vem tomar, nos umbrais do novo século, a cabeça do pelotão dos dramaturgos de linha historicista, fazendo no entanto inflectir essa linha numa direcção cada vez mais frívola e superficial. Fialho de Almeida definiu a sua primeira peça, *O que Morreu de Amor*, que os Rosas e Brazão estrearam na sua primeira temporada do Teatro D. Amélia, em 1899, «uma fábula de amor, lambida, declamatória» a anunciar um «talento de coisinhas» que se manifestaria, nas peças seguintes, pela meticulosa fidelidade, maníaca até ao pormenor, àqueles aspectos que exteriormente caracterizam uma época: guarda-roupa, peças de mobiliário, jóias e adereços, instrumentos de música, panos e tecidos, locuções e vocábulos. Vamos encontrar estes materiais aplicados sistematicamente nas suas peças cuja acção, oscilante entre o heroísmo e a galanteria, decorre nos séculos XVII e XVIII: *Viriato Trágico* (1900), em que o

poeta-espada-chim Brás Garcia de Mascarenhas lhe facultou uma réplica lusitana do *Cyrano de Bergerac* de Rostand (que Dantas traduzira em colaboração com Manuel Penteadó e subira à cena em 1898 no mesmo Teatro D. Amélia, um ano após a estreia apoteótica em Paris), *A Ceia dos Cardeais* (1902), o seu maior êxito e um dos maiores de toda a história do nosso teatro, não obstante tratar-se de um pequeno acto em verso constituído, tal como o resumiu Joaquim Madureira nas suas impiedosas *Impressões de Teatro*, por «três monólogos sem acção, sem cor, ligados entre si por um faisão com trufas, sedas roçagantes de príncipes da Igreja, acordes ligeiros num cravo antigo, baixelas ricas e versos delambidos», mero pretexto para três recitativos em que se fazem contrastar as imagens estereotipadas e convencionais da fanfarronice espanhola, da galanteria francesa e do sentimentalismo português; este acto seria o primeiro de uma série de «quadrinhos ligeiros, polidos e brilhantes» em que «as palavras acutilantes disfarçam a pobreza das psicologias», na incisiva observação de José Dias Sancho (*D. Beltrão de Figueiroa*, 1902; *Rosas de Todo o Ano*, 1907; *O Primeiro Beijo*, 1911; *D. Ramon de Capichuela*, 1912; *Sóror Mariana*, 1915). Esta última seria particularmente visada no escandaloso *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso* que, por essa altura, o «futurista» Almada Negreiros atirou ao rosto imóvel e petrificado da nossa literatura académica, de que Júlio Dantas já era então o símbolo acabado. Pertencem ainda a este ciclo um hábil panfleto anticlerical, *Santa Inquisição* (1910) e, rompendo um silêncio de vários anos, em que limitou a sua actividade dramática a adaptações actualizadas de textos clássicos ou românticos (*A Castro*, de Ferreira, e *D. João Tenório*, de Zorrilla, 1920; *Antígona*, de Sófocles,

1946), um anacrónico *Frei António das Chagas* (1947). A mesma superficialidade, o mesmo comprazimento em minuciosas reconstituições históricas puramente exteriores, a mesma agilidade dialogal, caracterizam as suas peças a que a época romântica serve de moldura: *A Severa* (1901), «versão retintamente lisboeta e fadista da *Dama das Camélias*», segundo Óscar Lopes, que no ano seguinte ele próprio reescreveu como romance e em 1909 André Brun adaptou a opereta para a música de Filipe Duarte e Leitão de Barros ao cinema em 1931; *Um Serão nas Laranjeiras* (1903); *Carlota Joaquina* (1919); *Outono em Flor* (1949), que assinala o termo da sua produção teatral, sintetizada por um dos comentadores que temos vindo a citar como «um museu de velharias interessantes».

Talvez que a peça mais viva desse museu seja *A Severa*, grande criação da actriz Ângela Pinto, para cujo temperamento artístico e boémio foi especialmente concebida (como *A Ceia dos Cardeais* o foi para os irmãos Rosa e Brazão), ao lado da qual, bem como dos *Peraltas e Sécias* de Marcelino, não destoa *O Grande Cagliostro*, de Carlos Malheiro-Dias (1905), que Júlio Dantas saudou como «uma das mais encantadoras comédias de que se orgulha a moderna literatura portuguesa». A figura enigmática e controversa do famoso aventureiro, que já Goethe, Scribe e Dumas filho haviam teatralizado, aqui situado na corte de D. Maria I e envolvido numa intriga em que defronta o intendente Pina Manique, domina esta comédia brilhante, mas superficial, que não teve qualquer sequência na bibliografia do seu autor.

Citámos, até aqui, os nomes dos autores e os títulos das obras que melhor documentam esta tendência neo-

romântica que insuflou novo alento ao teatro histórico, exausto pelo despudorado consumo que os continuadores de Garrett dele haviam feito. Mas este inventário deve ser alargado ao *D. Sebastião*, de Augusto Mesquita, publicado em 1891 e recusado pela empresa do Teatro D. Maria, que lhe encontrou «inexperiências na urdidura e na condensação dos elementos para comover as plateias», à *Inês de Castro*, de Maximiliano de Azevedo (1894), escrita numa prosa baça e descolorida, tão inadequada ao tema como os excessos verbais com que outros o sobrecarregaram, e às várias obras apresentadas, em 1898, ao concurso comemorativo do centenário da viagem de Vasco da Gama: além do *Sonho da Índia* de Marcelino Mesquita, que já mencionámos, uma outra de Sousa Monteiro com o mesmo título, *De Portugal à Índia* de Cipriano Jardim, *A Descoberta da Índia* de Faustino da Fonseca, *Na Volta da Índia* de Manuel da Silva Gaio. O drama inesino de Maximiliano de Azevedo (1850-1911), autor de um episódio das lutas liberais, *Zefa*, representado no Teatro Nacional em 1907, que se caracteriza por um mal disfarçado reaccionarismo, pode considerar-se o equivalente oitocentista da *Nova Castro* de Baptista Gomes, que, exactamente um século antes, tão grande entusiasmo suscitara junto das camadas populares do público. A essas camadas se dirigia também a peça de Azevedo, estreada, não por acaso, no Teatro do Príncipe Real: a distribuição dos vários géneros dramáticos pelas diferentes salas de espectáculos fazia-se acompanhar de uma correlativa divisão de classes sociais. Assim, S. Carlos era reservado à ópera, o D. Maria II e o D. Amélia ao drama e à alta comédia, o Ginásio à farsa e à baixa comédia, o Trindade, o Condes e o Avenida à

opereta e à revista (praticando os dois primeiros, eventualmente, o drama e a comédia), o Príncipe Real ao melodrama; e se era a alta e a média burguesia que especialmente frequentavam S. Carlos, D. Maria II e D. Amélia, e mais raramente os restantes Teatros, já o público destes era predominantemente de extracção popular. Um exame comparativo dos respectivos repertórios permite verificar estas diferenças, que com a aproximação da República e nos primeiros anos desta tendem a esbater-se.

6 — O DRAMA E A COMÉDIA NATURALISTAS

Na conferência com que contribuiu para o ciclo democrático do Casino Lisbonense, Eça de Queirós defendia o realismo como «nova expressão de arte». Anos depois, a estética preconizada por Júlio Lourenço Pinto nos seus artigos da «Revista de Estudos Livres» dizia-se, não «realista», mas — na esteira de Zola — «naturalista».

Ainda hoje se estabelece, por vezes, uma certa confusão entre os dois termos, indiferentemente empregados para exprimir uma única e a mesma tendência literária. E se naturalismo e realismo têm um ponto de partida comum — descrição fiel e objectiva da realidade, a «verdade natural» como dizia Lourenço Pinto —, certo é que daí em diante separam-se: enquanto o naturalismo se esgota nessa descrição, que inteiramente lhe basta, o realismo, para o qual essa descrição é apenas um meio e não um fim, procura, através dela, reagir sobre a realidade que descreve, contribuindo para a sua necessária transformação. Daí que o naturalismo se limite a reproduzir, passivamente, a face exterior da realidade, aceitando-a como é, ao passo que o realismo se propõe levar mais longe e mais fundo

a sua indagação, desmontando o mecanismo interior dessa realidade, surpreendendo-a nas suas contradições, acompanhando-lhe o movimento dialéctico. A evolução do naturalismo adensaria a separação entre as duas tendências estéticas: à medida que a transcrição da natureza se vai diluindo em aspectos de pormenor, cada vez mais desligados de um quadro de significação real, e a objectividade se dissolve na pura impressão subjectiva, consoma-se a negação da realidade que está na base do decadentismo e das correntes artísticas irracionistas.

Sirva este pequeno parêntesis para justificar a afirmação de que não houve entre nós verdadeiramente, e por via de regra, uma dramaturgia realista – mas, quando muito, naturalista. Os escritores teatrais portugueses que intentaram trasladar para o palco a realidade que os seus sentidos apreendiam e lhes estimulava a imaginação, contentavam-se em fotografá-la, abstendo-se de a interpretar e mais ainda de concorrer para transformá-la. Não foram, por isso, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Tchekov, Gorky – os autênticos mestres do realismo teatral – que eles seguiram, mesmo quando supuseram imitá-los, mas sim os dramaturgos que desvirtuaram, pequeno-aburguesando-a, a lição daqueles, como Sudermann, Brioux, Benavente, ou um grau ainda mais abaixo, Hervieu e Lavedan, Capus e Donnay. E nem sempre – salvo as honrosas excepções da praxe, que permitem sempre confirmar a regra – poderá dizer-se que, mesmo desses, tenham sido bons discípulos...

Nos dez primeiros anos do século XX e últimos da monarquia, quase todos estes autores foram representados entre nós – por companhias nacionais ou pelos actores estrangeiros que continuavam a visitar-nos

frequentemente. Já dissemos que Antoine esteve em Portugal pela primeira vez em 1896 e a Duse em 1898, devendo-se-lhe a revelação da *Cavalleria Rusticana* de Verga e da *Hedda Gabler* de Ibsen; o grande dramaturgo norueguês teve os seus primeiros intérpretes portugueses em Lucília Simões (*A Casa da Boneca*, Teatro do Ginásio, 1899), Luciano de Castro (*Um Inimigo do Povo*, Teatro do Príncipe Real, 1900) e Ferreira da Silva (*O Pato Bravo*, Teatro Nacional, 1900). A implantação do naturalismo nos nossos palcos ficou, aliás, a dever muito a estes dois actores; Luciano de Castro foi, com Araújo Pereira, o grande animador do «Teatro-Livre», e Ferreira da Silva, nos dez anos em que encabeçou o elenco do Teatro Nacional, deu a conhecer um repertório variado em que figuravam obras de Lavedan e Hervieu, Jean Aicard e Jules Lemaître, Brieux e Pinero, Bracco e Oscar Wilde — e, sobretudo, vencidos que foram os obstáculos levantados pela censura, *O Pai* de Strindberg. Sem dúvida mais rigoroso e exigente do que o repertório levado à cena pela companhia Rosas & Brazão (mas este último tornaria em 1905 ao Teatro Nacional) quando, em 1898, se transferiu para o D. Amélia, onde, com raras excepções (*A Parisiense* de Becque, *Cabeça de Estopa* de Jules Renard, *O Avó* de Galdós, *A Casa em Ordem* de Pinero, *Magda e Fogueiras de S. João* de Sudermann), o teatro francês de «boulevard» assentou arraiais, representado por obras de Brieux e Capus, Feydeau e Donnay, Hervieu e Lavedan, Bernstein e Pierre Wolff, Flers e Caillavet. Por esse mesmo palco desfilaram, neste decénio, notáveis comediantes, desde Zacconi (em 1901, com os *Espectros* de Ibsen, as *Almas Solitárias* de Hauptmann e *O Poder das Trevas* de Tolstoï), a «divina» Bartet, Le Bargy, Mounet-

Sully, Italia Vitaliani, Tina Di Lorenzo, De Féraudy, Coquelin, Réjane, Antoine pela segunda vez em 1903 (com a *Blanchette* de Brieux, o *Poil de Carotte* de Renard, *O Novo Ídolo* de Curel) até aos apóstolos do simbolismo que foram Georgette Leblanc-Maeterlinck e Lugne-Poë.

No tocante aos autores nacionais, um estudo comparativo dos programas das duas companhias no mesmo período permite concluir pela superioridade (em quantidade e qualidade) do conjunto de obras apresentadas no Teatro D. Maria II: cingindo-nos a textos de factura naturalista, *A Noite de Natal* de Raul Brandão (sua peça de estreia, escrita em colaboração com Júlio Brandão), o *Casamento de Conveniência* de Coelho de Carvalho, o *Nó Cego* de Lopes de Mendonça, o *Caminho Perdido* de Augusto de Castro, a *Má Sina* de Bento Mântua, *A Lei do Divórcio* de Augusto de Lacerda (que seria a primeira peça original a subir à cena após a implantação do novo regime, em espectáculo a que assistiram Afonso Costa e Bernardino Machado, representando o Governo provisório), — e a lista poderia ser aumentada com outras obras de autores mais jovens: Afonso Gaio, Luís Barreto, Urbano Rodrigues, Vasco Mendonça Alves —, testemunham um decidido propósito de abrir novos caminhos à dramaturgia portuguesa. Arriscou menos a empresa do Teatro D. Amélia, que nesse período quase se limitou a pôr em cena peças, em regra menores, de autores já consagrados, como Lopes de Mendonça (*Amor Louco*), João da Câmara, (*Aldeia na Corte*), Júlio Dantas (*Crucificados, O Paço de Veiros*), Marcelino Mesquita (*O Tio Pedro, A Mentira*), Schwalbach (*Cruz da Esmola, Os Postiços*)...

Adiantámos já que os introdutores, no nosso teatro, da estética naturalista começaram por escrever dramas históricos neo-românticos: e esta costela romântica, que lhes era congénita, não deixaria de manifestar-se nas suas produções da fase ulterior. Este compromisso, comum aliás à quase totalidade das peças naturalistas que entre nós se representaram, vem confirmar o que acima dissemos acerca da ausência de uma verdadeira dramaturgia realista em Portugal.

Os dramas anticlericais de António Enes, Silva Pinto, Lino d'Assunção e outros autores que citámos, a comédia satírica de Teixeira de Queirós, a que também fizemos referência, situam-se ainda na periferia do naturalismo; este só pode ser invocado, com propriedade, quando Marcelino Mesquita estreia no Teatro do Príncipe Real, em 1885, depois de o Teatro Nacional a rejeitar por imoral, a *Pérola*, e em 1893, neste último Teatro, sobem à cena *Os Velhos* de D. João da Câmara.

«Episódio da vida académica» chamou Marcelino Mesquita à *Pérola* — e logo neste conceito se revelava o propósito naturalista que lhe era subjacente. O «episódio» foi, com efeito, a versão portuguesa da «tranche de vie» dos dramaturgos franceses que giraram na órbita de Antoine: Marcelino chamou «episódios dramáticos» à *Dor Suprema* e à *Mentira*, «episódio da vida burguesa» à *Sinhá* e «episódio trágico» ao *Tio Pedro*, enquanto no repertório do «Teatro-Livre» e do «Teatro Moderno» abundavam os «episódios cruéis, dolorosos, ou irónicos». Definindo a sua peça como «o desenho gráfico de um episódio real da vida escolar em Lisboa» e apresentando-o como uma «fotografia», concebida sem a intenção de «moralizar o mundo, e ainda menos de o

desmoralizar», o autor de *Pérola* assumiu, de facto, a posição de fria neutralidade que é típica do naturalismo; mas o seu temperamento incuravelmente romântico traía-o na realização do projecto, fazendo-o envolver a crueza do drama, que descreve os amores irregulares de uma prostituta e um estudante, nas roupagens de um diálogo empolado que retira credibilidade ao retrato do meio crapuloso em que a acção se desenvolve. Na comédia seguinte, *Os Castros* (1893), que dramatiza um caso de rivalidade amorosa entre dois irmãos, a linguagem torna-se mais depurada, para atingir o seu grau máximo de naturalidade na «tragédia burguesa» *Dor Suprema* (1895), da qual um crítico disse que «não era um drama nem uma obra de teatro, mas apenas a narração de um facto lúgubre». A história banal do duplo suicídio de um casal de pequenos burgueses, a quem a morte de uma filha precipita na miséria e na loucura, é assumida por Marcelino Mesquita na sua mais quotidiana e mesquinha dimensão e transcrita literalmente com uma secura e uma nudez que fazem deste «episódio» o protótipo do nosso drama naturalista. Nenhuma das suas obras ulteriores de assunto contemporâneo acusa tão grande contenção, tão eficaz economia de meios. Em *Velho Tema*, estreado também em 1895, e *A Noite do Calvário*, que se estreou no Brasil em 1903 depois de ter sido proibida a sua representação entre nós, o tópico romântico da honra ultrajada serve de trampolim ao ataque de uma «sociedade podre, que trocou o gume da espada pelo da língua, a moral pelo instinto, que fez da tradição um espantalho ridículo e da honra uma convenção pueril» e à apologia da necessidade de «uma justiça nova, uma nova moral»; mas a tese perde-se em conversas de salão, em tiradas conceituosas, em

desfechos melodramáticos (o marido que mata o amante da mulher, ou leva esta a suicidar-se). Em *Sinhá* (1901) um outro tópico romântico, a «virgem seduzida e abandonada», resolve-se num desenlace feliz, confortavelmente pequeno-burguês. Em *Almas Doentes* (1905) e *Na Voragem* (1917), sua derradeira produção, o tema da hereditariedade, que os *Espectros* de Ibsen haviam posto na ordem do dia, é levado a extremos que roçam involuntariamente a caricatura. No *Envelhecer* (1909) o sincero dramatismo do conflito passionai posto em cena dilui-se num diálogo que oscila entre a banalidade e a retórica. A todas estas efabulações é lícito preferir, pela sua linearidade desprovida de efeitos fáceis, duas pequenas peças num acto, *Fim de Penitência* (1895) e *O Tio Pedro* (1902), a primeira pela sua corajosa defesa de uma moral que despreza as conveniências e as convenções, a segunda pela sua intensidade trágica.

Saudado, no seu tempo, por críticos exigentes como «um dos mais raros e fogosos temperamentos dramáticos que entre nós têm existido» (Fialho de Almeida) e «o nosso primeiro e único dramaturgo contemporâneo» (Joaquim Madureira), o autor da *Dor Suprema* aparece-nos hoje como o expoente das limitações e compromissos do nosso repertório naturalista, e tanto das suas potencialidades quanto do que as impediu de plenamente se afirmarem. Quase o mesmo poderia dizer-se das três peças com que Henrique Lopes de Mendonça contribuiu para esse repertório: *Amor Louco* (1899), que vale sobretudo pela exacta pintura do ambiente de uma aldeia piscatória; *Nó Cego* (1905), em que a defesa do divórcio se antecipou de seis anos à sua instituição legal entre nós; e sobretudo *O Azebre*, recusada pela empresa do Teatro D. Amélia e

aceite com alterações no texto pelo Teatro D. Maria (acabaria, aliás, por subir à cena no Teatro do Príncipe Real em 1909), devido ao seu áspero realismo, que levou alguns a classificá-la de «teatro livre». O autor, porém, impugnou essa classificação, segundo ele reservada «às peças rejeitadas pelo público, ou pela repugnância dos temas versados, ou pela deficiência de teatralidade» e atribuiu a hostilidade desencadeada pela sua peça às «personagens arrancadas à escória social», aos «episódios do viver dissoluto», aos «traços de sátira mordente». No que não andaria longe da verdade: era, sem dúvida, ousado para o tempo, e atentatório da «respeitabilidade» do público que frequentava aqueles Teatros, pôr em contraste um meio boémio, desregrado mas espontâneo e generoso, e uma burguesia hipócrita, escorada na moral e na religião... e mais ainda tomar partido por aquele contra esta. E, se não pode negar-se uma eficiente construção teatral às peças naturalistas de Júlio Dantas, um diálogo aderente às situações dramatizadas e às personagens que nelas intervêm (*Crucificados*, 1902; *O Paço de Veiros*, 1903; *Mater Dolorosa*, 1908; *O Reposteiro Verde*, 1912), a sua excessiva colagem aos temas ibsenianos da hereditariedade, numa leitura superficial e apressada dos *Espectros*, tal como já vimos acontecer em Marcelino Mesquita, não permite considerá-las mais do que exercícios hábeis e aplicados, «cópias servis — diria Fidelino de Figueiredo — em que não há arte, mas uma pretensa fidelidade fotográfica de repórter». E é justamente, como acima procurámos demonstrar, por aí que o naturalismo se distingue do autêntico realismo — de que é, afinal, a contrafacção.

Quem mais se aproximou do realismo, de entre os autores da sua geração, foi D. João da Câmara, em 1893,

com uma peça de que o público da estreia, habituado às estridências do drama ultra-romântico e ao ritmo majestoso dos alexandrinos do drama neo-romântico, se desinteressou, tão insípida e desadornada lhe pareceu. Reflexo dessa atitude é a crítica publicada, então, no «Diário de Notícias», que define a peça como «um gracioso quadro rural, bem estudado, bem caricaturado, um conto-zinho bem posto em acção e que se escuta com bonomia...» Só doze anos mais tarde, quando o Teatro D. Maria repôs em cena *Os Velhos*, logrou a peça ser entendida e apreciado o seu duplo contributo para a renovação da cena portuguesa. Renovação de conteúdo, porque *Os Velhos* representam uma tentativa (ainda que apenas esboçada) de quebrar a barreira que, de há muito, separava os nossos dramaturgos da vida do povo — ignorada ou, como nos *Campinos* de Salvador Marques (1874), idealizada. Com efeito, a acção da peça, cujo ponto de partida é a instalação da linha férrea ao longo da charneca alentejana, mostra-nos as reacções dos pequenos proprietários rurais — agarrados a tradições seculares, apegados à terra — ante o progresso e a civilização, simbolizados no «silvo da locomotiva». Mas, como diz uma das personagens, «os tempos correm, os tempos são outros». A novas fases da vida económica, novas formas de vida: por isso, a neta dos «velhos» casará, não com um homem do campo, mas sim com «um homem dos caminhos de ferro». Renovação de forma também, porque, em franco contraste com a linguagem empolada e artificial dos dramas habitualmente representados então nos nossos palcos, o diálogo se caracteriza pela sua extrema simplicidade, pela sua aderência à vida quotidiana, pela sua aproximação da linguagem falada pelo povo.

À sensação de verdade que desta peça-padrão se desprende, não terá sido estranho o facto de *Os Velhos* serem o fruto de observações directas, colhidas pelo próprio autor quando andou pelo Alentejo a dirigir os trabalhos de construção do ramal de Cáceres. Mas a descrição de tipos e costumes provincianos, em que reside o seu mérito principal, remete, não para o realismo queirosiano, e sim para a ficção romanesca de Júlio Dinis, cujas «histórias de aldeia, muito simples» são, aliás, expressamente citadas numa das suas cenas. Simples e linear é, também, a acção da peça de João da Câmara, compondo um tecido em que habilmente se cruzam os fios de um discreto lirismo, de uma suave ironia, de uma esparsa e resignada nostalgia. *Os Velhos* situam-se, por assim dizer, na antecâmara do realismo — em que nem o seu autor, nem os seus companheiros de geração, verdadeiramente chegaram a entrar.

A obra seguinte de João da Câmara, *O Pântano* (1894), cujo estudo não cabe neste livro, envereda por rumos de uma estética diferente, que o dramaturgo percorre guiando-se pela bússola do simbolismo de Maeterlinck, e que em *A Tutinegra Real* (1895) procuraria acomodar ao esquema da comédia burguesa de salão, para vir a atingir em *Meia-Noite* (1900) a sua expressão mais perfeita. O retorno ao ambiente provinciano de *Os Velhos*, verificado em 1896 com *O Ganha-Perde*, salda-se por um nítido retrocesso; para além de fáceis variações sobre o tema da *Cidade e as Serras*, esboça-se aqui, ao nível da anedota, uma sátira dos costumes políticos regionais, numa perspectiva que seria mais tarde desenvolvida nas comédias, hoje esquecidas, de um Chagas Roquette. Já em *A Triste Viúvinha* (1897) o nível volta a subir. A acção, muito simples como a de *Os*

Velhos, interioriza-se, as personagens ganham em densidade psicológica o que perdem em pitoresco, o colorido do quadro de costumes acinzentando-se, o diálogo torna-se reticente, alusivo, murmurado. Todos estes elementos vão combinar-se, irregularmente, numa efabulação melodramática, *A Rosa Enfeitada*, espécie de folhetim populista que Adelina Abranches criou, com grande êxito, em 1901, no Teatro do Príncipe Real (e que em 1929 seria adaptado a opereta por Silva Tavares com a colaboração de António Carneiro e Lino Ferreira), em que todavia repercutem, na sua ternura pelos miseráveis, pelos deserdados da sorte, pelos que sofrem, ecos antecipados do melhor Raul Brandão, como neste grito desesperado: «Saber a gente que vive porque alguma coisa lhe dói sempre!». E não há que fazer referência especial à restante produção dramatúrgica de D. João da Câmara — ressaltado o seu contributo para a renovação do nosso teatro musicado, a que noutra capítulo aludiremos: uma insípida comédia escrita em colaboração com Delfim Guimarães, *Aldeia na Corte* (1901), os dois actos breves, repassados de nostalgia, de *Casamento e Mortalha* (1904) e uma feliz adaptação do camiliano *Amor de Perdição*, também de 1904.

Nas suas tentativas de criar uma opereta de características nacionais, teve João da Câmara colaboradores de vulto, como Eduardo Schwalbach e, sobretudo, Gervásio Lobato (além, evidentemente, de compositores como Ciríaco de Cardoso e Filipe Duarte). Gervásio Lobato (1850-1895) encetara em 1873, com a peça *Debaixo da Máscara*, representada no Teatro D. Maria, uma carreira excepcionalmente intensa — 25 peças originais e 115 traduções e imitações escritas

em pouco mais de vinte anos. Comentando a sua peça de estreia, Luciano Cordeiro, que a classificou «das mais notáveis, das mais felizes, das mais prometedoras até, temos visto nestes últimos tempos neste nosso pobre teatro nacional», sublinhou o «corajoso realismo» com que nela se denunciavam a «ausência de virilidade moral», a hipocrisia do «chamado grande mundo», «a vida íntima de uma aristocracia de sacristia». Lobato não aprofundaria, contudo, estas qualidades nas suas obras ulteriores, entre as quais se destacam *Os Grotescos* (1878), *Diz-se* (1879), *Sua Excelência* (1884), *O Comissário de Polícia* (1890), *O Festim de Baltazar* (1893), limitando-se a esboçar a caricatura da média e pequena burguesia lisboeta dos fins do século, retratadas nos seus ridículos, na sua vacuidade, na mesquinhez das suas ambições políticas e mundanas. Mas fê-lo com um humor certo (que não hesitava em recorrer ao «non-sens» no diálogo) e uma eficácia teatral que permitem dizer-se ter ele sido, para a sociedade portuguesa dos últimos anos da monarquia, o que Labiche fôra para a França do II Império. As suas farsas conservam ainda hoje boa parte da sua frescura originária, enquanto tantas outras obras coevas, de mais sério empenho, irremediavelmente envelheceram.

Quase todas as comédias e farsas de Gervásio Lobato foram escritas para a companhia do Teatro do Ginásio, de que era primeira figura o actor Vale, e aí representadas com invariável agrado — o que levou um cronista da época a escrever que o teatro cómico português ali teve então «o seu trono, a sua corte e o seu rei». A sucessão iria pertencer a Eduardo Schwalbach (1860-1946) que, tal como o autor de *Sua Excelência*, começou pelo Teatro D. Maria II, onde estreou em

1891 a que é por muitos considerada a sua melhor comédia, *O Íntimo*, em que o processo naturalista segue pelos trilhos de um psicologismo particularmente afeiçoado pelos dramaturgos franceses posteriores ao «Teatro-Livre», para em seguida se especializar na comédia de costumes e na farsa de situações e se dividir pela revista e a opereta. Schwalbach repetiu a fórmula da sua primeira peça — caracterizada, segundo Joaquim Madureira, por «misturar, em alternativas simétricas e dosagens de formulário, o riso e a lágrima, a galhofa e o sentimento, a caricatura e a dor» — em *Santa Umbelina* (1895), que Fialho não poupou aos seus sarcasmos, e *A Cruz da Esmola* (1904), ajuizada por Madureira «uma peça decentemente urdida, razoavelmente delineada e sofrivelmente desenvolvida». No Ginásio se representaram as suas mais aplaudidas comédias — *Anastácia & C.^a* e *O Filho de Carolina*, 1894; *Os Pimentas*, 1898; *A Senhora Ministra*, 1899; *A Bisbilhoteira*, 1900 — em que a crítica (superficial) dos costumes se entrelaça com a observação (mais cuidada) dos caracteres. Esta combinação permitiu-lhe, com um pouco mais de empenhamento, alcançar resultados apreciáveis em *Os Postiços* (1909), pelo próprio autor definida como «uma sátira, talvez aqui e além impiedosa, a uma certa miscelânea elegante da época», aos seus vícios e preconceitos, e *Poema de Amor* (1916), em que retoma, expurgando-o de excrescências românticas, o tema utilizado por Marcelino Mesquita no *Envelhecer*, que Schwalbach localiza no meio teatral, descrito com impressionante fidelidade nos dois actos intermédios. Uma tentativa de reeditar o êxito desta última peça com o drama *Fogo Sagrado* (1924) frustrou-se, como aliás era de prever, substituída a espontânea originalidade

daquele pela sua intencional reprodução. Após um silêncio de mais de vinte anos, Schwalbach despedir-se-ia do teatro em 1945, com *Duas Máscaras*, peça «constituída por dois instantâneos diametralmente opostos duma mesma causa, em meios também antítese um do outro», que enferma do mesmo defeito de premeditação. Uma releitura do seu teatro autoriza a ratificação do juízo que sobre ele emitiu Eduardo Scarlatti, ao render homenagem, a propósito de uma reposição de *A Bisbilhoteira* em 1934, às «belas faculdades» do autor, sintetizadas numa «intuição de poeta dramático e de comediógrafo e cristalinamente humano», lamentando porém que «elas houvessem sido exploradas de maneira quantitativa, agora na comédia, logo na revista, a seguir no drama, quando não simultaneamente em todos os géneros» — para concluir que «em Eduardo Schwalbach um trabalho caudaloso submergiu o critério de escolha, a actividade paciente». O autor de *Os Postiços* teria, aliás, a resignada noção de que assim era, ao intitular-se, no livro de memórias que publicou dois anos antes de falecer (*A Lareira do Passado*, 1944) um «escritor de periferia».

Todos os autores que até aqui citámos foram, senão exclusivamente, predominantemente homens de teatro. A poesia, os romances, os contos, os estudos históricos, as crónicas que também escreveram ocupam na sua obra um lugar acessório. Com os que vamos mencionar a seguir, estas posições invertem-se: à semelhança de Teixeira de Queirós, autor de uma peça única, *O Grande Homem*, aparecida nos primórdios do nosso naturalismo cénico, que aos romances da *Comédia Burguesa* e da *Comédia do Campo* deve o seu posto na história da nossa literatura, também Abel Botelho (1856-1917), Alberto

Braga (1851-1911) e Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941) podem considerar-se o que um crítico designou por «dramaturgos por acidente». O primeiro abordou pela primeira vez o teatro com um drama em verso, *Germano*, publicado em 1886 sob os seus dois nomes próprios, Abel Acácio, que a empresa do Teatro D. Maria rejeitou, dando origem a uma ruidosa polémica que no entanto os méritos da peça estavam longe de justificar. Do êxito alcançado pelas suas peças seguintes (*Jucunda*, 1889; *Claudina*, 1890; *Os Vencidos da Vida*, 1892, que as autoridades proibiram sob o pretexto de «ofender a moral pública», mas na realidade por visar o grupo a que pertencia Oliveira Martins, então Ministro da Fazenda; *A Imaculável*, 1897) não esteve ausente uma ponta de escândalo. Nelas se acusa a transição do naturalismo para o decadentismo, manifestando-se aquele na descrição minuciosa de certa fauna parasitária dos meios literários e artísticos da capital, cujos costumes ironicamente denunciam, e este no desenho de certas personagens mórbidas, geralmente femininas. Nenhuma destas peças, porém, atinge o nível significativo dos romances que integram o ciclo da *Patologia Social* ou das novelas rústicas de *Mulheres da Beira*, como aquém dos seus *Contos da Aldeia* se situam os dramas de Alberto Braga, nos quais as sequelas do romantismo são mais evidentes do que em Abel Botelho: *A Estrada de Damasco* (1892), *A Irmã* (1894) e *O Estatutário* (1897), todos representados no Teatro D. Maria II, mas o último após recurso interposto pelo autor para o Ministro do Reino, que lhe deu provimento baseado num parecer de Teófilo Braga, que o considerou, porventura demasiado generosamente, «obra de quem conhece a moderna literatura dramática».

européia e acompanha todos os seus novos efeitos, enquanto a tipos, caracteres, situações e teses sociais».

Se, nalgumas destas peças, fugidamente perpassa a sombra de Ibsen, é através da vulgata francesa que ela se filtra; e quase invariavelmente reportada ao tema do adultério. Na única peça que Teixeira-Gomes escreveu, *Sabina Freire*, editada em 1905 (e só provada no palco em 1969), a sua presença é mais imediata, o seu rasto mais profundo; mas esta tentativa de dar à *Hedda Gabler* do grande dramaturgo escandinavo uma réplica portuguesa viria a falhar pela sua inserção no meio asfíxiante e mesquinho da nossa província, que à grandeza solitária da protagonista opõe, num combate desigual, meros títeres sem nervo nem alma. Nem a cintilância de um diálogo admirável de expressão literária redime as fraquezas estruturais desta peça, que Fialho de Almeida — tão excessivo nos seus entusiasmos como nas suas indignações — proclamou uma «obra-prima, a mais estranha obra que há vinte anos tem aparecido».

Relegando para o capítulo seguinte o estudo dos autores revelados pelo «Teatro-Livre» e pelo «Teatro Moderno» — que foram as duas iniciativas mais sistemáticas e consequentes de levar o naturalismo aos nossos palcos —, vamos agora referir-nos a um grupo de escritores, de formação heterogénea mas de filiação estética naturalista, todos eles surgidos antes da queda da monarquia. O primeiro a ser representado, Augusto de Lacerda, (1864-1926), filho do actor (e autor aplaudido de românticos «dramas de actualidade») César de Lacerda e da actriz Carolina Falco, deu os primeiros passos na senda do romantismo (*Flor dos Triguais*, um acto em verso, 1884; *O Vício* 1888), mas iniciou em 1904, com uma peça também num acto, *Terra-Mater*, que

Joaquim Madureira saudou como «a obra sã de uma inteligência honesta: tem princípio, meio e fim; lógica, raciocínio, equilíbrio; estudo de caracteres e jogo de paixões; cuidado de forma e plasticidade de intuítos», uma nova fase, em que o eixo da influência da escola naturalista francesa se desloca progressivamente de Donnay e Lavedan para François de Curel e Bataille, sob o impulso de uma maior exigência artística e humana. *A Dívida* (1906), *A Lei do Divórcio* (1910), *Telhadados de Vidro* (1914), *Mártires do Ideal* (1915) e *Os Novos Apóstolos* (1917) testemunham o seu meritório labor, acompanhado de uma prática de encenador e professor do Conservatório, merecendo destacar-se as duas últimas, em que respectivamente debate o problema da «dolorosa irrealidade de todos os altos ideais humanos» (com a particularidade, insólita para a época, de materializar-se em cena um sonho da personagem principal) e da liberdade de consciência, no quadro das lutas religiosas do século XVI, com uma clara opção reformista. A sua última peça, estreada em 1924 no Teatro Nacional (aliás como todas as anteriores), seria ainda uma comédia histórica, *O Pasteleiro de Madrigal*.

Reivindicando para a sua obra teatral «a verdade e só a verdade em toda a tonalidade das suas linhas», Coelho de Carvalho (1852-1934) — que foi reitor da Universidade de Coimbra e presidente da Academia das Ciências — estreou-se em 1904, no Teatro D. Maria, com a peça *Casamento de Conveniência*, que houve de sofrer, na representação, numerosos e significativos cortes. Ao editá-la na sua versão integral, o autor aditou-lhe um notável prefácio, em que faz a apologia vigorosa do naturalismo dramático (a que prefere chamar

«vitalismo, porque do termo abusou-se muito dando-lhe um sentido restrito») e exproba, com duras palavras, «o ideal burguês da riqueza» que é «uma concepção injusta, anticristã, pois destrói a igualdade entre os homens». E de novo citamos Joaquim Madureira, que do *Casamento de Conveniência* disse tratar-se de uma «peça de intuítos e de ideias, dando através de uma prosa magnífica a imagem verdadeira dos pináculos da sociedade em que vivemos e dos bastidores da Reacção onde, na sombra, se trama a tirania que nos oprime». O crítico viu nela, e por isso lhe não regateou louvores, «a revelação de uma consciência que protesta»: daí os desentendimentos do autor com a censura, que se repetiram com a peça seguinte, *O Filho Doutor*; severo ataque aos métodos de ensino em vigor na Universidade de Coimbra. A obra veio a representar-se em 1906, o que levou à demissão do comissário régio, Alberto Pimentel — que, além dos cortes impostos na peça anterior de Coelho de Carvalho, fora o responsável pela proibição, entre outros textos, de *A Vítima* de Ernesto da Silva, *Quinto Mandamento* de Afonso Gaio, *Caminho Perdido* de Augusto de Castro e *O Pai* de Strindberg. No mesmo palco subiu à cena, em 1911, *A Infelicidade Legal*, em que passam ecos da *Dama do Mar* de Ibsen e, contra a instituição burguesa do casamento, se defende o amor livre. Uma adaptação da *Oréstia* de Ésquilo, representada no verão desse mesmo ano no Jardim da Estrela, numa tentativa de teatro ao ar livre organizada em conjunto com o actor Alexandre de Azevedo e o cenógrafo Augusto Pina, e um drama a que a dialéctica da luta de classes fornece o substracto, *A Ponte*, publicado em 1924, completam (se abstrairmos de traduções de Molière, Augier, Feliu y Codina e de uma versão livre do

Fausto, a «tragicomédia em cinco jornadas andadas em Coimbra em fins do século XVII» *O Gran-Doutor*, impressa em 1926, mas destinada exclusivamente à leitura) uma produção dramática de sinal progressista, que ao contrário da maior parte do teatro seu contemporâneo ainda hoje é susceptível de interessar — o que torna particularmente injusto o esquecimento que sobre ela pesa.

Dois outros autores que no Teatro D. Maria deram os primeiros passos, Augusto de Castro (1883-1971) e Vasco Mendonça Alves (1882-1962), talharam pelo figurino francês as suas comédias dramáticas: mas enquanto o primeiro, em *Caminho Perdido* (1906), tomava a explícita defesa dos direitos do amor contra as convenções e as cadeias sociais (o que lhe valeu o veto do comissário régio, pelo que só a demissão deste tornou possível a sua representação), o segundo logo desde o início (*Último Amor*, 1909; *Os Filhos*, 1910) advogava uma concepção reaccionária da família que, alargada a outros níveis, seria uma constante de todo o seu teatro ulterior. Depois de oscilar entre os efeitos melodramáticos, de uma violência passional puramente exterior, à maneira de Kistmaeckers ou Bernstein (*Vertigem*, 1910) e uma cínica bonomia a servir de invólucro a frágeis enredos, armados com um engenho aprendido em Donnay e Capus (*Amor à Antiga*, 1907; *Chá das 5*, 1909; *As Nossas Amantes*, 1912), Augusto de Castro cedo trocou pela diplomacia, pelo jornalismo e pela política o teatro, a que Mendonça Alves se manteve fiel, como fiel se manteria às suas convicções monárquicas e tradicionalistas. Mas a sua obra, em que vizinham comédias e dramas moralizadores, peças históricas e aguarelas populistas, desenrola-se

praticamente toda após a implantação da República, pelo que não cabe aqui examiná-la. O mesmo se dirá do grande escritor que foi Raul Brandão (1867-1930), cujas primícias teatrais se verificaram no período que estamos estudando (*Noite de Natal*, estreada em 1899 no Teatro D. Maria; *O Maior Castigo*, estreada em 1902 no Teatro D. Amélia; ambas escrita em colaboração com Júlio Brandão, inédita ainda a primeira e desaparecida a segunda no incêndio que em 1914 consumiu o Teatro em que se representou): com todas as suas hesitações e insuficiências técnicas, elas anunciam, no seu naturalismo impressionista — ou, como diria um jornal da época acerca da segunda, no seu «modernismo nevoento» —, aquele teatro cuja «linguagem sem frases se não perdesse em palavras» em que o futuro autor do *Gebo e a Sombra* via a única possibilidade de «revelar-se a alma descarnada dos homens e das coisas». Não admira, pois, que na série de artigos publicados em 1895 no «Correio da Manhã», de onde extraímos as precedentes citações, Raul Brandão preferisse às «peças decorativas de Lopes de Mendonça» e à «simplicidade complicada e embirrenta de Schwalbach» a simplicidade espontânea do João da Câmara de *Os Velhos*, que se aproximava dum «teatro popular e humano» que já então habitava os seus sonhos mas a que só nos anos 20 viria a dar expressão acabada.

7 — O «TEATRO LIVRE» E O «TEATRO MODERNO»

Foi em 1896, já o dissemos, que Antoine se apresentou em Lisboa pela primeira vez: dois anos após a criação do seu «Théâtre-Libre», que fundara na capital francesa em 1887 e serviu de modelo a um grande número de iniciativas semelhantes, dispersas pelo mundo — a «Freie Bühne» alemã (1889), o «Independent Theatre» londrino (1891), o «Teatro Artístico» de Moscovo (1898). A sua passagem pelo palco do Teatro D. Amélia quase não foi então notada, mas deixou semente que ficaria a germinar. Quando, em 1903, voltou ao mesmo palco, acompanhado de Suzanne Deprés e Signoret, para em três espectáculos oferecer algumas peças-chave do seu repertório (a *Blanchette* de Brieux, a *Fille Elisa* extraída por Jean Ajalbert do romance dos irmãos Goncourt, o *Boubouroche* de Courteline, *O Novo Ídolo* de Curel, o *Poil de Carotte* de Jules Renard), já «um grupo de rapazes de ideias sãs e vistas largas, com as almas abertas a todas as aspirações de revolta e os peitos experimentados em vários combates com a rotina» (cito palavras de Joaquim Madureira) havia lançado os caboucos do que viria a ser o «Teatro Livre» português.

Os estatutos da cooperativa, fundada em 1902, corporizavam um projecto de «dar rejuvenescimento e trazer uma nova e forte seiva ao teatro português» — «em face do rebaixamento e da decadência do teatro nacional, intimamente infestado de retrógradas ideias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem, onde a Arte, considerada um fim, tem sido relegada às inutilidades do restrito culto da forma quando não tem descido a ignóbeis manifestações mercantis, tornando-se então um meio, não de levar ao cérebro da multidão o forte jorro de novos ideais, mas de angariar fictícias auréolas de consagração e lucrativas prebendas». Conscientes de que «o teatro, pelas suas condições de grande latitude na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixação dessas ideias, pois tem como meio condutor o sentimento, é hoje, talvez, a melhor forma de educação popular», os promotores do «Teatro Livre», para quem era «a Arte um meio e o tablado cénico uma tribuna», resumiam as suas intenções numa fórmula impressiva: «redimir pela Arte e vencer pela Educação». Fórmula de que o dramaturgo Ernesto da Silva, numa conferência realizada no Ateneu Comercial em Dezembro de 1902, subordinada ao título «Teatro Livre & Arte Social», apresentaria uma variante: «transformar pela Arte, redimir pela Educação». Essa conferência, juntamente com outras de Teófilo Braga e Heliodoro Salgado, foi por assim dizer o arranque do movimento, que só em 1904 produziu, com dois espectáculos montados no Teatro do Príncipe Real, sob a orientação dos actores Luciano de Castro e Araújo Pereira, os primeiros frutos.

Da conferência de Teófilo, que abriu a série, diz-nos Madureira que ela «ilustrou mais do que muitos meses

de leitura»; Heliodoro Salgado fixou, numa síntese expressiva, um dos parâmetros da iniciativa: «a arte moderna não pode ficar-se no culto da forma, deve ser veículo das ideias sãs e fomentadora de sentimentos nobres»; e Ernesto de Silva, apoiando-se na reacção naturalista de Antoine, condenou o «miserável vegetar, que não viver, do teatro nacional», contrapondo-lhe a necessidade de uma «clamorosa reivindicação dos corações que protestam, dos espíritos que se libertam e das consciências que se emancipam». Estes objectivos consubstanciaram-se no espectáculo de 8 de Março de 1904, que Joaquim Madureira saudou como «uma noite que marca, na história do teatro e na história das ideias em Portugal, uma data de luz e de esperanças», pois que então «pela primeira vez, em palcos portugueses, soou a voz da Justiça e a Verdade eterna, nua e redentora, pisou, pela primeira vez as tábuas da cena». Uma peça do repertório de Antoine, *Tante Léontine* de Maurice Boniface Edouard Boudin, estreada em 1890 no «Théâtre-Libre» (que, na versão portuguesa de César Porto e Luís da Mata, se intitulou *A Moral Deles*) e um fragmento do «prólogo dramático» de Manuel Laranjeira ...*Amanhã*, constituíam o cartaz do primeiro panorama, a que em 19 de Abril um outro se seguiria, preenchido com a representação póstuma de um drama panfletário de Ernesto da Silva, *Em Ruínas*, e o acto de Octave Mirbeau *A Carteira*, que um discípulo e colaborador de Antoine, Fermin Gémier, havia criado em 1902 e em cuja interpretação o actor Luciano de Castro confirmaria os dotes excepcionais revelados no prólogo de Laranjeira (e, antes ainda, no *Inimigo do Povo* de Ibsen).

A segunda temporada do «Teatro Livre», agora sob a direcção do actor António Pinheiro (Araújo Pereira e

Luciano de Castro haviam-se desligado da cooperativa, em que permaneciam Adolfo Lima, César Porto e Luís da Mata, para fundar, nesse mesmo ano, o «Teatro Moderno»), decorreu no Teatro do Ginásio, de 16 de Junho a 31 de Julho de 1905, com um repertório em que as peças estrangeiras (*Maternidade* de Brieux e *Uma Falência* de Bjornson, ambas traduzidas por Adolfo Lima, *O Pai Natural* de E. Dupré e P. Charton, *A Prosa* de Gaston Salandri, *As Vítimas* de Frédéric Boutet, a adaptação de um conto de Sudermann, *A Confissão do Amigo*) alternavam com as nacionais (*O Condenado* de Valentim Machado, *Os Que Furam* de Emídio Garcia, *Missã Nova* de Bento Faria e uma nova peça de Manuel Laranjeira, *Às Feras*). Seria também António Pinheiro a dirigir, em Junho de 1908, a derradeira época do «Teatro Livre», desta vez albergado no palco do Teatro D. Amélia (de cujo elenco procediam os intérpretes, aliás como em 1905: Adelina Abranches, Maria Pia, João Gil, Rafael Marques então, Maria Falcão e Carlos de Oliveira agora, com o acréscimo de Luciano de Castro), em que foram montadas duas peças francesas, *A Gaiola* de Lucien Descaves e *A Tranquilidade do Lar* de Maupassant, e dois originais portugueses, *Entre Dois Fogos* de Emídio Garcia e *O Triunfo* de Carrasco Guerra. Mas já os propósitos iniciais do movimento sofrem uma nítida regressão: apesar de os seus organizadores proclamarem, num manifesto então divulgado, em que se reclamavam de Tolstói e Becque, a sua fidelidade à «vida, feia ou bela, tal como é ou tal como a mostra a irradiação crua do sol ou o raio fantástico da electricidade» e o seu desejo de serem «verdadeiros como a vida em reacção contra o condicional reinante, sejam quais forem as consequências em face do público,

da crítica e dos empresários», admitem a coexistência de uma «corrente mística ou idealista» com a «naturalista ou realista». Conciliação impossível, que terá precipitado a falência do movimento.

Duração mais efémera teve o «Teatro Moderno», que nasceu duma dissidência no seio do «Teatro Livre» após a primeira temporada deste, e que se limitou a uma época de um mês (Julho de 1905) no Teatro do Príncipe Real. Sob a direcção artística de Araújo Pereira, com a colaboração dos actores Luciano de Castro e Simões Coelho (além de outros como Maria das Dores, que no ano anterior havia criado as peças de Laranjeira e Ernesto da Silva, Palmira Torres, Virginia Nery e António Sacramento), a nova companhia justificava nos termos seguintes a sua formação: «De há muito que, em Lisboa, se sentia a falta de uma companhia dramática que diligenciasse representar peças educativas, sob o ponto de vista moral e social, escritas por autores novos, portugueses, mas estudiosos e inteligentes que, por não serem consagrados nem conhecidos noutras casas de espectáculos públicos, não têm visto apreciados os seus trabalhos, por muito bons que estes sejam. É injusto e iníquo que assim suceda, isto é, que no nosso acanhado meio teatral apenas tenham ingresso os consagrados, quando, afinal, muitos outros com faculdades de estudo e inteligência poderiam vir a sê-lo se porventura os seus trabalhos de escritores dramáticos fossem admitidos e submetidos à crítica e à apreciação do público. Também se reconhecia de há muito a necessidade de transformar o teatro cheio de *ficelles*, de preconceitos absurdos e de velhos prejuízos, na verdadeira arte, isto é, no teatro moderno, como elemento de educação moral e social que bem precisa se torna». E, fiel a este programa, seis

peças nacionais de novos autores foram levadas à cena: *O Estigma* de Ramada Curto, *Mau Caminho*, «episódio doloroso» de Carrasco Guerra e Eloy do Amaral, *Novo Altar* de Bento Mântua, *Degenerados* de Mário Gollen, *Quinto Mandamento* de Afonso Gaio e *A Lei Mais Forte* de Amadeu de Freitas e Luís Barreto da Cruz.

A crítica, como era aliás de prever, dividiu-se: enquanto a imprensa progressista louvou a iniciativa de «arquitectar num palco cenas conjugadas à vida e às coisas, de forma menos postiça e falsa» e falou em «sonho de beleza e de revolta», os jornais conservadores atacaram a «exibição de vícios e depravação de costumes», a «injúria à literatura, à moral doméstica e aos sentimentos paternos» que nas peças apresentadas se perpetrava...

Assim, no curto espaço de cinco anos, entre 1904 e 1908, o «Teatro Livre» e o «Teatro Moderno» revelaram catorze textos de treze novos dramaturgos, alguns dos quais seguiram uma carreira regular — tão regular quanto as irregulares contingências da vida teatral portuguesa lho permitiram... De um modo geral, combatia-se nesses textos a moral convencional e denunciavam-se as injustiças de uma ordem social opressiva, tomando-se como alvos principais os falsos preconceitos (*O Estigma*, *Quinto Mandamento*, *Lei Mais Forte*), o celibato dos padres (*Novo Altar*, *Missa Nova*), as desigualdades sociais (*Em Ruínas*, *Amanhã*) a justiça burguesa (*As Feras*, *Degenerados*). Mas, de um modo geral também, a linguagem retórica empregada, a abordagem panfletária dos temas, a hipertrofia do significado em relação ao significante, restringiam-lhes consideravelmente o alcance, encerrando-os nos limites históricos do tempo em que surgiram.

Deste grupo, foi Ernesto da Silva (1868-1903), tipógrafo de profissão, morto prematuramente aos trinta e cinco anos, por assim dizer o pioneiro: o seu drama *O Capital*, violenta diatribe contra o «monstro insaciável», o «vampiro que se nutre do sangue humano» e os que o servem «com o coração no cofre-forte e a sensibilidade no livro-caixa», estreou-se em 1895 no Teatro do Príncipe Real (e quer Luciano de Castro quer António Pinheiro figuravam já entre os seus intérpretes). Seguiram-se-lhe, no mesmo palco, *Os Que Trabalham* (1896), *A Vítima* (1897), o «a-propósito» *Nova Aurora* (1900) e por fim, no segundo espectáculo do «Teatro Livre», os três actos póstumos de *Em Ruínas*, que ousadamente, mas com tintas melodramáticas, punham em cena as consequências fatais de um aborto motivado por dificuldades económicas. Prematura foi também a morte, voluntariamente procurada, de Manuel Laranjeira (1877-1912), com a mesma idade de Ernesto da Silva: e se no «prólogo dramático» ...*Amanhã* os excessos verbalistas comprometem a intensidade e o vigor do libelo acusatório, este atinge uma veemente expressão, uma raiva vindicativa de alto quilate humano e literário, que anunciam o Raul Brandão de *Os Pobres* (publicado, aliás, um ano depois, em 1906), ao desmontar as raízes de classe da justiça burguesa em *Às Feras*. Objectivo idêntico teve Mário Gollen (pseudónimo, ao que supomos, do jornalista Cruz Andrade) com a farsa *Os Degenerados*, que o crítico do jornal «O Século» resumiu como «um pedaço flagrante da vida colhida e observada numa prisão, onde cinco condenados, que se dizem vítimas da injustiça social, procuram passar o tempo julgando-se uns aos outros e trocando entre si, de cada vez que muda o réu, os lugares de juiz, delegado e

defensor». Para uns «mera colecção de artigos de fundo» ou simples «quadro de revista», para outros «o grito sincero dum espírito revoltado contra as injustiças dos homens que andam amparando com velhos esteios a caranguejola social», esta paródia da justiça encerra a sua própria condenação como instrumento repressivo da classe que detém o poder — e, extensivamente, da sociedade que nessa justiça se apoia e através dela se defende daqueles que denunciam a sua intrínseca injustiça. Não temos notícia de qualquer outro trabalho teatral deste autor.

Dos restantes, só Bento Faria (1875-1954) havia iniciado, um ano antes da primeira temporada do «Teatro Livre», com *O Delírio do Ciúme* (encenado por Araújo Pereira no Teatro Taborda), uma eclética carreira de autor teatral que, do naturalismo exacerbado da sua peça de estreia, espécie de réplica portuguesa à *Taberna* de Zola, sobre cujo tema esboça melodramáticas variações, e do anticlericalismo de *Missa Nova*, se diversificaria pelo drama histórico em verso (*Febo Moniz*), pela farsa (*O Pai da Pátria*, escrita em colaboração com Ernesto Rodrigues), pela opereta de costumes populares (*O Fado*, com João Bastos, música de Filipe Duarte) e até pela revista (*O Fim do Mundo*, com Chagas Roquette). Também na obra de Bento Mântua (1878-1938), que uma crítica mais atenta às intenções do que à unidade dialéctica do produto artístico chegou a considerar um «dramaturgo revolucionário e forte, precursor do grande e verdadeiro teatro do futuro, cheio de ideias e aspirações», os dramas naturalistas (de que é paradigma o episódio miserabilista *O Álcool*, representado em 1912 no palco do Teatro Nacional) alternam com peças policiais (*O*

Crime da Avenida 33, escrito em colaboração com Luís Barreto da Cruz) e dramas históricos em verso (*O Cerco de Tânger*, em colaboração com António Sacramento). É aliás dentro do espaço do naturalismo que se encontram os seus textos mais interessantes: o drama regional *Má Sina* (1908), o panfleto *Ordinário... Marche!* (1913), cujo violento antimilitarismo chocou a empresa do Teatro Nacional que, receando «agravar o Exército», o rejeitou. Luís Barreto da Cruz (1872-1948), além da colaboração dada para o «Teatro Livre» com Amadeu de Freitas (*Lei Mais Forte*), retomou a crítica da instituição burguesa do casamento em *Um Lar* (com Manuel Neves, 1908) e *A Margem do Código* (1910), advogando com mais poder de retórica que de convicção a causa do amor livre. Trilhando caminhos próximos, mas sem ir tão longe, Afonso Gaio (1872-1941) armou laboriosamente uma série de enredos dramáticos em que, segundo palavras suas, se propunha «aliar o teatro de ideias ao de situações» mantendo-se «livre da influência de escolas (e) de suportes estrangeiros» (*Máxima*, 1906; *A Máscara*, 1908; *O Condenado*, 1916; *Abel e Caim*, 1918; *O Calvário*, 1921; *A Farsa do Ciúme*, 1923). A crítica da família burguesa, construída na base de interesses materiais e conveniências mundanas, subjaz igualmente aos «episódios» de Carrasco Guerra e Eloy do Amaral (*Mau Caminho*, *A Derrocada* e *O Desconhecido*, rotulados respectivamente de «doloroso», «cruel» e «irónico»), a uma peça que o primeiro escreveu em colaboração com Vitor Mendes (*História de Sempre*, 1918), bem assim à estreia dramatúrgica de Ramada Curto (1886-1961) com *O Estigma*, que, como vimos, inaugurou a série de espectáculos do «Teatro Moderno» e, de resto, à parte mais substancial da sua produção ulterior, para a qual ele

próprio aceitou a etiqueta de «burguesa», precisando que a acção das suas peças «se passa, na verdade, entre burgueses, num meio burguês, estudando, com processos naturalistas, aspectos frisantes duma decomposição social». A fase mais significativa dessa produção situa-se nos anos 20-30, fora portanto dos limites cronológicos do presente estudo.

Acertadamente sublinha Óscar Lopes «a contiguidade destes dois empreendimentos paralelos de teatro naturalista (o “Teatro Livre” e o “Teatro Moderno”) ao movimento da propaganda republicana», apoiando a asserção no facto de Teófilo Braga haver iniciado o ciclo de conferências que precedeu a primeira dessas iniciativas, e em ter sido Ramada Curto um dos organizadores da greve académica de 1907. Mas praticamente todos os demais intervenientes nessa dupla experiência estiverem ligados ao movimento que levou ao derrube da monarquia, ou pelo menos professaram ideias republicanas: não é por acaso que, da comissão nomeada em Fevereiro de 1911 para proceder a um «inquérito à arte dramática nacional», com vista à sua necessária reforma e adaptação às exigências das novas estruturas sócio-políticas, faziam parte quatro autores do «Teatro Livre» e do «Teatro Moderno» (Bento Faria, Bento Mântua, Afonso Gaio e Emídio Garcia) e um dos seus encenadores, António Pinheiro. No último capítulo deste livro veremos em que sentido se orientou essa reforma.

Com todas as suas limitações, quer no plano estético, quer social — por um lado, a fidelidade a uma linha naturalista não completamente expurgada de incrustações românticas, por outro o confinamento a um público burguês citadino —, estas duas iniciativas

representam um marco importante na evolução do nosso teatro, não só pela afirmação polémica de uma atitude combativa frente ao marasmo da vida teatral portuguesa como ainda pela revelação de novos valores, tanto no que respeita a autores (com realce para Manuel Laranjeira, cuja morte não permitiu que viesse a afirmar-se em toda a pressentida plenitude do seu talento, e Ramada Curto, tão operoso nas décadas seguintes) como a actores (Luciano de Castro e Palmira Torres, até então mal aproveitados em dramalhões do Príncipe Real e farsas do Ginásio) e encenadores. Entre estes últimos, é de inteira justiça salientar o nome de Araújo Pereira, grande impulsionador destas iniciativas, a quem viria a dever-se, mais tarde, a divulgação entre nós de Raul Brandão, Pirandello, Lenormand e outros dramaturgos «malditos». A ele, decerto, se referia no último volume das suas Memórias o criador do *Gebo e a Sombra*, ao aludir «àquele velho sonhador incorrigível, meu amigo, sempre a arquitectar empresas quiméricas, teatros absurdos»... Mas o sonho de Araújo Pereira visava resultados bem concretos: «pelo teatro pode dar-se ao povo em beleza o que muitas vezes se lhe nega em justiça», costumava ele dizer. Não admira, pois, que a imprensa reaccionária lhe não tenha poupado os remoques, chamando-lhe «respeitável maníaco que anda a perder o seu tempo, infelizmente para ele, para o sossego do seu espírito, para a vida das suas ilusões, que já devem estar a pedir sanatório»...

8 — O TEATRO MUSICADO

Ficaria incompleto este panorama se não incluíssemos também nele o teatro musicado que, sob certos aspectos, assumiu neste período uma importância considerável. Não nos referimos, evidentemente, à ópera, que em Portugal foi introduzida no reinado de D. João V e teve, ao longo do século XVIII, notáveis cultores em Francisco António de Almeida, Leal Moreira, Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos, Marcos Portugal, ainda que em todos eles a influência da escola italiana fosse ostensiva, mas que no século seguinte se limitou a tentativas isoladas e descontínuas, quase todas aliás em textos de origem romântica (*Beatriz de Portugal* e *O Arco de Santana*, de Sá Noronha, 1863 e 67; *Laureana*, de Augusto Machado, 1883; *Dona Branca*, de Alfredo Keil, 1888; *Frei Luís de Sousa*, de Freitas Gazul, 1891; *Dona Mécia*, de Óscar da Silva, 1901; *Amor de Perdição*, de João Arroio, 1907). A mesma origem é, aliás, comum à ópera mais importante deste ciclo, *A Serrana* (1899), que Alfredo Keil compôs sobre libreto de Henrique Lopes de Mendonça, extraído de uma novela de Camilo, em que o idioma pátrio foi pela primeira vez utilizado e que, pelo escrúpulo posto na

descrição dos costumes aldeões, se pode considerar como tendencialmente naturalista. Mas este primeiro tentame de criar uma ópera de características genuinamente nacionais não teve sequência.

O mesmo já não poderá dizer-se em relação à opereta. É certo que em 1871, no artigo das «Farpas» a que mais para trás fizemos referência, Eça de Queirós ironicamente escrevia que «ópera-cômica nacional, essa, não a temos: o nosso cérebro é impotente para a criação musical; a raça ficou esgotada com o esforço violento que fez inventando o lundum da Figueira»... Na verdade, o projecto nascido na primeira metade do século XVIII da colaboração de um dramaturgo, António José da Silva, e um compositor, António Teixeira — de que a «opera joco-séria» *As Guerras do Alecrim e da Mangerona* (1737) foi o mais saboroso fruto - não teve praticamente continuadores durante longos decénios. E foi pela mão de três estrangeiros, radicados em Portugal, que por meados do século seguinte este género de teatro fez a sua reaparição entre nós: um encenador, o francês Emile Dour, pôs em cena no Teatro do Ginásio, em 1847, uma ópera-cômica do italiano Ângelo Frondoni (*Mademoiselle de Mérange*) e no ano imediato duas do compositor espanhol António Luís Miró (*A Marquesa e O Conselho dos Deuses*). Seguiu-lhes as pisadas Joaquim Casimiro Junior, que compôs música original para algumas óperas-cômicas importadas de França (*O Granadeiro Prussiano*, 1849; *A Batalha de Monterey*, 1850; *Ópio e Champanhe*, 1854).

Só em 1864 surge, a retomar o fio da tradição quebrada com a morte do «Judeu», o primeiro modelo, ainda grosseiro, de uma opereta de características nacionais: *Intrigas no Bairro*, representada no Teatro da

rua dos Condes, com texto de Luís de Araújo e música (original e coordenada) de Eugénio Monteiro de Almeida. A anedota que lhe servia de suporte era de uma extrema fragilidade, mas o público reconheceu-se nos tipos populares mostrados em cena, e tal foi o êxito que os autores procuraram explorá-lo, no ano seguinte, com umas *Novas Intrigas no Bairro...* Entretanto a voga da ópera-cômica francesa tornara com a apresentação, no Teatro do Príncipe Real, em 1868, apenas um ano depois da estreia em Paris, da *Grã-Duquesa de Gerolstein*, de Offenbach. Mas os compositores portugueses não desistiram: em 1876 Sá Noronha (que já em 1862 tentara formar, no Teatro Baquet, do Porto, uma companhia nacional de opereta) estreia *Se eu Fosse Rei*, Augusto Machado em 1879 *Maria da Fonte*, sobre um libreto de Gervásio Lobato, Eça Leal e Batalha Reis, Ciriaco de Cardoso em 1891 *O Burro do Senhor Alcaide*, que marca o início da sua frutuosa colaboração com João da Câmara e Gervásio Lobato, Freitas Gazul em 1893 *O Brasileiro Pancrácio*, sobre texto de Sá de Albergaria. Particularmente afortunado foi o trabalho conjunto dos autores de *Os Velhos* e *Sua Excelência* com Ciriaco de Cardoso, cuja música «de ritmos e motivos populares, solidamente construída e de uma técnica impecável» (citamos João de Freitas Branco) confere uma alacre vitalidade às ingénuas efabulações daqueles: além do *Burro do Senhor Alcaide*, *O Valete de Copas* e *O Solar dos Barrigas* (1892), *Cóco*, *Reineta & Facada* (1893; mais tarde refundida sob o título *Bibi & C.^a*) e *O Testamento do Velho* (1894). A morte de Gervásio (neste último ano) e Ciriaco (em 1900) pôs fim a esta equipa; mas a sucessão foi assegurada por Filipe Duarte, que durante três décadas escreveu a música para um grande

número de operetas, algumas das quais se contam entre as mais representativas do género (*O Oito*, texto de João da Câmara, 1896; *O Poeta Bocage*, texto de Eduardo Fernandes, 1902; *A Severa*, texto de André Brun, extraído da peça de Júlio Dantas, 1909; *O Fado*, texto de João Bastos e Bento Faria, 1910; *O Chico das Pégas*, texto de Eduardo Schwalbach, 1911; *A Leiteira de Entre-Arroios*, texto de Penha Coutinho, baseado numa novela de Júlio Dinis, 1920; *Mouraria*, texto de Lino Ferreira, Silva Tavares e Lopo Lauer, 1926). Não é, aliás, uma razão de ordem puramente cronológica que nos leva a citar estas obras no presente estudo: mau-grado o convencionalismo inerente a este género de teatro, e a que nenhuma delas escapa, é evidente em quase todas uma preocupação, determinada pela crescente influência do naturalismo, de reproduzir com fidelidade (meramente exterior, é certo) o quadro social em que a acção decorre, os costumes e os tipos levados para o palco. Sob este aspecto, duas operetas como *O Fado* e *O Chico das Pégas* podem mesmo considerar-se exemplares. E, transbordando já dos limites que nos impusemos, poderíamos referir ainda os nomes de outros compositores, como Nicolino Milano, Wenceslau Pinto, Alves Coelho, Manuel de Figueiredo, Bernardo Ferreira, Raul Portela, Raul Ferrão e Frederico de Freitas, que até aos fins da década de 30 dotaram o nosso teatro musicado com alguns espécimes valiosos deste género, praticamente extinto a partir de então.

Ainda no âmbito do teatro musicado, um outro tipo de espectáculo, importado de França pelos começos da segunda metade do século XIX, vai firmar-se neste período e alcançar uma popularidade que não diminuirá até aos nossos dias: referimo-nos à revista, que aliás a

breve trecho, pela acção conjugada dos seus autores e intérpretes, se emancipou do modelo originário, revestindo-se de características acentuadamente nacionais. Género porventura menor, segundo os puristas da crítica literária, o seu valor como documento sociológico é no entanto precioso: se, estilisticamente, ela está para a arte dramática como o jornalismo para a literatura, a revista é, por outro lado, o contraponto irónico, complacente a maior parte das vezes, corrosivo algumas, da crónica dos feitos e sucessos nacionais e dos seus protagonistas. Sem remontarmos às *Nuvens* de Aristófanes, aos *Fâcheux* de Molière, às *Barcas* de Gil Vicente, que alguns consideram os antecedentes mais longínquos — e ilustres — do teatro de revista (e, sob determinados aspectos, são-no), as suas origens próximas têm raízes nos espectáculos de feira, de variedades, de café-concerto, dos quais aproveitou vários elementos, subordinando-os a uma finalidade bem precisa: a recensão, mediante uma série de quadros (de início interligados, mais tarde autónomos entre si) e recorrendo ao texto, à música e à dança, dos factos mais relevantes ou pitorescos da actualidade imediata, nos diversos sectores da vida nacional, das letras e artes à política, do jornalismo ao comércio e à indústria. Daí a sua primitiva designação de «revista do ano», isto é, como a definiu um dos seus primeiros autores, Andrade Ferreira, «um resumo dos acontecimentos que deram uma fisionomia especial ao decurso do ano, personificados ou simbolizados em figuras que a sátira encara pelo seu lado cómico», ou, na fórmula de Fialho de Almeida, que a estudou num longo ensaio, «uma figuração teatral dialogada, tomando por assunto os sucessos públicos decorridos num certo lapso de

tempo». O cronista dos *Gatos* detectaria na revista duas tendências bem marcadas: ou ela «toma a forma crítica, satírica, e é então um trabalho sério de síntese, partindo de premissas e deixando inferir, através de massas pitorescas, determinadas leis sociológicas; (...) ou simplesmente se satisfaz com extrair das efemérides do ano uma súpula por excessivo picaresca, pretexto de coplas, vistas, guarda-roupa e movimentos de comparsaria mais ou menos estrondosos». A revista portuguesa tem sido, quase sempre, um compromisso entre estas duas tendências — com predomínio para a segunda, sobretudo nos períodos em que a censura ditou ao teatro a sua férrea lei.

Seria *O Festejo dum Noivado*, três actos curtos em prosa, entremeados de alguns breves números de música, da autoria de Braz Martins, que no dia de Reis de 1852 subiram à cena no Teatro do Ginásio, a primeira revista portuguesa, a que logo outras se seguiram do mesmo autor: *Qual Deles o Trará?* em 1853, *A Vingança do Cometa* em 1854. Entre este último ano e 1870, muitas foram as peças deste género que se representaram nos vários Teatros de Lisboa, do Ginásio ao D. Fernando, do Condes ao Variedades, mais do que uma até em certos anos; e sobre as mais contundentes o peso da censura se abateu com toda a força. Três sobretudo merecem referência especial: *Fossilismo e Progresso*, de Manuel Roussado (1856), *A Revista de 1858*, de Joaquim António de Oliveira, por Jorge de Faria considerada «a revista-mãe, a revista-tipo de quantas, durante anos, se escreveram depois em Portugal» (1859) e *Os Melhoramentos Materiais*, de Andrade Ferreira (1860), que aliás acabaria por ser proibida a pretexto de atacar

«personalidades» em destaque com «grosserias e ditos de mau gosto».

1870 é o ano em que se estreia um jovem autor que até ao fim do século iria desenvolver uma intensa actividade como revisteiro e empresário, não só em Portugal mas também no Brasil: Sousa Bastos (1844-1911), cuja primeira revista, *Coisas e Loisas de 1869*, marca o começo de uma viragem neste género de teatro. A fantasia vai ganhando terreno sobre o comentário social e político, a insinuação pornográfica toma o lugar da intervenção crítica, os valores espectaculares sobrepõem-se aos valores literários, o fio condutor de uma possível intriga dilui-se numa série de quadros que constituem outros tantos blocos desligados entre si. Ano após ano, com a colaboração de compositores como Rio de Carvalho, Plácido Stichini, Freitas Gazul, Luís Filgueiras, de cenógrafos e figurinistas como Rafael Bordalo Pinheiro, Procópio, Lambertini, Eduardo Machado e o próprio Manini, Sousa Bastos alimentou os palcos do país com as suas revistas-fantasia, de que as mais célebres subiram à cena na última década do século: *Tim Tim por Tim Tim* (1889), *Tam Tam* (1890), *Fim de Século* (1891), *Sal e Pimenta* (1894), *Em Pratos Limpos* (1897), *Talvez Te Escreva* (1900). E apesar de uma lei entretanto promulgada pelo ministro do reino Lopo Vaz proibir as alusões pessoais (mas esta interdição, que visava sobretudo «guardar políticos e reis», veio «por tabela proteger também estranhos», o que «restringiu notavelmente o campo de acção dos revisteiros», como observou Fialho) a nota política nunca deixou de ser tocada, embora sem a virulência de certas revistas estreadas no decénio anterior, como a *Viagem à Roda da Parvónia* (1879) e o *Tutti-li-Mundi* (1881).

A primeira, assinada por um pseudónimo («Gil Vaz, comendador») sob o qual se ocultavam, transparentemente, dois poetas da moderna geração, Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo, subiu à cena no Teatro do Ginásio a 17 de Janeiro de 1879, e poucas horas depois de terminada a sua tumultuosa estreia era proibida pelo Governador Civil. Para Fialho de Almeida era esta, até à data em que escreveu o seu ensaio sobre o teatro de revista (1896), «a mais literária e coerente das revistas portuguesas conhecidas», «a única revista nacional com pretensões formais de sátira de costumes», posto não passasse, a seu ver, de uma «ossosa carcaça de artigo político, demasiado escrita, vivendo da sua factura simétrica e da sua ironia sem verve, feita por um processo de contrastes, hoje banal». Este juízo, porventura excessivo, não era todavia inteiramente errado: o traço grosso da caricatura substitui-se as mais das vezes ao entalhe vigoroso da água-forte, fere-se mais a tecla anedótica e a exploração do ridículo (ao que aliás os modelos retratados, políticos sem escrúpulos, governantes incapazes, deputados verbosos, exemplarmente se prestavam...) do que se procura exercer uma crítica em profundidade. Mas, a cem anos de distância, a caricatura ainda conserva com frequência actualidade, como também acontece com a série de revistas que, entre 1879 e 84, o jornalista António de Meneses (1858-1884) fez representar: *A Parvónia*, *Tutti-li-Mundi*, *O António Maria*, *Etc.*, e *Tal, Pim-Pam-Pum*, *O Juízo do Ano*. Nelas faz a sua primeira aparição no teatro de revista a personagem alegórica do «Zé Povinho», criada por Bordalo nas páginas da «Lanterna Mágica»; e as palavras que uma personagens lhe dirige, no final de uma destas revistas, definem bem

o sentido progressista que as anima: «É mister que deixes de ser o eterno escravo de todas as explorações; que deixes de ser o pária para seres o homem; que deixes de ser o Zé Povinho para seres essa grande força que se chama — o Povo!»

A lei de Lopo Vaz abriu caminho à «nova era das revistas», estigmatizadas por Fialho como «focos coléricos do já derrancado aviltamento moral do nosso povo», em que o aparato dos cenários e do guarda-roupa, o capricho dos bailados e da música, comandam o ritmo da acção e os equívocos, as anedotas escabrosas, se substituem à sátira política. Neste género se especializam autores como Francisco Jacobetty (*O Micróbio*, 1884) e Baptista Dinis (*Da Parreirinha ao Limoeiro*, 1897; *À Procura do Badalo*, 1902); e é também por esta altura que surgem as primeiras revistas nortenhas (*O Porto por um Canudo*, de Sá de Albergaria, 1886; *Ali... à Preta!*; de Guedes de Oliveira, 1898). Tal é a voga da revista que dramaturgos com um nome feito e a responsabilidade de uma obra de sério empenho não desdenham cultivá-la: assim, Marcelino Mesquita escreve, com Gualdino Gomes, *A Tourada* (1894) e Eduardo Schwalbach inicia, em 1896, com *Retalhos de Lisboa*, uma série de revistas «de costumes e acontecimentos» em que, sorridentemente, belisca as manias e as manhas nacionais mais chocantes (*O Reino da Bolha*, 1897; *Formigas & Formigueiros*, 1898; *Agulhas e Alfinetes*, 1899; *O Barril do Lixo*, 1900); interrompida nos últimos anos do regime monárquico, uma nova série se lhe seguiria a partir de 1912, com *O Preto no Branco* (escrita em colaboração com Acácio de Paiva), *O Tango Cordeal* e *Verdades e Mentiras* (1914), *Castelos no Ar* e *O Dia de Juízo* (1915), *O Ovo de Colombo* (1917), *Ao Deus*

Dará (1918), já inquinada por um certo chauvinismo reaccionário que iria alastrar a este género de espectáculo nos anos subsequentes ao golpe militar de 1926.

Entretanto, na transição de um século para o outro, a falange dos revisteiros enriquece-se com novas aquisições: autores como Penha Coutinho, Eduardo Fernandes, André Brun, Acácio de Paiva, Pereira Coelho, Matos Sequeira, Barbosa Junior, Luís Galhardo, Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos, Lino Ferreira, os portuenses Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa, compositores como Tomás Del Negro, Alves Coelho, Carlos Calderón, Luz Junior. São eles que asseguram a sucessão de António de Meneses, Sousa Bastos e Baptista Dinis, Ciriaco de Cardoso, Freitas Gazul e Filipe Duarte, assim como Júlia Mendes, Maria Vitória, Estêvão Amarante, Nascimento Fernandes, sucedem, no campo interpretativo, a Pepa Roiz, Palmira Bastos, Tomásia Veloso, Alfredo de Carvalho, Queiroz, Joaquim Silva. E, mau grado a repressão da ditadura joão-franquista, certos espectáculos do género tomam abertamente o partido da causa republicana, como a revista *Ó da Guarda!*, estreada com imenso êxito em 1907 no Teatro do Príncipe Real, da autoria de Barbosa Junior e Luís Galhardo. Este último, aliás, que iniciara a sua carreira teatral com um melodrama de tese social, *A Primeira Pedra* (1899) e que fora tradutor de Ibsen (*Um Inimigo do Povo*, 1900) e outros autores naturalistas (Jean Aicard, Jules Lemaître, Pinero), seria também responsável pela revista que maior número de representações até hoje entre nós alcançou: *O 31*, estreada em 1913 no Teatro Avenida e em que teve por colaboradores Alberto Barbosa e Pereira Coelho.

Mencionemos ainda, a encerrar este capítulo, um género de teatro situado numa zona limítrofe, que conheceu, no período aqui em estudo, o favor das plateias populares menos exigentes: a mágica, que teve em Francisco Palha, Joaquim Augusto de Oliveira, Silva Pessoa, Parisini e Eduardo Garrido experimentados fabricantes, que foi eclecticamente cultivada por um Schwalbach e a que Eça de Queirós chamou, com certa ironia, «o espectro solar do idiotismo»...

9 — SEQUELAS DO NATURALISMO (1910-1926)

Se pode acoimar-se de artificial a escolha do ano de 1871, em que Eça proferiu no Casino a sua conferência sobre o realismo como «nova expressão de arte» e nas páginas das *Farças* considerou o teatro nacional como uma «necessidade inteligente e moral» que deveria reflectir «a natureza, a realidade, a observação da vida», como marco inicial deste estudo sobre o naturalismo na cena portuguesa, não escapa à mesma censura a fixação do seu termo em 1910. A verdade é que a vigência do naturalismo no nosso teatro, quer ao nível da escrita dramaturgica, quer da prática do palco, não se confinou exactamente a estes limites: embora anunciadas por obras anteriores, as primeiras peças que da estética naturalista se reclamam só na década de 80 começam a subir à cena, entremeadas com outras de tendência neo-romântica, assim como os postulados dessa mesma estética perduraram na produção teatral (cénica e literária) muito para além do primeiro decénio do século XX. Mais ainda: a ideologia subjacente ao naturalismo, o seu propósito de intervenção social, encontraram no quadro sócio-político das instituições republicanas o terreno ideal para se desentranharem em obras literárias

e artísticas, dramáticas no nosso caso, já que até então só por oposição ao regime estabelecido estas poderiam surgir. A leitura do preâmbulo do decreto de 22 de Maio de 1911, que veio reestruturar o ensino da arte dramática em termos que fizeram do nosso Conservatório um dos mais avançados estabelecimentos do género na Europa do seu tempo, é disso o testemunho mais eloquente. Aí se fazia expressa referência à «censura humilhante e atrofiadora» que «só por acaso e raras vezes» consentia ao «teatro livre, irreverente e altivo, mas generoso e emancipador» que «visse a luz da ribalta», condenando os produtores de espectáculos «a alimentar-se em regra, na seiva já esgotada do sentimentalismo» e a viver mais de requintes de estilo e de encenação aparatosa do que ideias sãs, nobres, patrióticas e reabilitadoras».

Assim, gozando de uma ampla liberdade — tão ampla que até aos inimigos da jovem República foi permitido atacarem-na em peças que, sob o manto da evocação histórica, preconizavam o regresso ao regime anterior — os dramaturgos e os homens de teatro portugueses continuaram a plasmar as suas obras e os seus espectáculos no molde naturalista. Aliás, a maioria dos autores levados à cena no período que decorre entre a implantação da República e o golpe militar de 28 de Maio de 1926 haviam terçado as suas primeiras armas nos anos derradeiros da monarquia. A obra de Marcelino Mesquita e Júlio Dantas prolonga-se pelos anos 10, a de Lopes de Mendonça, Schwalbach, Augusto de Lacerda, vai até aos anos 20 — e os nomes de Ramada Curto, Mendonça Alves, Afonso Gaio, Bento Mântua, figuram entre os mais assíduos nos cartazes, enquanto é também na década de 20 que Raul

Brandão escreve a parte mais importante da sua obra dramática. O mesmo panorama se depara no âmbito do teatro ligeiro, dominado pelas presenças de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos (que a partir de 1912 constituem a famosa «Parceria», a que ficaram a dever-se farsas, revistas, operetas e fantasias de grande êxito), André Brun, Luís Galhardo, Lino Ferreira e Pereira Coelho, ou Filipe Duarte, Manuel de Figueiredo, Del Negro, Calderón, Wenceslau Pinto, Alves Coelho, entre os compositores. E, de um modo geral, à estética naturalista se reconduz a obra dos autores revelados nos anos imediatamente posteriores ao advento do novo regime e, sobretudo, após o termo da Grande Guerra: um Vitoriano Braga (1888-1940), um Jaime Cortesão (1884-1960), um Carlos Selvagem (1890-1973), um Alfredo Cortez (1880-1946), para citar apenas os mais importantes. Talvez nem seja até excessivo afirmar que algumas das peças mais significativas dessa tendência foram então escritas e representadas; e uma delas, *O Lodo*, de Alfredo Cortez, «recusada por todas as empresas e posta em cena pelo autor, em récita única, no Teatro Politeama» em 1923, não anda longe de ser o momento culminante do nosso realismo dramático.

Esta fidelidade a uma orientação estética que, fora das nossas fronteiras, entrara em crise havia muito (datam da última década do século XIX os primeiros dramas expressionistas de Strindberg e Wedekind, o *Rei Ubu* de Jarry, a primitiva versão da *Anunciação de Maria* de Claudel, as «peças desagradáveis» de Bernard Shaw), tem evidentemente que ver com a lenta evolução das estruturas sócio-económicas do país e a persistência com que as forças reaccionárias, derrotadas na madrugada de 5 de Outubro, tudo fizeram para atrasá-la

ainda mais e, recuperando as posições que provisoriamente haviam perdido, submeter essas estruturas aos seus interesses materiais de classe. E não deixa de ser curioso registar, por outro lado, que os movimentos literários em torno dos quais se aglutinaram as tendências dominantes nos primeiros anos da República — a «Renascença Portuguesa», o «Orpheo» — subalternizaram o teatro e, quando alguns dos seus principais expoentes através dele procuraram exprimir-se, fizeram-no segundo cânones então já ultrapassados: os dramas históricos em verso de Jaime Cortesão no primeiro caso (*O Infante de Sagres*, 1916; *Egas Moniz*, 1918), no outro o drama simbolista *O Marinheiro* de Fernando Pessoa (publicado em 1915, no 1.º número do «Orpheo», mas escrito dois anos antes).

É, portanto, ainda sob o signo do naturalismo que se desenvolve a produção teatral destes três lustros, produção que se reparte, «grosso modo», por sectores bem diferenciados: o drama histórico, o drama regional, o drama ou a comédia de costumes (temperada, por vezes, com notações psicologistas). Na primeiras destas zonas avultam os textos em verso de Rui Chianca (*Aljubarrota*, 1912; *Francisco Manuel*, 1914; *Nun'Álvares*, 1918) e em prosa de Vasco Mendonça Alves (*A Conspiradora*, 1913; *Os Marialvas*, 1914), que não ocultam as convicções monárquicas dos seus autores, em nítido contraste com a visão democrática e progressista da história que se projecta nos dramas já citados, de Jaime Cortesão; o contributo de veteranos como Marcelino Mesquita (*Pedro, o Cruel*, 1916), Lopes de Mendonça (*O Crime de Arronches*, 1924) e Augusto de Lacerda (*O Pasteleiro de Madrigal*, 1924); e, entre os novos, *Vasco da Gama* de Silva Tavares e *Cavalgada nas Nuvens* de Carlos

Selvagem (1922), *A Ribeirinha* de Francisco Laje e João Correia de Oliveira, *Viriato* de Luna de Oliveira (1923), *À La Fé* de Alfredo Cortez (1924). Na área do teatro regional, nem sempre (ou quase nunca...) evitando os perigos de um folclorismo de fachada, mencionem-se a peça «de costumes alentejanos» *Maria da Graça* de Urbano Rodrigues e Vítor Mendes (1910), o «drama rural» *Entre Giestas* de Carlos Selvagem (1917), a «tragédia rústica» *Os Lobos* de Francisco Laje e J. Correia de Oliveira (1920), que, transposta para o cinema por Rino Lupo em 1923, deu origem a um dos mais belos filmes portugueses da época do «mudo», *A Filha de Lázaro* de Norberto Lopes e Chianca de Garcia (1923), a *Ave de Rapina* de Américo Durão (1924), os *Náufragos* de Fernanda de Castro (1925). Mas os títulos mais interessantes de todo este repertório há que, sem dúvida, procurá-los no sector da crítica de costumes: a desagregação da sociedade burguesa durante os anos de guerra e nos que imediatamente se lhe seguiram, encontrou em Ramada Curto, Vitoriano Braga, Carlos Selvagem e Alfredo Cortez comentadores atentos que, irónica ou amargamente, a retrataram, e às suas contradições, em peças como *O Caso do Dia* (1926), *A Casaca Encarnada* (1922), *Ninho de Águias* (1920) e *Zilda* (1921), que citamos pela mesma ordem dos respectivos autores, enquanto um Jaime Cortesão intentava, em *Adão e Eva* (1921), dar voz aos anseios de justiça e à aspiração latente de um mundo melhor, que nos vícios de uma orgânica social defeituosa encontravam a sua mais legítima justificação. Aí radicavam, também, o desregramento sexual e o tédio existencial de algumas personagens criadas por estes e outros dramaturgos, como o *Octávio* de Vitoriano Braga (1916), a *Zilda* de

Cortez, o *Herdeiro de Selvagem* (1923) ou os protagonistas das peças, em grande parte inéditas, de Ponce de Leão (*Alma*, 1913, escrita em colaboração com Mário de Sá-Carneiro; *A Onda*, 1915; *Venda*) — e, sobretudo, a solidão angustiada das criaturas de Raul Brandão, transidas de espanto e dor perante o mistério insondável da existência (*O Gebo e a Sombra*, *O Doido e a Morte*, 1923).

Com estes autores, a linha fronteira do naturalismo principiava a ser transgredida. Por outro lado, os escritores «modernistas» (Almada Negreiros na geração de «Orpheo», Régio e Branquinho da Fonseca na da «Presença») começavam então a descobrir o teatro. Infelizmente, começaria também, com a ditadura instaurada em 1926, o regime da censura prévia aos espectáculos que, durante quase meio século, esterilizou as fontes criativas do nosso teatro, travando a evolução que vinha a desenhar-se, e a que puseram termo, em 1974, os bravos Capitães de Abril.

Documentário Antológico

GERVÁSIO LOBATO:

SUA EXCELENÇA (1884)

(Acto III, cena XI)

POMBO: Agora ponto na vida íntima, vai-se abrir a porta da sala e da vida pública. *(Alto)* Meus senhores! *(a Fausto)* Ponha duas velas na banca... e peça lá dentro a campainha, e água... *(Fausto sai e daí a nada entra, trazendo o que se pede)* Meus senhores! É um vivo prazer para mim ver a minha casa cheia de deputados e de pares do reino.

CÉSAR *(que vem entrando)*: Por ora não há pares. Deputados só.

POMBO: Cheia de deputados só. E antes de começar, meus senhores...

GEDEÃO *(entrando)*: Como está, Conselheiro? Cheguei tarde, hein?...

POMBO *(a Gedeão)*: Não, vem a muito boa hora! *(Alto)* Meus senhores, antes de começar...

GEDEÃO: Está cá minha mulher?

POMBO: Veio há bocadinho... *(Alto)* Antes de começar...

CÉSAR *(a Pombo)*: Já cá tem um par do reino...

POMBO *(a César)*: É verdade *(Alto)* Meus senhores, é um vivo prazer para mim ver a minha casa cheia de ilustres deputados e cheia de um digno par do Reino...

CÉSAR: Vai muito bem.

(...)

POMBO: Permitam-me que lhes explique a formação desta mesa.

RAIMUNDO: Para que serve isso, é de pinho da terra, vê-se logo.

POMBO: Qual pinho! (*Discursando*) Eu tomei a presidência porque se cada um em sua casa é rei, eu agora, além disso, sou piloto da nau do Estado. Dá-me direito a este lugar o alto cargo que ocupo na governação deste nobre e digno povo que se chama português. Português! Digo-o bem alto para que todos me ouçam! Português! (*Silêncio. — A Raimundo*) Dê-me apoiados para eu tomar calor.

RAIMUNDO: Apoiado!

POMBO: Peço que não me interrompam... À mão direita da presidência está um homem que em breve lhes apresentarei e que vai ser eminentíssimo no nosso país. À mão esquerda de Deus padre... (*emendando*) à mão esquerda minha, está o sr. Dr. Fausto, que, secretariando-me na vida privada, entendi que podia secretariar-me igualmente na vida oficial...

COSTA: Apoiado!

POMBO: Muito obrigado. Vou ter portanto a honra, antes da ordem da noite, de lhes apresentar o Sr. Raimundo Croca, que vai ser nomeado director das obras e melhoramentos da cidade de Lisboa.

(...)

RAIMUNDO (*em pé*): Meus senhora, Lisboa, a cidade de mármore e granito, a Rainha do Oceano, a mais famosa dentre as cidades do mundo...

GEDEÃO (*a César*): Fala muito bem, este homem!

RAIMUNDO: Tem um grande defeito.

GEDEÃO (*a César*): É a canalização... Lá foi logo dar. Tem muito talento!

RAIMUNDO: É o ser acidentada.

POMBO: Apoiado.

SILVA: A presidência não pode apoiar.

POMBO: Ah! não pode? (*Desce da mesa*) Apoiado! (*Torna a subir*) E agora pôde?

RAIMUNDO: Se Lisboa fosse uma cidade plana não teria tantas subidas e descidas.

SILVA: Talvez tivesse!

RAIMUNDO: Não tinha, que eu estudei a fundo a questão. Para chegar a esse desideratum tenho um plano seguro: é deitar abaixo o Castelo, o Monte, a Graça, Sta. Catarina, S. Roque, Santos...

CÉSAR: Lá vai toda a corte do céu.

POMBO: E nivelar a cidade pelo Rossio.

SILVA: Tenho um plano melhor, é nivelar a cidade pela Graça e por S. Pedro de Alcântara, aterrando a baixa.

POMBO: Perdão, enquanto eu dirigir o país, nunca consentirei que se aterre esta nobre população. Sou contra o terror!

RAIMUNDO: Nivelada a cidade pela baixa, abro dois extensos canais, como em Veneza, «Venezia la bella», na rua do Ouro e na rua Augusta, por onde entrando o formoso Tejo, o Tejo de cristal, irá desaguar no Rossio, convertido por mim num enorme lago, como os da pitoresca Suíça, e do meio desse lago emergirá a estátua do Dador, surgindo dentre as águas tranquilas e serenas, a ideia luminosa da Liberdade.

VOZES: Apoiado! Apoiado!

SILVA: Não apoiado!

POMBO (*espantado*): Não apoiado! Ora essa!

SILVA: Decerto que não! A liberdade não deve sair da água, a água é que deve sair da liberdade, visto que a liberdade é a fonte perene onde vão beber todos os povos civilizados. E são as fontes que dão a água, e não a água que dá fontes!

D. JOÃO DA CÂMARA:

OS VELHOS (1893)

(Acto I, cena IV)

PRIOR: Olhe lá, amigo Bento, se você tem consigo a navalha... Amanhã digo missa de Nossa Senhora e preciso da barba feita. O Patacas dá licença. Quero pedir auxílio a Deus em lance tão difícil.

BENTO: Às ordens. Traço tudo comigo.

PORFÍRIO (*encaminhando o Prior*): Sente-se aqui, Sr. Prior.

PATACAS: Um desgosto assim na nossa idade...!

PRIOR: Vocês estão uns rapazes. (*Sentando-se*) Obrigado, Sr. Porfírio.

Mas eu que já cá tenho oitenta e sete! A mim, ... a mim é que isso mata!

BENTO: Quando vi aquela cáfila entrar pelo meu centeio... Uma bandeirola na mão é um rei na barriga! Mais alto a cabecinha, Sr. Prior. (*Começa a barbeá-lo*).

PATACAS: Lágrimas, queixas, zangas!... Destemperos que para nada servem. O que nós temos que fazer é desde já ir a Marvão consultar o dr. Rolinha.

PORFÍRIO e BENTO: Apoiado.

PRIOR: Aprovo. O Rolinha é homem sério e muito capaz de os enredar a todos.

PATACAS: Expomos-lhe o caso, explicamo-nos com respeito a preços... Um por todos, todos por um. É preciso não exagerar as pretensões.

PORFÍRIO e PRIOR: Apoiado.

BENTO: Escanhoadinho, sr. Prior?

PRIOR: Estou daqui ouvindo a tal máquina, a Besta do Apocalipse, a vomitar lume por esses campos agora tão quietinhos. Vocês não sabem como Nosso Senhor foi misericordioso contentando-se com levar-me os olhos. Gostava tanto de ir por aí fora até ao Sever, sentar-me junto ao rio, debaixo da minha cerejeira! Quando era novo... assim da vossa idade, não via o que ora vejo, que já não vejo senão para dentro, e assim revivo a minha mocidade. Às vezes, lembro-me de cantigas muito velhas, e a bulha do rio a cair nas mesmas cachoeiras parece que lhes bate o compasso; os grilos e os ralos cantam como dantes, e até os lobos a uivarem de noite uivam como os lobos do meu tempo. Agora o monstro a apitar há-de calar os pobres bichinhos, e a ponte que vão fazer vai mudar o curso ao rio! Isto é que é triste, ainda mais triste do que não ter melões. Basta ao correr do pêlo, amigo Bento.

PORFÍRIO: No fim da vida, quando, à custa de cruéis sacrifícios, se consegui comprar uma triste tapadinha...

PATACAS: Pois também por lá?

PORFÍRIO: Ao meio! Mesmo ao meio! *In medio virtus*, diziam os antigos. Agora mudaram tudo. *In medio*... caminho de ferro.

PRIOR: Coitado!

PORFÍRIO: Dava três dedos da mão direita...! É o meu sangue!

BENTO: Pelas três cabras que lá tem...!

PORFÍRIO: Quatro. Se dá licença, quatro! Uma tapada que custou rios de dinheiro.

BENTO: Seis moedas ao filho do Tomás.

PORFÍRIO: Oito. Se dá licença, oito.

PATACAS: Ó compadre, é preciso não exagerar.

PRIOR: Está claro.

PORFÍRIO: É as benfeitorias?

BENTO: Quais benfeitorias? Ouvir mentir é que eu não posso! (*Lanbo no Prior*).

PRIOR: Apre!... Nossa Senhora!... Já cá apanhei o primeiro lanho.

BENTO: Não tem dúvida, sr. Prior. Eu trago sempre o adesivo... por cautela. (*Põe adesivo na cara do Prior*).

PATACAS: Queremos somente justiça. Nada de exageros.

BENTO: Pois claro, claríssimo! Só um espírito obtuso é que não percebe que um exagero estraga tudo.

PRIOR: Eu só desejo saber se a cerejeira se vai também. Cada cereja que parecia um melão!

PATACAS: Ó Padre Prior!

BENTO: Um melão pequenino, um melão dos seus, um melão... do tamanho de uma cereja.

PRIOR (*zangado*): Imaginem vocês que rendimento me deu aquela árvore o ano passado.

PORFÍRIO: O Sr. Prior vendeu as cerejas?
 PRIOR: Vender... não vendi. Mas se tivesse vendido. Que rendimento calculam?
 BENTO (*como quem espera um grande exagero*): Querem ver? Querem ver também?
 PRIOR: Seis mil réis!
 TODOS: Ó Padre Prior! Padre Prior!
 BENTO: E então o ano passado! Os melros um dia levantaram-se mais cedo e almoçaram-lhe as cerejas todas!
 PRIOR: Quais melros? Isto é um cálculo.
 BENTO: Qual cálculo! É um disparate!
 PATACAS: Que diria o Rolinha se o ouvisse? Não há acordo com homens que exageram por essa forma.
 BENTO e PORFÍRIO: É claro!
 PATACAS: Já alguém ouviu queixar-me? Quem mais do que eu teria razões?
 PORFÍRIO: Padeiro, moleiro, grande proprietário... Por mais que lhe tirem muito lhe sobeja, compadre.
 PATACAS: Nem falo sequer nas tapadas da Fonte da Raposa e do Ribeiro das Águas. O que me custa é a vinha da Beirã, um bocadinho abençoado, que mais ano menos ano, podia dar três pipas.
 PRIOR: Ó Patacas, três pipas!
 BENTO e PORFÍRIO: Três pipas!
 PATACAS: Eu disse *podia dar*.
 BENTO: Mas não deu! mas nunca deu! Ora essa! O ano passado deu meio pipozinho e já não foi mau.
 PRIOR: Nada de exageros!
 PORFÍRIO: A verdade, só a verdade!
 PATACAS: Pois, confesso, a verdade é essa. Deu só meio pipo... que valia três pipas. Que vinho aquele!
 PRIOR: Lá isso...! Quando o bebemos à ceia do Natal... Hein, Sr. Porfírio?
 PORFÍRIO: Clarinho! Macio!
 PRIOR: Com aquele leitãozinho assado!
 BENTO (*muito influído*): E o arroz!... Aquele arroz de pato! (*Lanbo no Prior*).
 PRIOR: Louvado seja Nosso Senhor! Cá apanhei outro!
 BENTO: Já lhe disse, homem, não tem dúvida. O adesivo cá está. (*Põe outra tira de adesivo na cara do Prior*).
 PRIOR: Bem sei, bem sei. Ponha lá o adesivo. Tenha paciência, que eu também tenho.
 BENTO: Quer o senhor que lhe conserte a coroa?
 PRIOR: Visto estar com a mão na massa... Mas com cuidadinho, ó Bento, hein? com cuidadinho.

BENTO: Esteja descansado. Parece-me que por ora não tem razão de queixa.

PRIOR: Não, não... Parece que estou para alugar, todo cheio de escritos! Mas a trapeira não! Ao menos deixe-me a trapeira.

BENTO: Esteja descansado. Isto é obra dum instante. Uma coroa faço eu de olhos fechados e a pensar no meu centeio.

PORFÍRIO: Qual centeio?

BENTO: Pois vocemecê não sabe? Eles também passam na tapada das Cobras.

PORFÍRIO: Mas as terras não estão de pousio há já três anos?

BENTO: Pois estão. Mas, quando quiser, são terras para me darem catorze sementes.

PATACAS: Ó homem de Deus!

PORFÍRIO: Essa agora...!

BENTO: Ou me dão cinquenta mil réis ou racho-os! (*Batendo com a navalha na cabeça do Prior*) Racho-os!

PRIOR: Ó Bentozinho! Ó Bentozinho!

PORFÍRIO: Há três anos deram-lhe um tostão de alpista que os meus canários comeram em dois dias.

BENTO (*furioso*): Mas se eu falo do centeio!

PORFÍRIO: Mas qual centeio, se você não o tem?

BENTO: Mas posso ter!... Mas quero ter!... Quero ter catorze sementes e hei-de ter!

PRIOR: Ó Bento! Ó Bentozinho!

BENTO: E, ou me dão cinquenta mil réis ou racho-os de meio a meio com bandeirolas e tudo! Racho-os! racho-os! e racho-os! (*Lanço no Prior*).

PRIOR: Para sempre seja louvado!... Nem a trapeira escapou!

BENTO: O adesivo é quem paga. Eu bem dizia que isto de coroas é um instante. Fazem-me sair de mim e depois queixam-se!

PRIOR: Está desculpado. Tome lá o pataco e muito agradecido. Ficou então combinado...?

PATACAS: Amanhã vou ter com o Rolinha. O nosso acordo é simples. (*Júlio assoma à porta*) Guerra de morte aos salteadores das nossas terras, do chão abençoado que herdámos de nossos pais!

MARCELINO MESQUITA:

DOR SUPREMA (1895)

(Acto III, cena V)

JÚLIA: Está escrito: resolvemos isto! Acabou-se!

ANTÓNIO: Tens razão. Tem de ser, seja.

JÚLIA (*tirando o retrato da pequenita do peito*): Adeus! ou até já? Tu não te despedes dela?

ANTÓNIO: Sim, dá-ma cá! (*Beija-a: ficam-se os dois a olhá-la*).

JÚLIA: Foi mais feliz do que nós, afinal.

ANTÓNIO: Não conheceu o mundo. Viveu sem saber que vivia.

JÚLIA: Parece que se ri para nós.

ANTÓNIO: Coitadinha, chama-nos!

JÚLIA: Nós vamos. (*Séria*) António, tu vais fazer-me uma coisa.

ANTÓNIO: O quê?

JÚLIA: Vamos morrer: é preciso encomendar-nos a Deus...

ANTÓNIO: Ora...

JÚLIA: Faz-me isso. Que te custa? É a última coisa que te peço.

ANTÓNIO: É inútil.

JÚLIA: Não sei. Naquele meu livro do mês de Maria contava-se que um homem descrente fora levado à hora da morte por um bom padre a pronunciar: «Avé Maria». Isso o salvou. Reza comigo. Que te custa? Morreria mais descansada.

ANTÓNIO: Rezarei. Quero ser-te agradável...

JÚLIA: Até à morte! E tens sido, António. (*Lança-se-lhe ao colo*) E perdoa-me tanto mal que te fiz, tantas horas más, tantos tormentos...

ANTÓNIO: Eu sou o mais culpado, que te arrastei comigo a esta miséria, a este fim!

JÚLIA: Tu foste bom marido, bom pai, bom amigo, o grande amigo!
 Amei-te, amo-te, tu és um santo. *(Beija-o na cabeça longamente).*

ANTÓNIO: Minha Júlia! Minha Júlia! *(Chora).*

JÚLIA: Vamos rezar?

ANTÓNIO: Vamos.

(Ajoelham ambos. Júlia diz, alto, a «Avé Maria». António acompanha baixo).

JÚLIA: Obrigada. *(Reclina-se)* Sinto-me sem forças. Dói-me a cabeça.

ANTÓNIO: Encosta-te a mim. *(Deita-a no colo).*

JÚLIA: António?

ANTÓNIO: Diz.

JÚLIA: Se eu morrer primeiro, põe-me no peito. Não-de enterrar-me com ela! Como o seu olhar se ilumina... e ela ri... ela ri. *(A António que dá sinais de aflição, levando a mão à cabeça e aos olhos, e que disfarça)*
 Tu não dizes nada? Em que estás a pensar? Não estás bem? Eu estou tão bem, tão bem!

ANTÓNIO: Estou bem.

JÚLIA: Faço-te peso? Deixa-me chegar um pouco para cima.

ANTÓNIO: Encosta-te a mim, encosta-te.

JÚLIA: Peso?

ANTÓNIO: Oh! estás tão magra. *(Encosta-a a pôr-lhe a cabeça quase no ombro).*

JÚLIA: Assim estou hem. Vê-la?

ANTÓNIO: Vejo.

JÚLIA: Como estamos bem, os três. Tão bom, está tão quente!
(António olha o fogareiro. Júlia sorri, albeia).

ANTÓNIO: Ris?

JÚLIA: Uma lembrança.

ANTÓNIO: Boa?

JÚLIA: Oh!... Quando nós casámos e fomos para Sintra... na Pena...
 ao pé do lago grande... não te lembras?

ANTÓNIO: Lembra-me.

JÚLIA: Estivemos a descansar... assim.

ANTÓNIO: É verdade.

JÚLIA: Lembras-te?

ANTÓNIO: Que dia feliz; tu estavas tão bonita com o teu vestido azul e o chapéu de palha com uma asa ao lado...

JÚLIA: E levava aquele leque que tu me tinhas dado e o chapéu de sol...

ANTÓNIO: A sombrinha.

JÚLIA: Sim, com umas cegonhas pintadas, muito brancas a voar...
 Tu não me tinhas nunca beijado na boca...

ANTÓNIO: Não?

JÚLIA: Não. Eu estava assim... e numa vez em que te falei... tu baixaste a cabeça... foi a primeira vez.

ANTÓNIO: E gostei? *(Rindo contrafeito)*

JÚLIA: Ah! *(Ele levanta a cabeça. Ele beija-a na boca. Júlia que reage contra o delíquo, beija o retrato).*
JÚLIA: Querido! António?
ANTÓNIO: *Hem? (Aflito).*
JÚLIA: Estás bem?
ANTÓNIO: Estou.
JÚLIA: Desfaço! Como é bom morrer... Como é bom morrer!
(Procura-lhe as mãos. Silêncio).
ANTÓNIO: Asfixio! É horrível! *(Pausa).*
JÚLIA: Não vês? *(Aponta o tecto)* Não vês?
ANTÓNIO: O quê?
JÚLIA: O céu! Como é bonito! Corno é bonito! Não vês, António?
O Senhor vai passar. Como ele vem! Que majestade. A túnica branca a luzir... os santos! Olha os papas, os bispos! *(Vai seguindo com o olhar alucinado, a descrição)* Ah! que linda, que linda! Nona Senhora, vestida de azul... o manto de ouro... cercada de estrelas... ih! de anjos... tantos anjos... tantos! Tão brancos, tão brancos... Oh! Ela! Ela! Ela!... a nossa filha! *(Ergue-se, abre os braços, cai morrendo, olhando o céu)*
ANTÓNIO: Júlia! *(Agita-a)* Júlia! Oh! Está a morrer! Está a morrer! É horrroso! A minha cabeça estala! *(Faz esforços por se levantar.)* Falta-me o ar... custa muito... ar... *(Tenta levantar-se e cai com a cabeça sobre o peito de Júlia. Morre).*

JÚLIO DANTAS:

A SEVERA (1901)

(Acto II, cenas VIII a X)

SEVERA: Se tu me deixasses? (*Agarrando-se ao Conde, desesperadamente*)
Ah, não! Mas tu não me deixas! Tu não podes! Dize que não me deixas! Eu morria para aqui... Se quiseres, bate-me! Bate-me, mas dize que não me deixas... Dize! Nunca! (*Sentindo nos cabelos um beijo do Marialva e mudando a expressão dolorosa num grande riso aberto*) Ah! Meu grosseirão! Como eu te quero!

D. JOSÉ (*entrando, pela porta entre-aberta, e vendo o desalinho dos móveis e o sangue do soalho*): Sangue... Que foi isto?

MARIALVA: És tu? (*Com serenidade*) Nada. Uns malandros que eu tive de correr à navalha.

D. JOSÉ (*vendo-lhe a mão ensanguentada*): Feriram-te?

MARIALVA (*enrolando um lenço*): De raspão.

D. JOSÉ: Não tens juízo!

SEVERA (*vendo o lenço empapado*): Estás a escorrer sangue... (*Saindo para o quarto*) Vou buscar água.

D. JOSÉ (*ao CONDE*): Vês? Antes tivesse ido!

MARIALVA (*com curiosidade*): Então, que há?

D. JOSÉ (*a meia-voz*): Só o tempo de chegar e de falar à Marquesa. Quando lhe disse que ias mais tarde, que talvez não fosses, perdeu a cor, cerrou os dentes... Tive de a amparar. Só me disse estas palavras: «Ah! D. José! Eu sei, é uma cigana... Se é meu amigo, vá... Traga-o! Traga-o!» Depois, escreveu qualquer coisa neste lenço, e pediu-me que to trouxesse. (*Dando um lenço ao Conde*) As rabeças choravam, na sala amarela...

MARIALVA (*desdobrando, à luz, o lenço de rendas, e lendo, escrito a lápis, na cambraia*): «Venha. Amo-o...»

D. JOSÉ (*com entusiasmo mal contido*): Uma onda de fardas e de casacas perseguia-a... As golas altas, bordadas de palmas de ouro, brilhavam-lhe em volta... E ela, alheia a tudo, a adorar-te, a querer-te num desespero, com todo o seu sangue a suspirar por ti! E as outras, e todas!... Sabes lá! Sabes lá!

MARIALVA (*correndo à Severa, que entra e põe um jarro de água sobre a mesa*): Mas que me importam as outras, que me importa isso tudo, se eu tenho a Severa!

SEVERA (*deixando-se abraçar, enlevada*): Ah!

MARIALVA: Estes olhos que nasceram para o sol, esta boca que nasceu para o fado, estes braços que nasceram para mim! (*Estreitando-a, com ternura*) Que me importam as outras, se só tu és capaz de me fazer chorar!

D. JOSÉ: Quê... Não vais, decididamente?

MARIALVA (*olhando a Severa*): Decididamente, não vou!

SEVERA (*Numa explosão de alegria*): Ah! Não vai! Fica comigo! (*Com orgulho*) É meu! Muito meu!

D. JOSÉ (*pondo a capa e o chapéu*): Mas todos te esperam, cheios de entusiasmo! Não é correcto, bem vês...

MARIALVA: Pois que esperem meu velho. Eu passo aqui esta noite! (*Cingindo a Severa*) Severa! (*Dando-lhe o lenço que o D. José trouxe*) Amanhã, quando me for, lê o que diz este lenço. Guarda-o bem! (*Para D. José*) Tu, vai, D. José. E se te perguntarem, dize a toda a gente que o Conde de Marialva, grande do reino, depois de uma cena de facadas, passa a noite com uma cigana!

D. JOSÉ (*saindo e atirando com a porta*): Adeus!

SEVERA (*apaixonadamente, atirando-se ao pescoço do Conde*): Como tu gostas de mim! Como tu gostas de mim!

MARIALVA: Vem cá, Severa. Vera cá. Toma a guitarra. Assenta-te aí. Os dois, muito juntos, coração com coração... (*A cigana senta-se-lhe aos pés, preludiando na guitarra*) É destino de Portugal morrer abraçado ao fado! (*Apagando a luz, com a voz cortada de comoção*) Canta... Canta... Canta...
(A Severa começa a cantar; o Conde tem lágrimas nos olhos; o pano cai, lentamente.)

COELHO DE CARVALHO:

CASAMENTO DE CONVENIÊNCIA (1904)

(Acto III, cena XII)

BARONESA: Meu pai, veja que não sou culpada aos olhos de Deus. Casaram-me com o barão porque era rico e eu pobre. Eu não queria; o barão era velho de mais para mim; apareceu depois um homem novo que eu amei, e considero-o mais como meu marido do que ao barão.

CÓNEGO MAIA (*aflito*): Mas, minha filha, devia pensar...

BARONESA: Diga, meu amigo, que sou uma leviana...

CÓNEGO MAIA (*benévolo*): Imprudente, como a mocidade.

BARONESA: Tenho culpa, bem sei; devia resistir à tentação. O meu pecado é grande; mas maior pecado foi o daqueles que me aconselharam, que me forçaram a casar, que me deram a mim, rapariga e ignorante da vida, a um homem que podia ser meu avô, que ligaram um corpo de dezoito anos, mimoso e tépido como uma manhã de maio, a um velho indeflexado como um dia chuvoso de janeiro, e que tinha sempre, sempre, os pés frios. (*Estremecendo num arrepio*) Que arrepio eu sinto ainda quando me lembro disso. Não imagina que estranha comoção de repugnância física experimentei ao seu primeiro beijo... e quando senti pela primeira vez a minha pele em contacto com aquela carne viscosa, mole e fria?!... Dei um grito; oh, lembro-me bem! como se tocasse numa lesma. Que nojo eu tive, sr. cónego.

CÓNEGO MAIA: Grande erro! Grande erro! Uma natureza ardente!... Mas eu creio que a minha filha aceitou, sem grande relutância, essa aliança, quando sua família pensou em casá-la.

BARONESA: Disseram-me que era necessário casar-me; que eu era pobre, e que teria de levar uma vida de privações, se não aceitasse o marido que se me propunha. E, confesso, fui fraca; tive medo do futuro. Dizem que a pobreza é uma coisa ordinária e, sobretudo, incômoda. Quando pensei que havia de privar-me de ter um dia na semana para receber, e não teria carruagem, — e já isso é um começo de miséria —, senti quase o mesmo arrepio que senti ao primeiro beijo de meu marido.

CÓNEGO MAIA: Ah! as filhas de Eva! as filhas de Eva!

BARONESA: Depois o barão era um homem de talento notável, diziam-me, e a mim fascina-me o talento.

CÓNEGO MAIA (*malicioso*): Mas é preciso que o homem, em cuja cabeça arde o fogo sagrado do talento, não tenha nos pés o sangue gelado dos sessenta anos...

BARONESA: Não. Eu creio que, apesar dos seus pés frios, da sua gota, do seu catarro crônico e dos sessenta anos do barão, eu me esqueceria do seu corpo, velho como uma blusa usada que se dá a uma criada, e que me consagraria à glória de meu marido.

CÓNEGO MAIA: Eis aí um grande papel, o papel de madame Roland.

BARONESA: Mas eu não compreendo o talento senão brilhante, — o orador, o poeta, o engenheiro; e não o talento de meu marido, que estuda livros em latim, que fala dos direitos da coroa, na apresentação dos bispos; um homem que nunca fez versos, que nunca escreveu um folhetim. Tem talento, dizem; mas eu não vejo que o tenha. É possível; mas para mim é um talento que fala em língua morta, e eu estou viva, não o entendo.

CÓNEGO MAIA: Falhou o seu ideal.

BARONESA: Exactamente, o meu ideal falhou, e achei-me aos vinte anos viúva de corpo e viúva de alma; porque esse homem, que me deram para companheiro da minha mocidade, da minha alegria, parecia-me que, mesmo quando gracejava, tinha na voz o eco do latim, a língua triste do *de profundis*.

CÓNEGO MAIA: Era um martírio, um grande martírio! — para uma natureza ardente e entusiasta, minha filha; e Deus, que vê as coisas do mundo na sua infinita sabedoria, consentindo a união do homem e da mulher, decerto não quer que ela seja feita contra as leis da natureza, que são santas, porque Deus as fez.

BARONESA: E o meu casamento com o barão, foi contra a natureza, pois não?

CÓNEGO MAIA (*insinuante*): Decerto; porque só quando há amor... (*surdamente*) só quando há amor!... é que essa união é natural.

BARONESA: Logo, se eu amo outro?...

CÓNEGO MAIA: Mas, minha filha, se o amor é sagrado, também é sagrado o respeito que devemos à família, à sociedade e ao

mundo; e, se Deus nos encheu o seio de ternura, se nos sentimos predestinados para amar, cumpre-nos procurar, com prudência, a maneira de sermos felizes, sem que perturbemos a paz das consciências que nos não compreenderem, e sem que afrontemos a sociedade, que vive essencialmente da ordem e da regra dos costumes, com o escândalo das nossas paixões desordenadas. *(Baixando a voz, melífluo)* A minha filha não era bastante forte para dominar os desejos da sua carne, e, pois que nasceu para amar, *(muito melífluo)* ame, embora; mas com prudência, homem a quem carácter e condição imponham reservas e prudência, que não a comprometa, porque *(sondando-a)* comprometendo-a, comprometer-se-ia ele também. *(Aproximando-se e pegando-lhe nas mãos)* Eu compreendo, compreendo; e perdoar-lhe-ei em nome de Deus, minha filha, *(aproximando-se mais)* a sua falta. Fique certa. *(Contemplando-a enlevado)* É moça! é formosa! cheia da graça lânguida dum planta de estufa que se espreguiça em busca dum raio de sol... *(a baronesa embalada na carícia da voz, escuta, meio hipnotizada, de olhos semicerrados)* um raio de amor... *(Muito untuoso)* A sua existência depende dos carinhos dum amante... *(fitam-se, sorrindo vagamente, e, precipitadamente, beijam-se; a baronesa aturdida, solta-se-lhe dos braços, recua)*... dos carinhos da luz.

BARONESA *(passando a mão pela frente)*: Meu Deus, que alucinação! Que nervos as meus! O talento!... o talento fascina-me...

(Ouvem-se vozes na sala da direita baixa, altercando, e claramente: «Amen», e o bater duma porta, fechando-se. Um momento de silêncio).

CÓNEGO MAIA *(que escutara, sobressaltado)*: Esqueçamos; esqueçamos. Tentações, simples pecados veniais. E vamos ao que importa.

MANUEL TEIXEIRA-GOMES:

SABINA FREIRE (1905)

(Acto II, cena XII)

SABINA: A tua mãe é uma criatura enérgica, um carácter temperado como o aço, que não sofre obstáculos, perseguindo um ideal odioso mas ao qual seria capaz de sacrificar a humanidade inteira...

JÚLIO: Acredito...

SABINA: É uma alma antiga... Duzentos anos atrás denunciar-nos-ia à Inquisição, a ti e a mim, e não pouparia esforço algum para se desembaraçar de nós.

JÚLIO: Também o creio...

SABINA: A ideia de que a sua fortuna pode passar às nossas mãos mina-a como uma febre mortal, e se não fosse a esperança nalgum cataclismo que a livrará de nós, sucumbiria... Mas essa esperança dá-lhe novos alentos... Ah! o terror da justiça, em cujo poder ela provincianamente acredita, juro-te, e mais nada, é que a impede de nos assassinar... Eu surpreendo-lhe a miúdo no olhar uma tão concentrada expressão de ódio que tremo, não vá ela fiar do seu dinheiro a impunidade do crime que medita... Fala de ti com incalculável despêgo e desprezo e refere-se sem pejo às muitas vezes que tem pedido nas suas orações a Deus que te leve, preferindo ver-te morto de mil mortes ao desgosto de te saber pobre, arruinado, desgraçado e infamado pela união de uma mulher de má nota...

JÚLIO: Ela diz isso!...

SABINA: Só isso!... mais, muito mais...

JÚLIO: Minha pobre amiga, meu estremeado anjo, ao que eu te trouxe!...

(...)

SABINA: Ah! Se o teu amor fosse sincero, verdadeiro, incondicional!... Se nascesse das entranhas, se te varresse da memória todas as afeições, todos os preconceitos, todas as influências..., se fosse exclusivo, indispensável, absorvente...

JÚLIO: É tudo isso...; é muito mais... Juro-te... juro-te...

SABINA: Ah!... Se assim fosse e se a tua razão se iluminasse e exigindo a supressão daquele obstáculo; se a tua inteligência se abrisse à radiante perspectiva da liberdade, do infundo, incalculável gozo de caminhar pela existência fora como duas criaturas divinas, espalhando benefícios, socorrendo infortúnios, aliviando misérias, fomentando a ideia do belo, do justo; se obedecendo ao teu amor tu tomasses a resolução inabalável de me seguir ainda quando eu te levasse pela senda do crime; se tivesses ânimo para jurar: o que fizeres, Sabina, é bem feito...

JÚLIO: Juro, juro pelo amor que te tenho...

SABINA: É um crime como a sociedade o julga, mas a sociedade seria a primeira a fruir as úteis consequências do que ela assim chama... Às consciências dos fortes, às almas diamantinas que resplandecem acima da mesquinhez das convenções miseráveis, ele impôr-se-ia como um acto de suprema justiça.

JÚLIO: Que acto..., diz já...

SABINA: E não te figures que correríamos o menor risco, nem que lhe causaríamos sofrimento... Pouco antes de morrer, meu pai que era um alemão ideólogo e fantástico, espécie de alquimista sonhando o niilismo platónico, deu-me a cadeia de ouro com os dois frascos que me acompanham sempre e te inspiram tanta curiosidade, obrigando-me a prometer que nunca me desfaria de corrente sem primeiro empregar o conteúdo de algum dos frascos. E acrescentou: nada mais precioso possuo, minha filha, do que esta corrente; num dos frascos encontrarás a morte fulminante: é a libertação; o outro contém a morte lenta: é a vingança... Um desses frascos está com efeito cheio de ácido cianídrico; duas gotas bastarão para que a tua mãe desapareça sem dor nem agonia... E que médico haverá capaz de suspeitar de envenenamento a morte repentina que tão bem imita a apoplexia?...

JÚLIO: Matar a minha mãe!... Sabina!...

SABINA: A tua mãe!... O nosso carrasco, queres tu dizer... Mas quem a matava era eu...

JÚLIO (*levantando-se arrebatadamente*): Sabina!...

SABINA (*que também se levanta e o fixa de frente estendendo-lhe as mãos*): Então, o que tens?...

JÚLIO (*recuando*): Não me toques!... Sinto a impressão de ver
levantar-se-me debaixo dos pés uma víbora...

SABINA: Júlio, deixa-te de farsas...

JÚLIO: Não, mulher, não é farsa, é uma sufocação de horror, é um
pasma de te haver escutado tanto tempo sem te pressentir a
infâmia, é uma alucinação, um remoinho infernal, é a demência...

SABINA: Pobre Júlio!

JÚLIO: Eu não quero inspirar piedade, mulher..., pois tu não avalias
o que há de abominável no teu projecto, pois tu não sabes que à
mais abjecta das mães o filho está ligado pelo dever e pelo
sangue...

SABINA: Entras no melodrama...

JÚLIO: Entro na tragédia ignóbil... Ah! ninguém pode imaginar
quanto eu sofro... Meu Deus, meu Deus!... (*Cai no sofá e esconde o
rosto nas mãos*).

SABINA: Pobre Júlio... (*Impetuosa e colérica*) Desgraçado
insignificante... Coração de trapos, alma indigna da minha...
Como foi possível que eu te aceitasse por companheiro, a ti
criatura vil, e inerte e mole e pegajosa...

MANUEL LARANJEIRA:

ÀS FERAS (1909)

(Acto único)

- O JUIZ: Ré, levante-se. (*A rapariga parece alheada, o olhar embrutecido*) Levante-se, não ouviu? (*O Oficial dá-lhe um empurrão para a pôr de pé. Ela ergue-se e olha em redor espavorida*) Tem alguma coisa a alegar em sua defesa? (*A rapariga fita-o com olhar vago e embrutecido*) Não tem nada a alegar em sua defesa?
- A ACUSADA (*gaguejando*): Em minha defesa? (*Estremecendo fita o juiz cheia de terror*) V. Sr.^a...?
- O JUIZ (*impaciente*): Eu pergunto se vocemecê tem mais alguma coisa a declarar em sua defesa? Tem?
- A ACUSADA (*cheia de pavor*): Então V. Sr.^a sempre me condena? Então sempre me condena? Então sempre estou perdida e desgraçada sem remédio? (*Apertando sofregamente a filha nos braços como a protegê-la*) Ai filha da minh'alma que estamos perdidas! Ó Virgem Nossa Senhora, levai-ma p'ra vós antes que eu a veja por aí feita uma pecante como eu!
- O JUIZ (*ráspido*): Cale-se, mulher! Oficial, faça calar essa mulher!
- O OFICIAL (*sacudindo-a brutalmente, diz-lhe com voz surda*): Cale-se, sua cabra, não ouviu?
- A ACUSADA (*num arranque de desespero atira-se de joelhos diante da mesa do juiz*): Ó Sr. Juiz, tenha piedade de mim! Perdoe-me! Eu degrado-me desta terra p'ra fora! Eu prometo ir por esse mundo além, até ao fim da terra, e nunca mais cá voltar... Pela boa sorte doa seus filhos tenha compaixão da minha menina que não tem culpa dos meus pecados! (*Num paroxismo*) Oh Pai do Céu! que eu entoleço!

O JUIZ (*fora de si*): Oficial, essa criatura que esteja queda e calada! (*O Oficial sobraça-a para a arrastar para o mocho*).

A ACUSADA (*implorando sempre*): Perdoe-me, Sr. juiz! Eu bem sei que fiz mal! Mas era tudo e todos a empurrar-me p'ra o precipício... Eu resisti até ao fim! Mas eu prometo desterrar-me p'ra muito longe! Ó Sr. Juiz, tenha dó de mim!

O JUIZ (*com um gesto de raiva para o Delegado*): E esta! (*O Delegado tem um gesto de enfadado e boceja. O Juiz estende-se sobre a mesa debruçado para a frente e grita*) Se der mais uma palavra, mando-a já meter na cadeia.

A ACUSADA (*ergue-se bruscamente e diz com ar suplicante e obediente*): Eu calo-me! Eu calo-me! V. Sr.^a diga o que quer que eu faça, que eu faço-o... eu faço-o... eu faço-o...

O JUIZ (*rápido*): Sente-se e espere pela sentença que lhe derem...

A ACUSADA (*caindo no mocho a soluçar, aperta freneticamente o embrulho nos braços e diz num murmúrio quase lamentoso*): Ai filha da minh'alma que bem cedo comesas o teu fadário! (*Queda-se num choro silencioso*)

O RAPAZ LOURO (*fazendo uma careta*): Que coisa tão grotesca — a queda duma alma! (*O Juiz lavra a sentença, agitado*).

A DAMA (*fitando o rapaz louro com olhar entristecido*): E tu achas isto cómico?

O RAPAZ LOURO (*com um gesto de engulho*): Cómico não. Grotesco! Cómico seria, se não fosse infinitamente trágico! E mais trágico é — por ser grotesco. E já nem sequer me refiro a uma famosa colecção de estúpidos mariolas que p'raí estão declamando como imbecis desatados. Esses estão no seu papel: são umas... feras grotescas. Mas a ela... — àquele ser que p'rali se está debatendo dum modo que causa lástima...

A DAMA (*com comiseração*): Mas ela que havia de fazer, coitada?

O RAPAZ LOURO (*glacialmente*): Que havia de fazer? Ter um gesto grande, um gesto belo de desprezo. Dizer desdenhosamente àqueles malandrins que ali lhe estão jogando o destino, que já conquistara perante a vida e os homens o direito de prostituir-se e de roubar...

A DAMA (*com ar doloroso*): Que sabe a mesquinha dessas coisas?

O RAPAZ LOURO (*fitando-a muito*): Tens razão! Não sabe nada... (*Fica meditativo durante um momento*).

A DAMA: A Desgraça só sabe ser desgraçada.

O RAPAZ LOURO (*com um movimento brusco*): Mas a desgraça que pede perdão é mais do que pusilânime: é grotesca...

A DAMA: E sabe a pobre sequer o que isso é?

O RAPAZ LOURO (*sereno*): Não. Todavia há uma coisa que ela sabe: é que a culpa é dos outros.

A DAMA: Dos outros — de quem?

O RAPAZ LOURO (*com o olhar velado, o rosto franzido e a voz azeda*):
De quem? De todos que a despenharam e de nós que a deixamos
despenhar: dos que a mutilaram e de nós que a deixamos mutilar;
dos que movem a Engrenagem que faz desgraçados e de nós que
não desfizemos a Engrenagem...

A DAMA: E saberá ela isso na verdade?

O RAPAZ LOURO: Creio que sim.

A DAMA: Creio que não.

O RAPAZ LOURO: Sabe-o, sim; sabe-o por experiência. Disse-lho
a vida. Mas o que ela sabe também, embora de instinto, é que
essa razão a não livra. E a desgraça, sobretudo, tem medo de ser
desgraçada e de isso se defende. Por isso, para fugir ao
sofrimento, implora a piedade — e por isso é grotesca.

A DAMA: Oh! não, não! (*O rapaz Louro sorri-se*) É uma mãe heróica!

O RAPAZ LOURO (*fitando-a com um ar vago de melancolia*): Heróica e
cobarde, sublime e grotesca — à semelhança desta vida. Compõe
de tudo esta vida, meu amor!

EDUARDO SCHWALBACH:

OS POSTIÇOS (1909)

(Acto I, cena IV)

MARIA: Mas que é isto? Onde vamos nós?

ANTÓNIO: Adivinha.

MARIA: A Sintra?... Mas com este vestido... Não sei, não sei. Dize lá!

ANTÓNIO: Adivinha.

MARIA: Não sei. Dize depressa! (*Muito meiga*) Dize.

ANTÓNIO: (*atirando-lhe as palavras como se fossem beijos*) Vamo-nos casar.

MARIA: Mau. Não estejas com brincadeiras.

ANTÓNIO: É o que há de mais sério. Dou-te a minha palavra de honra: vamo-nos casar.

MARIA (*com voz embaraçada*): Vais casar comigo?

ANTÓNIO: Papéis arrançados... Mandei vir a tua certidão de idade... Casamos na capela da quinta.

MARIA (*fitando-o com êxtase e caindo-lhe pouco a pouco aos pés*): Meu António. (*Beija-lhe as mãos*).

ANTÓNIO (*levantando-a*): Já de posse de quanto é meu, quis fazer-te esta surpresa e levar-te daqui, da tua água-furtada, onde vivemos uns lindos dez anos, para a tua casa. Três quartos de hora até à quinta, meia hora para casarmos, um quarto de hora para mudarmos de «toilette», outros três até o comboio. Tens na quinta as tuas malas prontas. Surpresa em tudo e tudo em ordem.

MARIA (*como que despertando dum sonho*): Mas tu pensaste bem?

ANTÓNIO: O melhor possível. Amo-te e tenho em ti a maior confiança. Na idade em que te encontrei, ninguém é desonesto;

de então para cá tens sido honestíssima. Sacrificaste-te, por vezes, até à miséria; mereces a recompensa, que não é senão um grande desejo meu. Quero viver contigo às claras: casamos. Entra o desafio na nossa vida. Vamos fazer uma viagem de seis meses, e depois — garante-o o meu dinheiro — as portas da sociedade abrir-se-nos-ão de par em par, e eu terei uma enorme alegria em apresentar a minha linda, a minha querida mulher.

MARIA (*envolvendo a casa num olhar*): Que saudade!

ANTÓNIO: A sociedade não é ótima, mas não é péssima. Oscila entre o bom e o mau. Evita-se o mau e procura-se o bem. Tu és uma tontinha, uma impulsiva, bem sei; por vezes hás-de atarantar-te, mas com o teu fundo de honestidade é fácil velar por ti. Logo à noite reventará a bomba nos jornais, falar-se-á durante uns dias, invejar-te-ão durante uns meses e depois a vida deslizará como queremos que ela deslize: — entre o meu e o teu amor.

MARIA (*expressando nas suas palavras uma decisão*): Ouve, meu querido, meu adorado António. Toda a minha vida te ficarei grata, mas, perdoa-me, não quero casar. (*Admiração de António*) Tenho medo!

ANTÓNIO: Como?...

MARIA: Não devo casar, nem quero casar. Ó meu amor, para onde voa a nossa liberdade? Vivendo assim, é que éramos livres. Porque havemos de casar? Por causa dos outros? É já a sujeição, é enlearmo-nos nas malhas desse mundo, que tantas vezes te ouço combater por suas convenções e injustiças e de que tenho medo! Deixa-me a liberdade, peço-te. Deixa-me andar atrás de ti pela vida, como corria atrás de meu pai por essas terras fora. Deixa-me o ar livre! Não me abafes, deixa-me respirar. (*António vai a interrompê-la*) E que diriam de ti e de mim? A mim chamam-me iam uma exploradora, a ti... Deixa-me a liberdade, peço-te!

HENRIQUE LOPES DE MENDONÇA:

O AZEBRE (1909)

(Acto I, cena II)

FIDÉLIO (*assomando à porta do F. Casaco e gravata branca, chapéu mole, tudo em bastante desalinho, a caixa da rabeça na mão. Ligeiramente toldado*): Entra, rapariga! (*Adélia que estava junto da mesa, tem um sobressalto, e manifesta curiosidade por ver quem acompanha o Fidélio. Gesto de alívio ao ver a Manuela, carregada com um cabaz, onde vem comida, pratos cobertos, garrafas, pães, trufas, etc.*)

ADÉLIA: Ah! É a Manuela! Deixa ficar isso e espera aí fora um instante, que já te dou a chave.

FIDÉLIO (*que tem ido pôr a rabeça sobre a cómoda*): Espera aí fora? Que é lá isso? A Manuela vem hoje cear comigo.

ADÉLIA: Cear contigo? E então eu?

FIDÉLIO (*encolhendo os ombros*): Tu também ceias, se quiseres.

ADÉLIA: E se eu não quiser?

FIDÉLIO: Se não quiseres, deita-te ao pé.

ADÉLIA: Isso lá é que não gruda!

FIDÉLIO: Não gruda o quê? (*Senta-se ao pé da mesa e agarra num copo*)
Ó Manuela, dá-me daí uma garrafa de conhaque que vem no cesto. Estou com as goelas secas. (*Manuela tira a garrafa do cabaz*).

ADÉLIA (*arrancando-lhe a garrafa da mão*): Abaixo as patas! Não preciso de ajudas para servir o meu homem. (*Deita conhaque que no copo*).

FIDÉLIO: O teu homem? Onde é que está isso? (*Bebe*).

ADÉLIA: És tu.

FIDÉLIO (*engasgando-se com riso*): Eu? Eu? É boa asneira. Quem te encasquetou isso nos miolos? Eu cá não sou ninguém. Eu sou um homem livre, com fumos de super-homem. Para isso é que enchi a cabeça e despejei o coração. Percebes, ó cara de parva? O meu coração está... assim como este copo. Enche lá outra vez, idiota.

ADÉLIA: Ali? Sim? Não estou para isso!

FIDÉLIO: Estás no teu direito. Também és uma criatura livre. A Manuela que encha. (*Manuela aproxima-se*).

ADÉLIA (*empurrando-a*): Tira-te, scresma! Põe-te a andar!

MANUELA: Seresma?

ADÉLIA: Sim. Com esse ar de Sant'Antoninho onde te perei, andas à lambugem da razão das outras, grandecíssima ladra!

ADÉLIA: Que é lá isso, seu cangalho?

ADÉLIA (*ameaçadora*): Que estás tu a ladrar, estafermo?

FIDÉLIO: Bico! Vocês são divertidas, mas deixam um quase nada a desejar em polidez! Que diabo! As pessoas podem descompor-se com palavras finas, até com lindas flores de retórica. Quem se preza perfuma a sua cólera, assim como a sua roupa branca. Não se deve ter o coração ao pé da boca. Tudo o que vem de lá são coisas sujas. Peneiram-se primeiro pelos miolos, antes de as dar a engolir ao próximo. Percebem, meninas?

ADÉLIA: Eu o que percebo é que tu metes outra mulher de portas adentro, e eu não consinto que me façam o ninho atrás da orelha. Queres que ela ceie? Pois vá! Mas engula o bocado e roda!

MANUELA: Ó mulher! Enforca-te com a ceia mais com o homem. Eu, graças a Deus, não tenho fome nem duma coisa nem doutra. Passem bem. (*Ameaça sair F*).

FIDÉLIO (*interpondo-se*): Alto lá! Quem manda aqui sou eu! Eu convidei-te para cear, convidei ou não convidei?

MANUELA: Pois sim, mas ela está com aquela birra...

FIDÉLIO: Quero lá saber de birras! O que eu quero é dar um bom exercício à minha vontade. Apeteceu-me que ceasses... e que ficasses cá a acalantar-me o sono...

ADÉLIA: Que ficasse cá? Cá em casa?

FIDÉLIO (*sentando-se outra vez*): Tal e qual.

ADÉLIA: Mas eu tiro-lhe os olhos.

FIDÉLIO: Não tiras tal, que é o mesmo que tirar-lhe a ralação de se ver ao espelho quando estiver velha. Não sei se sabes que os cegos são alegres, porque sempre se julgam com cara de novos.

ADÉLIA (*com lágrimas na voz*): Eu o que não levo à paciência é ver outra desavergonhada à beira do meu amante! (*Numa fúria*) Se teimas perco a cabeça... (*avança para Manuela*) e racho-a de meio a meio!

FIDÉLIO (*agarrando-a pelo pulso e forçando-a a sentar-se ao pé de si*): Mau! Acaba com parvoíces! Está sossegada!

ADELIA (*ameaçando levantar-se*): Então vou-me embora!

FIDÉLIO: E fica, (*com autoridade*) que mando eu.

ADELIA (*chorosa*): E disseste tu há bocado que eu era uma criatura livre.

FIDÉLIO: Não és, não. Desde pequerruchinha que te manietaram com uma enfiada de deveres, preconceitos, tolices... e tu nem fazes força para largar os anjinhos. Ficas toda a vida com os movimentos presos. E ainda imaginas que és livre. Histórias! Queres ir para uma banda, sentes o gadanho da religião. Queres ir para outra, lá te puxa a trela da moral. Agora, por exemplo: que diabo de inconveniente achas tu em que eu seja mouro? Lá por ter chapéu mole em vez de turbante, não se segue que eu não possa aguentar um serralho.

ADELIA: Nada de intrujices! Lá por fora faz as poucas vergonhas que quiseres. Não te posso ir à mão. Mas aqui...

FIDÉLIO: Pois aqui, minha rica, é que eu tenho ganas de fundar o lar poligâmico, para espanto e edificação dos meus patrícios. Começo o recrutamento por esta ninfa...

ADELIA (*querendo levantar-se, num ímpeto*): Menos isso, menos isso...

FIDÉLIO: Acomoda-te, Trunfa de Oiro! Vês? Tens mesmo um nome para harém. Preciso arranjar outro para esta serigaita. Ora espera... Deixa cá ver... (*Olha fito para Manuela, reflectindo*).

ADELIA: Escusas de parafusar. A alcunha, dou-lha eu, não tarda nada: Ventas Partidas.

MANUELA: Sempre queria ver isso.

FIDÉLIO: Pois não vês tal! Anda p'r'aqui, rapariga! (*A Adélia*) E tu, vai aquecendo a ceia.

ADELIA: Eu? Espera lá por essa!

FIDÉLIO (*serenamente*): Tens aí dentro (*aponta o cabaz*) um tachinho com canja. Está de primeira ordem. Leva-o prá cozinha.

ADELIA: Não estou disposta.

FIDÉLIO (*friamente, firmando o tom, olbando-a com intimativa*): Levanta-te, anda! (*Adélia fita-o como fascinada, mas hesita. Fidélio levanta-se, com firmeza, encarando-a e apontando para o cabaz*) É ali que está o tacho. Vai! (*Adélia vai vagarosamente buscar o tacho ao cabaz e fica ainda hesitante, com ele na mão. Fidélio repete com mais intimativa*) Vai!

ADELIA (*com raiva concentrada, como querendo escapar à fascinação*): Mas eu não quero...

FIDÉLIO (*como acima*): Vai!

BIBLIOGRAFIA

Além das secções ou capítulos reservados ao teatro (exclusiva ou prevalentemente como género literário) nas Histórias da Literatura Portuguesa — como o IV volume da que, sob a orientação de Albino Forjaz de Sampaio, se publicou em 1942, ou a de Óscar Lopes e António José Saraiva (9.^a edição, 1976) — podem consultar-se as *Histórias do Teatro Português* de Luciana Stegagno Picchio (trad. portuguesa, Lisboa, 1969, pp. 274-290) e de Luiz Francisco Rebello (Lisboa, 1968, pp. 84-94), os volumes colectivos *Perspectivas da Literatura Portuguesa no Século XIX*, Lisboa, 1947-48 (em especial os artigos sobre Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Marcelino Mesquita, respectivamente por Luís de Oliveira Guimarães, pp. 225-236, L. F. Rebello, pp. 285-311, e Luís Forjaz Trigueiros, pp. 343-356) e *Estrada Larga*, II volume, Porto, 1959 (em especial uma desenvolvida secção, largamente colaborada, sobre «O Teatro Português no Século XX», pp. 369-478), e ainda:

- ALMEIDA, Fialho de — *Actores e Autores*, Lisboa, 1925;
BARRETO, Moniz — «A Literatura Portuguesa Contemporânea»,
in *Revista de Portugal*, I, Porto, 1889;
BASTOS, Sousa — *A Carteira do Artista*, Lisboa, 1898; *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, 1908; *Recordações de Teatro*, Lisboa, 1947;
BASTOS, Teixeira — «O Teatro Moderno em Portugal», in *Revista de Estudos Livres*, Lisboa, 1884-86;
BRANCO, João de Freitas — *História da Música Portuguesa*, Lisboa, 1959;
BUSCH, Carl — *Da Crítica Teatral em Portugal*, Lisboa, 1870;

- CORDEIRO, Luciano — *Estros e Palcos*, Lisboa, 1874;
 CRUZ, Duarte Ivo — *Introdução ao Teatro Português do Século XX*, Lisboa, 1969;
 FIGUEIREDO, Romualdo de — *Alguma Coisa sobre o Teatro Português*, Lisboa, 1904;
 LYONNET, Henry — *Le Théâtre au Portugal*, Paris, 1898;
 MACHADO, Júlio César — *Os Teatros de Lisboa*, Lisboa, 1875;
 MADUREIRA, Joaquim — *Impressões de Teatro*, Lisboa, 1904;
 MARQUES, Maria Emília do Carmo Ricardo — *O Teatro Poético de Raul Brandão, Teixeira de Pascoais e António Patrício* (tese de Licenciatura, Lisboa, 1956);
 PIMENTEL, Fernando Vieira — *Tendências da Estética Teatral Finisecular* (tese de Licenciatura, Coimbra, 1969);
 PINTO, Júlio Lourenço — *Estética Naturalista*, Lisboa, 1885;
 QUEIRÓS, Eça de — *Uma Campanha Alegre*, I, Lisboa (3.^a ed., 1943), pp. 26-30 e 379-400.
 REBELLO, Luiz Francisco — *Teatro Português: do Romantismo aos Nossos Dias*, Lisboa, 1960; *D. João da Câmara e os Caminhos do Teatro Português*, Lisboa, 1962;
 SEQUEIRA, G. Matos — *História do Teatro Nacional D. Maria II*, 2 vols., Lisboa, 1945;
 SILVA, Ernesto da — *Teatro Livre & Arte Social*, Lisboa, 1902;
 SILVA, Vitor Aguiar e — *O Teatro de Actualidade no Romantismo Português*, Coimbra, 1965.

Para a história da arte cénica neste período interessam ainda os livros de memórias de actores (Augusto Rosa, 1915; Lucinda Simões, 1922; António Pinheiro, 1924 e 1929; Eduardo Brazão, 1925; Chaby Pinheiro, 1938; Adelina Abranches, 1947; Carlos Santos, 1950) e autores (Eduardo Schwalbach, *A Lareira do Passado*, 1944), bem como os álbuns sobre os actores Palmira Bastos (1903), Ângela Pinto (1906) e António Pedro (1908).

ANTOLOGIAS: *As Melhores Páginas do Teatro Português*, organizada por Albino Forjaz de Sampaio (Lisboa, 1933) e as obras citadas de L. F. Rebello (1960) e D. Ivo Cruz (1969).