



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O TEATRO ROMÂNTICO

(1838-1869)

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 Romântico

(1838-1869)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CIÊNCIA

Título

O Teatro Romântico (1838-1869)

Biblioteca Breve / Volume 51

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Cultura e da Ciência

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4500 exemplares

Composto e impresso

nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Junho de 1980

ÍNDICE

I / CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	6
II / O PRÉ-ROMANTISMO NO TEATRO.....	14
III / GARRETT E A REFORMA DO TEATRO NACIONAL.....	31
IV / O MELODRAMA HISTÓRICO.....	49
V / O DRAMA DE ACTUALIDADE	71
NOTAS.....	92
<i>DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO</i>	100
<i>Os Dois Renegados</i> (Mendes Leal, 1839).....	100
<i>O Emparedado</i> (A. M. de Sousa Lobo, 1839)	104
<i>Frei Luís de Sousa</i> (Almeida Garrett, 1843).....	109
<i>Afronta por Afronta</i> (A. P. Lopes de Mendonça, 1848)..	117
<i>Pedro</i> (Mendes Leal, 1849)	121
<i>Dois Mundos</i> (César Lacerda, 1855).....	126
<i>Fígados de Tigre</i> (Gomes de Amorim, 1857).....	131
<i>O Morgado de Fafe em Lisboa</i> (Camilo Castelo Branco, 1860).....	137
<i>Abnegação</i> (Ernesto Biester, 1865)	142
<i>A Morgadinha de Valflor</i> (Manuel Pinheiro Chagas, 1869)	148
BIBLIOGRAFIA	155

I / CONSIDERAÇÕES GERAIS

O que vulgarmente se designa por romantismo foi um movimento que, no plano estético da arte e da literatura, correspondeu ao triunfo da revolução burguesa e à conquista pela classe média do poder económico, social e político: se aquela era dirigida contra as formas rígidas e autoritárias da monarquia absoluta e esta veio substituir a velha aristocracia feudal, o romantismo atacava igualmente a tirania dos padrões clássicos e das regras convencionais que espartilhavam a criação literária e artística, reivindicando ao mesmo tempo uma liberdade moral e uma justiça social que eram o próprio substracto ideológico do «terceiro estado» na sua luta como classe ascendente. Mas como este processo de transformação sócio-política não se desenvolveu simultaneamente em toda a Europa, e como a evolução das formas artísticas é sempre mais lenta do que a mudança das infra-estruturas sociais, não deve surpreender-nos que as balizas cronológicas do romantismo não hajam sido as mesmas em todos os países, nem que ele tenha sido precedido de uma fase em que o vinho novo continuou a ser servido em velhos odres. Por outro lado, deve ter-se presente que, se existem traços comuns a todas as manifestações artísticas susceptíveis de serem agrupadas sob o rótulo

de romantismo, há matizes e cambiantes que não só diferem de país para país como, dentro de cada um, de época para época.

Assim, o espaço histórico do romantismo, na sua mais lata acepção, abrange praticamente dois séculos, pois que vem desde 1688, quando em Inglaterra se institui o regime parlamentar que, impondo limites ao poder, até então absoluto, do rei, criou as condições necessárias à expansão do capitalismo, e vai até 1871, o ano do levantamento e liquidação da Comuna de Paris, coincidindo com a aceleração da revolução industrial que, ao acentuar a divisão da sociedade entre uma nova burguesia financeira e um proletariado cada vez mais numeroso, precipitou a decomposição da classe média, que constituía o público, ao mesmo tempo condicionado e condicionante, do romantismo.

Se, oficialmente, costuma datar-se de 1798 a certidão de baptismo do novo movimento — quando Friedrich Schlegel, que nesse ano funda com seu irmão Wilhelm a revista *Atheneum*, define a poesia romântica com «uma poesia universal progressiva que tem como característica própria o estar sempre em evolução» e se publicam em Inglaterra as *Baladas Líricas* de Coleridge e Wordsworth —, certo é que já neste último país, e pelo menos há meio século, as primeiras manifestações de uma nova sensibilidade tinham começado a surgir com a poética da natureza de Thomson (*As Estações*, 1726-30) e Young (*As Noites*, 1742-45), a novela de costumes de Richardson (*Pamela*, 1741) e Fielding (*Tom Jones*, 1749), o romance «gótico» ou de terror de Horace Walpole (*O Castelo de Otranto*, 1764), depois continuado por Ann Radcliffe, e, no teatro, com a sátira de costumes de Sheridan (*A Escola da Má-Língua*,

1777). É, aliás, também na Grã-Bretanha que pela primeira vez aparece o termo «romântico», que foi buscar a sua raiz etimológica ao romanceiro medieval, cujas lendas e tradições, por oposição aos mitos da antiguidade greco-latina, os novos autores descobriram e em que se inspiraram para as suas composições.

Estas correntes literárias, alimentadas pelas ideias filosóficas em curso no «século das luzes», que punham em causa a autoridade religiosa e régia e preconizavam o culto da razão prática, exaltavam o direito natural, a igualdade das condições, o contributo da ciência para o progresso dos povos e o bem geral da humanidade, e que a *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert divulgou a partir de 1751, são difundidas pelo incremento da imprensa, que atinge um público novo e mais vasto, e vão tomar formas diversas ao longo da segunda metade do século XVIII: em França, onde os padrões da corte subsistiram até à Revolução de 1789, e mesmo para além desta, com a literatura confessional de Rousseau (*A Nova Heloísa*, 1761; *Emílio*, 1762), o drama burguês de Diderot (*O Filho Natural*, 1755) e Sedaine (*O Filósofo sem o saber*), que, na sequência da «comédia lacrimosa» de Nivelle de la Chaussée, trouxe para o palco os problemas domésticos da classe média, a novela sentimental de Bernardin de St. Pierre (*Paulo e Virgínia*, 1787), o melodrama de aventuras de Pixérécourt (*Victor ou o Menino da Floresta*, 1798); e na Alemanha com a exaltação lírica de Klopstock (*Odes*, 1771) e Wieland (*Oberon*, 1780), o melodrama sensível de Kotzebue (*Misantropia e Arrependimento*, 1780), o movimento do «Sturm und Drang» (designação retirada de um drama, ao tempo famoso, de F. M. Klinger, estreado em 1777), em que entroncam a obra de

Goethe e Schiller (com destaque, no tocante ao teatro, para o *Egmont*, do primeiro, 1787, e *Os Salteadores*, do segundo, 1781, instrumentos de combate dirigidos contra a degenerescência da velha e injusta ordem social), a teorização dramaturgica ou literária de Lessing, Herder, Schelling e dos irmãos Wilhelm e Friedrich Schlegel, que Madame de Staël difundiu em França desde o começo do século XIX.

Foi sob o signo de Shakespeare, redescoberto pelos autores do romantismo alemão, que o drama francês se aventurou pelos novos trilhos, desembaraçando-se de uma vez para sempre das apertadas regras que a sujeição aos modelos clássicos lhe impunha. Mas não sem dificuldades. Ainda no século XVIII, Voltaire — que em 1732 se havia inspirado, em parte, no *Otelo* para escrever a sua tragédia *Zaïre* — chamava «bárbaro histrião» ao dramaturgo isabelino, cujas grandes obras o público francês só conhecia através das versões edulcoradas de Ducis, representadas na «Comédie» entre 1769 e 92. E em 1822, quando uma companhia inglesa veio a Paris interpretá-lo na versão original, o acolhimento do público, movido por um sentimento de transviado patriotismo, foi declaradamente hostil. Mas no ano seguinte Stendhal, reagindo contra essa hostilidade absurda, dizia preferi-lo a Racine (como, em relação a Corneille e Voltaire, havia já dito Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*); e Alexandre Dumas descobria-o, maravilhado, em 1827, ao mesmo tempo que Victor Hugo, no prefácio do *Cromwell* — verdadeiro manifesto do teatro romântico francês — não hesitava em considerar o seu teatro «a sumidade poética dos tempos modernos, o drama que funde na mesma respiração o grotesco e o sublime, o terrível e o burlesco, a tragédia e a

comédia». Duas estreias sucessivas, que desencadearam as mais exaltadas e opostas reacções, e em que a influência da literatura inglesa se fazia duplamente sentir através do historicismo dos romances de Walter Scott e da rebelião individualista da poesia de Lord Byron — *A Corte de Henrique III*, de Dumas, em 1829; o *Hernâni*, de Hugo, em 1830 — consolidaram, definitivamente, o triunfo do romantismo na cena francesa. O que em Portugal, como veremos, só viria a acontecer em 1838.

Paul van Tieghem, o crítico francês que mais a fundo estudou o fenómeno literário que designamos por pré-romantismo, definiu os pré-românticos como «preferindo à razão o sentimento, e até a sentimentalidade; à cidade o campo, e até a natureza selvagem; muitos deles exprimem um ideal de vida rústica, simples, natural; alguns sofreram o constrangimento social e aspiram à liberdade, à igualdade das condições». Vamos encontrar todas estas características, algumas levadas às suas extremas consequências, e já desvinculadas dos padrões clássicos, nos autores românticos propriamente ditos, em cujas obras se exprimem um sentimento melancólico da vida, as correspondências entre o poeta e a natureza, concebida esta como projecção do seu mundo interior, uma exacerbada reivindicação de individualismo, de liberdade cívica e moral. Assim, o romantismo contrapunha à ordem, equilíbrio e medida do classicismo, a exaltante desordem e instabilidade dos sentimentos, quando não dos sentidos; a atracção do exotismo no tempo e no espaço e uma busca de originalidade pessoal à imitação dos modelos tradicionais; ao culto da nobreza de casta do antigo regime, a abolição dos preconceitos e das

desigualdades sociais; e à delimitação das categorias literárias, a mistura dos géneros e a supressão de fronteiras entre o poético e o prosaico. Sob este último aspecto, e no que ao teatro se refere, o «drama» constitui, por oposição ao contraste rígido entre a tragédia e a comédia, a expressão mais eloquente e inovadora do romantismo. Não era por acaso que uma das personagens do *Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais (1775), incluía, entre as invenções do século, «a liberdade de pensamento, a electricidade, a tolerância, a enciclopédia e os dramas»...

Referimo-nos aqui, bem entendido, ao drama como género teatral autónomo, e não como categoria literária (no sentido em que a poesia dramática se contrapõe à poesia épica e à poesia lírica). Nessa acepção ele é um produto tipicamente romântico, ou mesmo pré-romântico, já que a sua carta de origem pode datar-se de 1757, quando Diderot, nos seus *Entretiens sur «Le Fils Naturel»*, teceu a apologia do que chamava «o género sério», tão afastado do género trágico como do género cómico, sem que, no entanto, se confundissem como na tragicomédia. E, embora o Dicionário da Academia Francesa só em 1762 viesse a registar o termo, dois anos antes o árcade Correia Garção utilizara-o entre nós para designar o seu *Teatro Novo*. A partir de então o seu emprego generaliza-se, sem quaisquer preocupações de rigor quanto à estrutura ou ao conteúdo das obras a que era indiferentemente aplicado, fossem elas composições alegóricas (*Ulisses na Lusitânia*, de Nuno José Columbina, 1772; a cantata *O Monumento Imortal*, de Teotónio Gomes de Carvalho, 1775) ou farsas e entremeses de cordel (*O Galego Surdo*, 1773; *A Desgraça do Bazófia*, de José Daniel, 1782; *Raras*

Astúcias de Amor, de Henrique Sousa e Almeida, 1791); daí a proliferação, na bibliografia do último terço do século XVIII, de dramas apodados de «heróicos», «graciosos», «jocosos», «sérios» e até, num caso pelo menos (*O Dano da Mulher Apetitosa e o Rigor do Homem Paciente*, 1785) de «curioso, alegre e doutrinab»... Em França, Louis-Sébastien Mercier, num ensaio publicado em 1773, que por um lado se antecipa a Victor Hugo na sua famosa teoria da interpenetração dos contrários, e por outro põe em evidência a vinculação do drama ao ascenso social da classe média, assim o definiu: «O novo género, denominado drama, resultante da tragédia e da comédia, tendo o patético daquela e a ingénua pintura desta, é infinitamente mais útil, mais verdadeiro, mais interessante do que elas, na medida em que está ao alcance da massa dos cidadãos».

A seu tempo veremos que, não obstante o uso indiscriminado do termo no último terço do século XVIII e primeiro do século XIX, só com o *Auto de Gil Vicente* (1838) o drama se assume em Portugal como género perfeitamente caracterizado: como uma «composição de forma e índole novas», diria mais tarde Garrett, que em 1819-20 havia atribuído, pela primeira vez, essa designação a um *Afonso de Albuquerque* e uma *Átala* que não chegou a concluir. E dramas, a partir de então, com propriedade se chamou a todas as peças históricas, melodramas sentimentais ou de aventuras, peças de actualidade, que o nosso romantismo, nas suas diversas fases, produziu. O novo género teve os seus doutrinadores, como Herculano, Mendes Leal, Ernesto Biester — e também os seus detractores, como o poeta neo-arcádico Francisco Joaquim Bingre, que em verso condenou o drama romântico «por ver mudada a escola

da virtude / no vício desregrado a ela oposto» e ser «urdido / sem unidades, com furor intruso» (*si*), ou um obscuro professor de retórica, tradutor de Racine e Voltaire, de nome Tibúrcio António Craveiro, que em 1834 publicou um *Ensaio acerca da Tragédia* em que asperamente fustiga a «nova escola que nestas últimas decúrias de anos invadiu completamente a cena, inverteu ou violou as leis severas do trágico e usurpou o domínio da opinião», censurando-lhe «buscar antes de tudo a acumulação confusa de quadros, de grupos, de épocas, de episódios, de localidades, de lances e de sensações». Há que reconhecer que tais críticas não eram inteiramente descabidas (e mais adiante se compreenderá porquê); mas, em boa verdade, elas deveriam atingir menos o drama como forma estilística própria do romantismo, em si mesmo considerado, do que o uso — e abuso... — que dele os nossos autores românticos e, sobretudo, ultraromânticos fizeram.

II / O PRÉ-ROMANTISMO NO TEATRO

Costuma datar-se de 1825, ano em que Garrett publica em Londres, para onde emigrara após o golpe miguelista da «Vilafrancada», o seu poema *Camões*, o início do romantismo português, e de 1865, com a explosão da Questão coimbrã do «Bom Senso e Bom Gosto», o seu ocaso. Mas, em rigor, — e mesmo tendo em conta a subtil observação de José-Augusto França de que o romantismo, como categoria espiritual, «implicava toda uma estruturação cultural de que os portugueses eram incapazes» — no que ao teatro diz respeito estas balizas têm de ser avançadas até 1838, quando se estreia no Teatro da Rua dos Condes o *Auto de Gil Vicente*, de Garrett, e 1869, quando *A Morgadinha de Valfor*, de Pinheiro Chagas, sobe à cena no Teatro Nacional D. Maria II, entretanto construído. (É curioso verificar que, em qualquer dos casos, as mesmas personalidades delimitam a área histórica do nosso movimento romântico, sabido como é que a Questão coimbrã foi desencadeada a partir da publicação do *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas.) Mas esta demarcação não deve entender-se em termos rígidos, pois quer antes de 1825 (ou 1833), quer depois de 1865 (ou 1869), se escreveram obras que anunciavam ou prolongaram o

romantismo. É que, na verdade, se foi com a revolução liberal de 1820 e a transformação da sociedade portuguesa a partir de então empreendida que o movimento romântico encontrou as condições propícias à sua implantação e desenvolvimento, os prenúncios da nova sensibilidade de que ele foi a expressão remontam a meados do século anterior — assim como, artificialmente dilatada a sua existência, subsistirá muito para além do seu tempo histórico (e quiçá não se tenha ainda extinto por completo).

Foi com a publicação, em 1746 (e em Nápoles) do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Luís António Verney — obra que seria apreendida pelo Santo Ofício ao desembarcar em Lisboa, onde aliás foi clandestinamente reeditada logo no ano seguinte — que, através de uma crítica cerrada às instituições pedagógicas tradicionais e ao pensamento escolástico da Companhia de Jesus, a estética do barroco, então dominante na literatura portuguesa, sofreu os primeiros golpes, de que nunca haveria de refazer-se inteiramente. Com a morte de D. João V e a subida ao trono de D. José, em 1750, instaura-se em Portugal, à semelhança de outras cortes da Europa (a Prússia de Frederico II, a Áustria de José II, a Espanha de Carlos III) e por instigação de um «estrangeirado», o Marquês de Pombal, o «despotismo esclarecido», que já foi definido como uma «forma mais ou menos precária de compromisso entre a aristocracia feudal em decadência e o capitalismo em expansão». No caso português, esse compromisso, imposto pela necessidade de «acertar o relógio, atrasado pela Inquisição», como dissera o Cavaleiro de Oliveira, por uma Europa em que a

ascensão social da burguesia se processava segundo uma lei imparável, tornava-se particularmente instável, mercê das especiais condições político-económicas do país. O poder régio continuava a proceder de uma directa emanação divina, e a Real Mesa Censória, que em 1768 viera substituir a Inquisição, zelava pela sua intangibilidade, compreendendo Voltaire e Rousseau e outros «pervertidos filósofos» entre os autores interditados. Ainda em 1798 o jurista Pascoal de Melo Freire sustentava que o monarca estava dispensado da obediência à lei... Por outro lado, a política governamental de protecção às companhias monopolistas, se possibilitou o acesso da burguesia a posições económicas que até aí lhe estavam vedadas, não retirou à aristocracia o seu papel tradicional de classe dirigente. Desta contradição, ou deste compromisso, se ressentem as manifestações literárias da Arcádia Lusitana, fundada em 1757 com o apoio (mais tarde retirado) de Pombal, dois anos após o terramoto que destruíra a capital e quando começava a surgir dos seus escombros a Lisboa pombalina: segundo os respectivos estatutos, podiam «eleger-se para membros desta Sociedade todos os sujeitos que parecerem capazes de a ilustrar», considerando-se na sua eleição «só o mérito pessoal, sem atender a outras circunstâncias», independentemente, portanto, da sua origem, nobre ou burguesa; e no teatro dos árcades (*Assembleia ou Partida*, de Correia Garção, 1770; *O Fatuinho*, de Manuel de Figueiredo, 1773; *O Falso Heroísmo*, de Cruz e Silva, 1775) estigmatiza-se «a falsa ideia / da nobreza bebida desde o berço» e opõem-se as virtudes burguesas às pretensões nobiliárquicas. Mas, ao mesmo tempo que diziam ter em mente

«lançar do teatro alheias musas / e restaurar a cena portuguesa», o ideal preconizado, já exposto na *Arte Poética* de Cândido Lusitano (1748) e exaustivamente retomado nos «discursos» e «dissertações» proferidos e discutidos nas sessões arcádicas, era a «imitação original dos antigos», que pressupunha o acatamento das regras clássicas, e nomeadamente a separação nítida dos géneros no teatro. Contudo, Figueiredo hesitava em classificar o seu drama *A Mulher que o não Parece*: «os inteligentes dirão se é comédia *larmoyante*, se tragédia *bourgeoise*, se talvez natural representação da vida humana».

É porém na poesia que uma nova sensibilidade, a que chamaríamos já pré-romântica (e assim, com efeito, se lhe tem chamado), começa a desenhar-se a partir da antepenúltima década do século XVIII. Se em João Xavier de Matos e José Anastácio da Cunha se vislumbram, como acerca deste último disse Camilo, «uns clarões de poesia romântica, um ideal melancólico», Tolentino inaugura uma poesia irónica do quotidiano que encorpora a linguagem prosaica, enquanto, no dizer de Herculano, «a poesia desce do salão à praça» com Bocage, em cujos versos uma subjectividade tumultuosa se choca a cada passo com um modo de dizer que não consegue ainda desprender-se inteiramente do convencionalismo arcádico, mais propenso à expressão da serenidade que da violência. Também poetas, Filinto Elísio e a marquesa de Alorna, sua discípula, que traduziram Thomson e Young, Wieland e Chateaubriand, tiveram sobretudo um papel relevante pela difusão, entre nós, das novas ideias literárias, directamente colhidas no exílio em Paris, Viena de Áustria e Londres, a que, por motivos políticos, um e outra foram obrigados.

A apertada vigilância exercida pelos esbirros de Pina Manique, nomeado Intendente-Geral da Polícia por D. Maria I em 1780, sobre os caixotes de livros que vinham do estrangeiro, não impediu a circulação dessas novas ideias, que os jornais e revistas de divulgação literária e científica, como a *Gazeta Literária* do padre Francisco Bernardo de Lima (1761), o *Jornal Enciclopédico* (1791) ou, já no século XIX, o *Investigador Português* (1811-1819), editado em Londres por liberais emigrados, entre os quais Vicente Pedro Nolasco da Cunha, a quem havemos de referir-nos mais adiante, procuravam tornar acessíveis a um número crescente de leitores. O desenvolvimento da imprensa periódica veio assim a constituir um factor de formação de um novo público, cujos gostos e interesses já nada tinham que ver com os padrões clássicos e as convenções a eles inerentes: em 1809 publica-se o primeiro quotidiano português, o *Diário Lisbonense*, a que logo se segue o *Correio da Tarde*, de 1810 a 1820 surgem quatro novos jornais por ano, média que entre 1820 e 1823 sobe para 30 e chega a atingir 66 em 1836. No ano seguinte a este último, o *Panorama*, órgão por assim dizer oficial do romantismo institucionalizado, dirigido por Herculano, alcançava 5000 leitores. Com razão pôde Óscar Lopes afirmar que o romantismo «é, na sua raiz, a consequência do acesso das massas burguesas à literatura».

Na área específica do teatro, contudo, os sinais de uma renovação manifestavam-se timidamente. Os árcades, insurgindo-se contra a influência da ópera italiana e o baixo teatro de cordel ¹, que satisfaziam respectivamente os gostos pomposos de uma aristocracia em declínio e a primária curiosidade de um povo inculto

(no final do século XVIII a população do país não atingia os 3 milhões, e a taxa de analfabetismo excedia os 80 %), cultivavam a tragédia cívica segundo o esquema neo-clássico e a comédia de moralidade burguesa: se os modelos daquele eram, não já Corneille e Racine, mas o *Catão* de Addison (1713) e a *Zaïre* de Voltaire (1732) — de que entre nós se fizeram e editaram diversas traduções —, o desta era a comédia «lacrmosa» de Diderot, designação que, como vimos, Figueiredo aceitava para a sua *Mulher que o não Parece*. A «Nova Arcádia», fundada em 1790, apenas prolongou o espírito neo-clássico da Arcádia Lusitana, e os seus adeptos (entre os quais se contavam alguns poetas pré-românticos, como Bocage) limitaram-se a escrever dramas alegóricos, elogios dramáticos e tragédias em verso que tomavam indiferentemente como assunto temas da antiguidade (*Sesóstris*, de Joaquim Franco de Araújo Freire Barbosa, e *Polícena*, de Joaquim José Sabino, 1791; *Príamo*, de Henrique José de Castro, 1796; *Ifígenia* e *Electra*, de Francisco Dias Gomes, 1798-99; *Zaida*, de José Agostinho de Macedo, 1804) ou «tirados da história portuguesa» (*Viriácia*, de João Xavier de Matos, 1775; *Osmia*, de Teresa de Melo Breyner, 1788; *O Duque de Coimbra*, de Henrique José de Castro, 1790; *Hermínia*, de Francisco Soares Franco, 1793; *D. Maria Teles*, de Luís José de França Amaral; além das variações — bem pouco variadas... — sobre os trágicos amores de Pedro e Inês que ficaram a dever-se a Manuel José de Paiva, Sebastião Xavier Botelho e J. J. Sabino).

Por todo o primeiro quartel do século XIX foram estas, a par dos entremeses e farsas populares, as formas teatrais que, representadas ou apenas impressas, persistiram — pois, como notou Teófilo Braga, «faltavam

os criadores do drama nacional; não se passava das meras traduções ou imitações das tragédias de Arnaud, Crébillon ou Voltaire; porém, as alusões políticas enlouqueciam as plateias, que estavam atentas a escutar os elogios dramáticos, à espera em que (*si*) pudessem prorromper em estrondosos aplausos». Mas o autor da primeira *História do Teatro Português* já carece de razão quando procura explicar o êxito deste tipo de composições (cujas origens filia no teatro oriental, nas alegorias de Gil Vicente e nas tragicomédias escolares dos jesuítas) por uma esquemática interpretação das condições histórico-políticas da época: «No primeiro quartel do século XIX debatiam-se em Portugal a ideia absolutista e a ideia republicana; a primeira tinha inteira permissão de manifestar-se, e para inculcar-se, já que não podia falar à inteligência nem ao coração, serviu-se dos elogios dramáticos, com que deslumbrava com personificações extravagantes a plateia burguesa». Ora a verdade é que elogios dramáticos e dramas alegóricos tanto foram utilizados — e por vezes pelos mesmos autores... — para exaltar o regime absolutista como os primeiros triunfos do movimento liberal.

Estas glaciais composições em verso, que o fogo de uma retórica eloquência não chegava para aquecer, praticamente desprovidas de acção dramática e dialogadas entre personagens alegóricas, mitológicas ou históricas (e, por via de regra, misturando umas e outras: a Graça, a Natureza, a Glória, a Fortuna, a Ciência, o Amor, a Paz, a Guerra, a Inveja, a Aurora, a Noite, o Génio Lusitano..., Afonso Henriques, Egas Moniz, Nuno Álvares Pereira, Camões..., Júpiter, os deuses do Olimpo, as musas), para algumas das quais Marcos Portugal escreveu a música, destinavam-se a comemorar datas festivas como o

aniversário do monarca reinante, de um membro da família real ou de um príncipe aliado, uma vitória militar ou «qualquer acontecimento ligado a algum regozijo oficial». A sua voga foi, de facto, imensa, alcançando, entre 1790 e 1825, todos os teatros da capital (os Teatros da Rua dos Condes, do Salitre e de S. Carlos, inaugurados respectivamente em 1765, 1782 e 1793), do Porto (Teatro de S. João, inaugurado em 1798) e até do Brasil. E se foram autores menores que se especializaram na sua feitura — Francisco Joaquim Bingre (1763-1856), Miguel António de Barros (1772-1827), Nuno Pato Moniz (1778-1826), José Maria da Costa e Silva (1788-1854), o actor José Procópio Monteiro — certo é que também um Bocage (*A Estância do Fado*, 1797; *O Novo Século*, 1801; *A Virtude Laureada*, 1805), um José Agostinho de Macedo (*O Voto*, 1814), e até mesmo um Garrett (*O Amor da Pátria*, 1819), não desdenharam escrever elogios dramáticos e dramas alegóricos.

Mas, enquanto a obra deste último irá desenvolver-se em pleno romantismo, de que foi o introdutor no nosso teatro, tão carecido de sangue novo, a de Bocage (1765-1805) e Macedo (1761-1831) situa-se aquém, tanto em termos históricos (seu espaço é o do pré-romantismo setecentista) como em significado: o primeiro, além de traduções de um drama «negro» de B. d'Arnaud (*Eufêmia ou o Triunfo da Religião*, 1793) e uma tragédia de A. Danchet (*Ericia ou a Vestal*, 1805), apenas deixou fragmentos de um «drama heróico», *Afonso Henriques ou a Conquista de Lisboa*, e de três tragédias, *Vasco da Gama ou a Descoberta da Índia pelos Portugueses*, *O Herói Lusitano ou Viriato*, *Eulália ou a Vingança de*

Amor, a única que não se inspirava num tema da história pátria; e o truculento ex-frade agostinho e cronista de D. Miguel, entre poemas das mais variadas espécies (épicas, filosóficos, científicos, herói-cômicos) e um número incalculável de obras de crítica e polémica literária, em que designadamente comenta os hábitos da vida teatral do seu tempo (*As Pateadas de Teatro*, 1812), ainda escreveu tragédias, comédias e dramas que, pelos temas e pela linguagem, constituem expressivos documentos de uma transição (como, em cada um desses géneros, respectivamente, *Branca de Rossi*, editada em 1819, *O Vício sem Máscara ou o Filósofo da Moda* e *Clotilde ou o Triunfo do Amor Materno*, que se representaram no Teatro da Rua dos Condes em 1810 e 811).

Entretanto, ao nível da *praxis*, a vida teatral ia-se degradando. Só em 1771 um decreto de Pombal viera reabilitar a profissão de actor ², que no entanto a Igreja continuava a hostilizar: em 1778 o prior da freguesia de S. Lourenço recusou a um actor do Teatro da Rua dos Condes, Manuel Rodrigues Lopes, a admissão aos sacramentos. E dois anos depois Pina Manique, informando sobre um requerimento do empresário do Teatro da Rua dos Condes, Paulino José da Silva, condicionava a licença para as representações a que as peças «fossem primeiro vistas e examinadas no tribunal da Mesa Censória, para serem julgadas no que toca à religião e aos bons costumes» e que fossem «executadas por homens, pelo que não pode haver receio de que aconteçam aqueles distúrbios que são inevitáveis quando se reúnem muitas pessoas de ambos os sexos». D. Maria sancionou esta informação do seu

intendente e ordenou que «sob qualquer pretexto que se alegue, não se consinta mulher alguma dentro das portas do teatro de representação, bastidores, camarins de cenário e vestiários». As consequências desta proibição — que subsistiu até 1799, ano em que o actor, autor e empresário António José de Paula requereu e obteve a sua revogação — podem avaliar-se pelo seguinte fragmento de uma carta de William Beckford, datada de 1787, em que alude a uma representação a que assistiu no Teatro da Rua dos Condes: «O drama causou-me mais enfado que divertimento. O Teatro é baixo e acanhado, e os actores, porque não há actrizes, são inferiores a todo o critério. Tendo ordens absolutas da rainha afastado do palco cénico as mulheres, os papéis atinentes a estas são representados por mancebos. Julgai que agradável efeito esta metamorfose produzirá, especialmente nos bailarinos. Ali se vê uma robusta pastora trajando as cândidas vestes originais, de macia barba aveludada e proeminente clavícula, colher flores com um punho capaz de derrubar o gigante Goliath, um rancho de leiteiras, seguindo as suas enormes pegadas, aos pontapés às saias a cada passo. Tais meneios e saltos desconcertados, tais trejeitos e olhos, nunca eu tinha visto, nem espero tornar a ver na minha vida.» E o francês Adrien Balbi, num *Essai Statistique sur le Royaume du Portugal* publicado em Paris em 1822, conta que «nada havia mais desagradável do que ver os principais papéis de princesas e apaixonadas, representados por actores de barba negra, dos quais o que tinha mais talento, o Filipe, era de uma fealdade notável e de uma idade bastante avançada quando representava as ingénuas»...

As invasões francesas, a deslocação da corte para o Rio de Janeiro, a dominação inglesa, vieram conjugadamente agravar este estado de coisas: uma lei de 3 de Fevereiro de 1812 determina que, com as peças portuguesas, se representem também «algumas italianas em música, de maneira que os muitos empregados britânicos, que presentemente se acham nesta capital, não fiquem privados do recreio que lhes pode oferecer o Teatro por ignorarem a língua do país». Assim a desnacionalização do nosso teatro, abastardado pelo servilismo dos elogios dramáticos, se consumava.

A reacção dos dramaturgos foi, como não podia deixar de ser, mais teórica do que prática: recorreram à alusão histórica e à metáfora para exprimir os seus sentimentos liberais, sem que mesmo assim conseguissem iludir, na maioria dos casos, a desconfiança dos censores — situação que aliás viria a repetir-se, século e meio depois, com a dramaturgia épica dos últimos anos do fascismo. Daí que, embora impressas, as suas obras raramente houvessem tido acesso ao palco. Um exemplo particularmente eloquente é-nos fornecido pela tragédia em verso *A Revolução de Portugal*, de José Anselmo Correia Henriques ³, editada em Londres em 1808 e «dedicada à inseparável memória dos portugueses pelos seus legítimos senhores e reis da Casa de Bragança». A revolta contra o jugo castelhano e a restauração de 1640 eram, aqui, o pretexto para denunciar a situação que o país então vivia, intenção que o autor explicita numa advertência em que fornece ao leitor uma chave «para que venha mais facilmente na inteligência da aplicação desta tragédia»: onde está tirano ou usurpador deverá ler-se Bonaparte, Junot ou Marat onde está Vasconcelos, Talleyrand onde está Olivares, França onde está

Espanha... Em Londres, também, e no ano seguinte, se publicou a tragédia do exilado Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773-1844) *O Triunfo da Natureza*, que se inspirava na *Alzira* de Voltaire e punha em cena um episódio da guerra da independência americana. A estes autores, que Teófilo Braga agrupa no que chama, sem grande propriedade, «escola republicana», podem acrescentar-se os nomes de José Joaquim Bordalo (1773-1856), cuja tragédia *Jesualdo*, impressa em 1801 mas apresentada à Academia das Ciências três anos antes, tem por tema a luta entre dois irmãos pela conquista do trono (e em que Teófilo, esquecido de que fora escrita no ano em que nascera D. Pedro e antes do nascimento de D. Miguel, quis ver «uma alusão aos temores que se ligavam à morte de D. João VI e ao ódio entre seus dois filhos»...); Manuel Caetano Pimenta de Aguiar (1762-1832), que pesada e sentenciosamente cantou a liberdade em tragédias de assunto antigo (*Virgínia*, 1815; *Os Dois Irmãos Inimigos*, 1816; *Arria* e *A Destruição de Jerusalém*, 1817; *A Conquista do Peru* e *Eudoxia Licínia*, 1818; *A Morte de Sócrates*, 1819) ou nacional, em que declara ter-se «cingido o mais que pôde aos factos históricos» (*D. João I* e *D. Sebastião em África*, 1817; *O Carácter dos Lusitanos*, 1820); Tomás António dos Santos e Silva (1751-1816), tradutor de Addison (*Catão*), Young (*Busiris*, *Vingança*, *Os Irmãos*) e Thomson (*Eduardo e Leonor*), de quem postumamente se publicou a tragédia *El-Rei D. Sebastião em África* (1817); e Manuel Joaquim Borges de Paiva (? - 1824), autor das tragédias *Lucinda*, *Polidoro*, *Jonas* e *Nova Osmia*, das quais só a última se imprimiu em 1818, em quem F. J. Bingre saudou «o tom e o génio grego» em versos laudatórios («tu entre os lusos trágicos modernos / subiste muito além»).

Toda esta produção em que se defende e exalta a liberdade de consciência e se ataca a tirania e o fanatismo, caracteriza-se por uma pesada metrificacão, uma linguagem conceituosa e empolada, a substituição da acção dramática directa pela narrativa (através do recurso a confidentes) de acontecimentos exteriores, o extremo convencionalismo das *dramatis personnae*, a submissão às regras da tragédia clássica, entendidas à maneira dos dramaturgos franceses dos séculos XVII e XVIII ⁴. O mesmo, aliás, aconteceu em França após a Revolução — sirva de exemplo a tragédia *Carlos IX*, de Chénier —, o que pode explicar-se pela atracção exercida pelas repúblicas ateniense e romana, como espelho de cidadania, sobre a nova classe dirigente. Fenómeno idêntico irá verificar-se aqui em 1821 com o *Catão*, de Garrett.

Curiosamente, é em dois autores desprovidos de pretensões literárias, empenhados apenas em servir os gostos do público, que vamos encontrar os verdadeiros precursores do romantismo na dramaturgia portuguesa: João Baptista Gomes (?-1803) e António Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814). O primeiro, que traduziu em verso o drama de B. d'Arnaud *Fayel ou Gabriela de Vergy* (anunciado, numa das suas várias reposições, como expressão do «mais violento jogo dos afectos, o Vesúvio das paixões elevadas ao seu mais alto grau, os funestos resultados produzidos pela efervescência dos ciúmes») e adaptou muito livremente o famoso melodrama de Kotzebue *Misanthropia e Arrependimento* — duas obras paradigmáticas do pré-romantismo no teatro —, deixou uma única obra original, a *Nova Castro*, composta em 1798, premiada pela Academia das Ciências no ano seguinte e publicada postumamente em 1806, que

alcançou no seu tempo um êxito extraordinário, concretizado em inúmeras representações, sete edições em trinta anos e várias traduções para outros idiomas. Trata-se, praticamente, de uma reelaboração melodramatizada da *Castro* do árcade Reis Quita (e daí o adjectivo que lhe foi apostado, não só para a distinguir dessa como da *Inês de Castro* adaptada por Nicolau Luís da tragédia espanhola de Velez de Guevara e coroa de glória de Cecília Rosa de Aguiar no Teatro do Bairro Alto). Garrett, que no *Parnaso Lusitano* lhe rendeu homenagem, não deixou todavia de apontar os seus «bastos defeitos», que assim resumiu: «Quando a austeridade de Melpómene pedia concisão, força e naturalidade, perde-se em declamações, extravagava em lugares-comuns»; mas reconheceu que «por meio de todas essas névoas brilha muita luz de engenho, muita sensibilidade, muita energia do coração». A solenidade hierática, o equilíbrio da tragédia de Ferreira, o maneirismo arcádico da tragédia de Quita, cedem aqui o lugar a um sentimentalismo exacerbado, que se apoia numa linguagem «terrificante»; e por aí se aproxima Baptista Gomes do drama romântico que já despontava.

De seu lado, António Xavier Ferreira de Azevedo, autor prolífico que numa curta existência escreveu cerca de meia centena de peças originais, traduzidas ou imitadas, dotado de um «inegável talento para combinar lances de luta de paixões e desenvolvê-los, ferindo as cordas mais sensíveis do affecto humano» por forma a atrair «aquela parte das plateias que procuram no teatro o abalo violento das comoções patéticas» (Andrade Ferreira), ao mesmo tempo que se manteve fiel à tradição chocarreira da farsa de cordel

setecentista ⁵ — a sua farsa *Manuel Mendes Inxúndia*, editada pela primeira vez em 1812, é, no dizer de Teófilo, «das mais engraçadas do velho repertório, e das poucas que sobreviveram à reforma da arte» — pode considerar-se que foi o iniciador entre nós do melodrama sentimental e de aventuras, sob a dupla influência de Kotzebue e Pixérécourt. Para isso terão contribuído as suas traduções deste último (*As Minas da Polónia ou a Filha das Montanhas*, *O Patriota Escocês*, *A Mulher de Dois Maridos*), de Vivetières (*Camila no Subterrâneo*) ou de indirectas versões dos *Bandidos* de Schiller (*Os Salteadores ou a Floresta Medonha*, *Roberto, Chefe de Ladrões*, de J. La Martellière). Impiedosamente zurzido pelo padre Agostinho de Macedo, que qualificava de «sandices e destemperos» os seus dramas, mas adorado pelo público, duas pelo menos das peças que escreveu — *A Sensibilidade no Crime* e *A Preta de Talentos* — justificam que se lhe atribua, como fez Andrade Ferreira, o título de «introdutor, no nosso teatro, do drama lacrimoso», modalidade em que, na senda por ele aberta, se salientaram António Ricardo (*O Parricídio Frustrado*), João Pedro Norberto Fernandes (*O Assassino ou a Força da Gratidão*, 1819), Fernando José de Queirós, avô do romancista de *Os Maias* (*O Verdadeiro Heroísmo ou o Anel de Ferro*, 1821), Luís José Baiardo (*O órfão Adulterino ou o Hipócrita*, 1825). Mas, se os excessos sentimentais de todos estes dramas, pródigios em situações lancinantes e patéticos discursos, representavam uma reacção (necessária) contra o immobilismo paralisante da tragédia neo-clássica e a recusa violenta do gélido convencionalismo dos elogios dramáticos, continuava por encontrar a forma

adequada para a expressão da nova sensibilidade, espiritual e política, que lhes era subjacente. O advento do liberalismo veio torná-la possível.

A partir de 1807, com a primeira invasão francesa e a fuga da corte para o Brasil, acelera-se o processo de transformação da vida económica e social portuguesa. A ocupação inglesa, sucedendo à francesa, veio agravar uma crise que da independência económica do Brasil resultara para a burguesia; é esta que se levanta em 1820 para expulsar o ocupante estrangeiro e, do mesmo passo, restaurar as liberdades e liquidar as anciloadas estruturas feudais da economia nacional. Nesse mesmo ano têm lugar as primeiras eleições para as Cortes que, em 1822, dotam o país de uma Constituição liberal. Entretanto, havia sido extinto o Tribunal do Santo Ofício, que durante quase três séculos oprimiu e estrangulou o pensamento, abolida a censura prévia e regulado o exercício da liberdade de imprensa. Os anos que se seguem são de grande agitação política; entre 1823 e 1840 liberais e absolutistas, alternando vitórias e derrotas, defrontam-se numa luta cujas reais motivações devem buscar-se na posse dos bens feudais, imobilizados na mão da Igreja e da nobreza e indispensáveis à burguesia para se refazer da perda do mercado brasileiro. Esta sairá vitoriosa dessa luta, com a nomeação de Mouzinho da Silveira para o Ministério da Fazenda e Justiça em 1832 e de Joaquim António de Aguiar para esta última pasta em 1834; as leis do primeiro, abolindo os pequenos morgadios, os foros, os impostos de dízima e reorganizando as finanças públicas, e as do segundo que extinguiram as ordens religiosas, confiscando todos os seus bens, geram uma classe de proprietários

rurais que toma as rédeas do poder. Mas é a Revolução de Setembro de 1836, impulsionada pela burguesia, que de certo modo este processo marginalizara, que vai permitir, até ao contra-golpe de Costa Cabral, que restaura a Carta em 1840, a profunda reforma do nosso teatro, que teve em Garrett o seu maior obreiro.

III / GARRETT E A REFORMA DO TEATRO NACIONAL

Adolescente ainda — nascera em Fevereiro de 1799 —, Garrett «embrulhou e desconjuntou *Os Persas*, de Ésquilo, em uma coisa em 5 actos que alcunhou de tragédia com o nome de *Xerxes*» e que foi representada por estudantes em 1818, na Universidade de Coimbra, em cuja Faculdade de Direito entretanto se matriculara. Aí, no ano seguinte, seria levada à cena uma outra tragédia em verso, *Lucrecia*, também inspirada na antiguidade. Entre uma e outra, e sempre segundo a sua própria confissão, esboçou uma *Ifigénia em Táuride* e um *Édipo em Colona*, compôs «um meio *Afonso de Albuquerque*, um quarto de *Sofonisba*, uma *Atala* quase toda, e não sei quantas coisas mais»⁶. Perdeu-se o texto de *Xerxes*, mas não é difícil conjecturar que, tal como as restantes obras, conservasse «reminiscências de Maffei e dos clássicos antigos» (e também de Alfieri e Ducis, poderia acrescentar-se), como ele próprio reconheceu a propósito da tragédia *Méropé*, escrita entre os dezoito e os vinte anos, e que estava em ensaios na academia combrã quando os acontecimentos políticos de Agosto de 1820 vieram interrompê-los. Mais tarde, Garrett

diria que, ao escrevê-la, àquelas reminiscências se juntavam «aspirações a um outro modo de ver e de falar que pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia, esperanças naquela para que (o) chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição»...

Desse «outro modo de ver e de falar» se aproximava mais a obra que a seguir, e nesse mesmo ano de 1820 que veio mudar a face do país, talhou ainda pelo mesmo figurino neo-clássico: a tragédia *Catão*, representada em 1821 no Teatro do Bairro Alto «por uma sociedade de curiosos»⁷. Espécime característico «de uma transição» — e, por aí, susceptível de ser enquadrada no repertório pré-romântico, a par das tragédias de Correia Henriques, Nolasco da Cunha, Pimenta de Aguiar, embora de um nível literário muito superior ao destas —, o *Catão* de Garrett, a que poderiam encontrar-se modelos em Addison e, sobretudo, Alfieri, era, como observou com toda a pertinência Vitorino Nemésio, uma «forma superior de panfleto contra o velho regime português em crise, e ao mesmo tempo uma tomada de consciência cívica da geração liberal». Esta identificou-se sem esforço com a personagem do nobre cidadão de Útica, que preferiu a morte à sujeição ao tirano — e o sucesso que a peça, «exilada na geral proscricção de 1828», obteve quando foi representada em Plymouth por «vários oficiais e outros distintos emigrantes portugueses», não deixa dúvidas quanto às intenções que moveram o autor a escrevê-la e que este, aliás, não ocultou: «A moralidade política do drama», lê-se no prefácio de que fez acompanhar a sua edição, em 1822, «reflecte muita luz sobre a grande questão que hoje agita e revolve o mundo, e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a

superioridade das modernas formas representativas e a excelência da liberdade constitucional ou monárquica».

Mas, se era liberal e moderno o espírito que animava a tragédia, o colete de forças das rígidas (e já então obsoletas) normas clássicas a que se subordinava não lhe permitia que fosse ainda a lídima expressão de novos sentimentos e ideais. Seria preciso o exílio, o contacto com as novas manifestações literárias do estrangeiro, o encontro com o romantismo alemão, inglês e francês, para levar Garrett à descoberta das verdadeiras raízes e do «pensamento do drama nacional» e, a partir daí, estabelecer a unidade necessária, *dialéctica*, entre esse pensamento e a forma dramática, adequada à sua tradução.

Por duas vezes tomou Garrett o caminho do exílio: a primeira em 1823, quando o golpe de Estado miguelista fez cair o regime constitucional, a segunda em 1828, quando D. Miguel reassumiu o poder absoluto e de novo o arbítrio se erigiu em lei. Entre as duas tornou a Portugal, onde permaneceu pouco mais de um ano, parte do qual passado numa cela de prisão, injustamente acusado de um delito de liberdade de imprensa. Durante o segundo exílio — que coincidiu com a batalha do *Hernani* (1830), marco decisivo do romantismo no teatro francês — projecta um drama histórico de assunto nacional, *O Infante Santo*, que se perdeu ao afundar-se o navio que o trazia dos Açores para o continente, onde veio tomar parte nas lutas pela restauração da liberdade. Nomeado pelo governo liberal, em 1834, encarregado de negócios em Bruxelas, o seu conhecimento dos romantismos francês e inglês ter-se-á completado aí com o do alemão; sobretudo, ter-se-á familiarizado com o teatro de Gil Vicente, de quem José Vitorino Barreto

Feio, tradutor de Metastásio e Alfieri, e José Gomes Monteiro haviam reeditado em Hamburgo, naquele ano, os autos, sem as expurgações impostas pela Inquisição. E assim como o poeta de *Os Lusíadas* lhe inspirou o poema que marca o início do lirismo romântico em Portugal (*Camões*, 1825), o dramaturgo das *Barcas* irá doar-lhe a matéria-prima para o que, na conhecida frase de Alexandre Herculano, seria «o (em tudo) primeiro drama dos que vieram começar a época do renascimento do nosso teatro»: *Um Auto de Gil Vicente*, cuja estreia, em 1838, inaugura o romantismo na cena portuguesa.

O factor político desempenhou, aqui, um papel determinante. Em 28 de Setembro de 1836, triunfante a Revolução de Setembro, Passos Manuel assina uma portaria régia convidando o cidadão João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett a apresentar «sem perda de tempo, um plano para a fundação e organização de um teatro nacional nesta capital, o qual sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa e satisfaça aos outros fins de tão úteis estabelecimentos». O autor de *Catão*, em cujo «zelo e inteligência que são próprios do seu patriotismo e reconhecidos talentos» a rainha D. Maria II depositava justificada confiança, aceitou a incumbência (que aliás tudo indica haver sido por ele próprio inspirada) e, decorrido apenas mês e meio, a 12 de Novembro, apresentou um projecto de lei estabelecendo as bases da reforma do teatro português, que três dias depois se converteu em lei. Esta rapidez com que do plano das ideias se passou para o da sua realização — tão pouco frequente na nossa burocratizada vida oficial — demonstra claramente o interesse dos governantes em fazer do teatro o instrumento de

educação e cultura que só por excepção (é-se quase tentado a dizer que só por equívoco...) lhe acontecia ser. E compreende-se que Garrett — para quem a restauração do nosso teatro era, segundo as próprias palavras, «uma questão de independência nacional» — nela se empenhasse a fundo.

O Decreto de 15 de Novembro, entre as suas medidas principais, criava uma Inspeção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais (artigo 1.º) e um Conservatório Geral de Arte Dramática, no desenvolvimento do Conservatório de Música, instituído por Decreto de 5 de Maio de 1835 (artigo 3.º), estabelecia prémios para os autores dramáticos «que, merecendo a pública aceitação, concorrerem para o melhoramento da Literatura e Arte Nacional» (artigo 4.º) e promovia a edificação de um Teatro Nacional (artigo 20.º). Assim, pela primeira vez na história do nosso teatro, se procurou estruturar como um todo coerente a actividade teatral, dando solução prática aos vários problemas que a organização desta pressupõe, desde a formação de actores e de um repertório dramático nacional à construção de um edifício «em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais», «sem exceptuar — como diria Herculano em 1839 — os espectadores, que, bem como tudo o mais, era preciso criar de novo», tudo isto coordenado por um Inspector-Geral dos Teatros, cargo para o qual Garrett foi nomeado (como era, aliás, de inteira justiça) e que este exerceu até ser demitido em 1841.

Mais do que necessária, esta reforma era vital para o nosso teatro. Os revolucionários de Setembro tinham consciência do papel que à cultura cabe desempenhar no combate ideológico com vista à transformação da

sociedade. «O teatro é um grande meio de civilização — escreveu Garrett no prefácio do seu *Auto de Gil Vicente* — mas não prospera onde a não há; não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade». Havia, pois, que apurar o gosto, inculir o hábito, criar a necessidade. Numa palavra, reformar o teatro «em todas as suas partes, que em todas dela carecia» — para retomar o texto de Herculano citado acima.

Tão baixo se havia descido — por obra e (des) graça de três séculos de Inquisição e poder discricionário e absoluto — que a tarefa se antolhava quase impossível. No que dizia respeito à literatura dramática, enquanto uma corte dissoluta se extasiava perante os montagens faustosas da ópera italiana, um povo adormecido e inculto divertia-se com as chocarrices obscenas dos entremeses e farsas de cordel e uma burguesia letrada comprazia-se na admiração estéril de tragédias imitadas do francês, «que não tinham de português senão as palavras... algumas, e uma ou duas apenas o título e os nomes das pessoas», como observou Garrett. Também o exercício da profissão de actor — reabilitada pelo Decreto de 17 de Julho de 1771, com a expressa declaração de que «nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam nos teatros públicos» — se havia degradado ao ponto de, meio século volvido, «actores que passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça, se apresentarem em cena embriagados», conforme podia ler-se num jornal da época. E as casas de espectáculos que então funcionavam, tirando os teatros de S. Carlos, em Lisboa, e S. João, no Porto, inaugurados na última

década do século XVIII (o primeiro em 1793 e o segundo em 1798), não eram mais do que velhos e desconjuntados pardieiros, como o segundo Teatro do Bairro Alto, que em 1761 viera substituir o que o terramoto havia destruído, o Salitre, construído em 1782 sob um projecto de Simão Caetano Nunes, que «mais se assemelhava a uma baiúca» no dizer de Anselmo Braancamp, ou o Condes, que o dramaturgo Silva Abranches descreveu como «um subterrâneo frigidíssimo e tenebroso» e o seu colega Costa Cascais como uma «espelunca imunda e carunchosa». Por outro lado, a burguesia que o regime constitucional socialmente promovera, constituía um novo público para satisfação de cujos gostos e necessidades o teatro que ao tempo se representava nos palcos portugueses era nitidamente inadequado. Tudo isto Garrett teve em mente ao empreender a reforma da cena portuguesa, de que foi o grande artesão — sem que, no entanto, deva esquecer-se o contributo paralelo de um Herculano, através de artigos, estudos e pareceres em que a investigação histórica, a doutrinação e a análise crítica se conjugavam para a formação de uma consciência dramática nacional.

Foi rápida a execução do Decreto de 15 de Novembro de 1836. No subsequente dia 22 Garrett era nomeado Inspector-Geral dos Teatros e Espectáculos; em Janeiro de 1837 o velho Teatro da Rua dos Condes começava a funcionar como «Teatro Nacional e Normal», enquanto se não construía o edificio previsto no artigo 20.º do Decreto; e em 1839, com elevada frequência de alunos — duzentos no ano seguinte — principiava igualmente a funcionar o Conservatório, dividido em três secções: a Escola Dramática

propriamente dita, cuja direcção foi entregue ao actor francês Paul, assistido pelo seu colega português Manuel Baptista Lisboa; a Escola de Música, dirigida por Domingos Bontempo; e a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial. Nesse mesmo ano realizava-se o primeiro concurso para atribuição de prémios a obras de teatro, considerado por Garrett «o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramática em Portugal», sobre cujos resultados adiante falaremos.

Dificuldades de vária ordem — desde a escolha do local e a aprovação do projecto architectónico à angariação de fundos — foram retardando sucessivamente a construção do Teatro Nacional, que só em 1846, a 13 de Abril, foi, por fim, inaugurado ⁸. Deve no entanto registar-se que a ideia da sua edificação remonta aos primeiros tempos da Revolução liberal, pois logo nas Cortes de 1820 se ergueram vozes a lembrar a necessidade de se «levantar edifício para o teatro que seja próprio e digno da Nação e da época actual», e no ano seguinte foi apresentado um «Projecto de Regulamento para o Teatro Nacional», que previa a criação de uma comissão encarregada de «eficazmente promover, por todos os meios, a maneira adequada de se levar à execução o projecto de se construir um novo teatro, digno da capital e da Nação». Mas o golpe contra-revolucionário da «Vilafrancada» veio travar a execução do projecto, que só em 1834 tornou à ordem do dia, integrado na Reforma Geral de Estudos planeada por Joaquim Larcher, a que Garrett não teria sido estranho, e onde se previa a construção de «um novo Teatro Nacional para a cidade nova de Lisboa». As respectivas obras, porém, segundo o risco do architecto italiano

Fortunato Lodi (um primeiro projecto de Luigi Chiari foi afastado por o seu custo provável se julgar excessivo), só em Julho de 1842 foram iniciadas e prolongar-se-iam até finais de 1845.

Entretanto, e para obviar à sua falta, Garrett organizou uma companhia em que reuniu os melhores artistas de então — Catarina e Carlota Talassi, Delfina, Florinda Toledo, João Anastácio Rosa, Tasso, Epifânio (que viria a ser, em 1839, o primeiro actor português agraciado com o hábito de Cristo), Teodorico, Sargedas, Ventura, Vitorino e Mata, a que se juntou depois a estreante Emília das Neves — e que, provisoriamente, se instalou no decrépito Teatro da Rua dos Condes. A direcção foi confiada ao actor e encenador francês Emile Doux, que dois anos antes se apresentara, no mesmo teatro, com uma companhia de que faziam parte as actrizes Charton e Rolland e os actores Paul (que viria a ser o director da Escola Dramática do Conservatório) e Charlet, e que ali deu a conhecer um repertório constituído pelos primeiros dramas do romantismo francês, cuja influência foi determinante na evolução da nossa dramaturgia: o *Hernani*, o *Ruy Blas*, a *Lucrecia Borgia*, de Vítor Hugo, *A Torre de Nesle* e o *Anthony*, de Alexandre Dumas, além de melodramas de Pixérécourt e Scribe ⁹. A que deve considerar-se a primeira companhia nacional portuguesa — se não quisermos reservar este título para o elenco organizado por Gil Vicente para a representação dos seus autos nas cortes de D. Manuel e D. João III — estreou-se em 7 de Janeiro de 1837, com o melodrama de Victor Ducange *Há 16 Anos ou os Incendiários*.

Doux propunha-se, secundando as intenções de Garrett, «melhorar a arte dramática em Portugal e dotar a

nação com um teatro com que se ensoberbecesse»; e os primeiros resultados dos seus ensinamentos fizeram-se sentir nos domínios do estilo interpretativo e da montagem dos espectáculos, que tornaram aquele menos artificial e esta mais cuidada. Restava satisfazer aquela que Garrett considerava «a mais urgente das três grandes necessidades do nosso teatro»: a formação de um repertório dramaturgico original, pois, como não se cansava de repetir, «é preciso compor, e não traduzir, se querem teatro nacional». Também disso ele se encarregou, escrevendo os três actos do *Auto de Gil Vicente*, que pela primeira vez subiu à cena no Teatro da Rua dos Condes a 15 de Agosto de 1838, encenado por Emile Doux, com cenários de Palluci e a interpretação, na protagonista, a infanta D. Beatriz de Sabóia, da estreada Emília das Neves (1820-1883), que viria a ser a grande figura feminina da cena romântica portuguesa ¹⁰.

«O que eu tinha no coração e na cabeça», escreveu Garrett no prefácio à 1.^a edição do *Auto* (em 1841, juntamente com a *Méropé*), «— a restauração do nosso teatro — seu fundador Gil Vicente — seu primeiro protector el-rei D. Manuel — aquela grande época, aquela grande glória — de tudo isto se fez o drama». E mais adiante: «O drama de Gil Vicente que tomei para título deste» — a tragicomédia *Cortes de Júpiter*, representada nos Paços da Ribeira em 1521 por ocasião da partida da infanta D. Beatriz para Sabóia — «não é um episódio, é o assunto mesmo do meu drama: é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; por consequência a minha fábula, o meu enredo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de

outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro».

A consecução deste objectivo impunha a escolha de um tema extraído da história pátria (Herculano, num artigo publicado em 1835 no *Repositório Literário*, em que se fazia eco das teorias do romantismo, exortava os autores portugueses a «aproveitarem os nossos tempos históricos, mais belos que os dos antigos»); e Garrett, além do «meio *Afonso de Albuquerque*» escrito na adolescência e do perdido *Infante Santo*, depois de escrever duas cenas do primeiro acto de uma *Inês de Castro* e de projectar um *D. Sebastião*, uma *Padeira de Aljubarrota*, uma *Maria Teles* e uma *Justiça de Pedro*, acabou por fixar-se nas personagens de Gil Vicente e do seu contemporâneo Bernardim Ribeiro, a que, por uma admirável intuição das exigências do novo drama, contrapôs o «gracioso» Pero Safio.

O génio dramático de Mestre Gil e o sentimentalismo saudosista de Bernardim aliavam-se assim para reatar o fio de uma tradição que a censura inquisitorial havia esgarçado, e que o novo espírito romântico revigorava. Mas não era um estéril propósito de reconstituição histórica que animava Garrett, pois, como ele próprio advertiu, «a verdade histórica propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro» — e sim o de ligar o passado ao presente, projectando-o no futuro. Diversamente do que fariam os dramaturgos que supuseram continuá-lo, ao transportar para o palco personagens da história, Garrett não as imobilizou numa galeria de figuras de

cera, mas soube insuflar-lhes uma vida nova, e agora já imperecível.

Ao *Auto de Gil Vicente*, que a crítica e o público acolheram com entusiasmo, seguiu-se um outro drama histórico, *Filipa de Vilhena*, que os alunos do Conservatório representaram, com o título *Amor e Pátria*, no Teatro do Salitre, a 30 de Maio de 1840, seis dias após a publicação do decreto que promulgava os estatutos deste estabelecimento escolar, elaborados por Garrett «sobre os de Paris, de Milão e de Londres», mas acomodados «à nossa pequena escala e circunstâncias especiais de economia». O movimento libertador de 1640 — que havia inspirado a João Anselmo Correia Henriques, trinta anos antes, a tragédia *A Revolução de Portugal*, a que já nos referimos — enquadra e determina a acção posta em cena por Garrett; mas a exemplaridade de que ele quis revestir as suas personagens diminui-as em vez de as engrandecer. E Garrett, que em 1825, ao prefaciá-lo poema *Camões*, de si próprio dizia «não ser clássico nem romântico, não ter seita nem partido em poesia», interrogava-se desta vez: «É clássica esta peça? Não sabemos; tem coisas disso. É romântica? A espaços nos parece ter veemência de acção que o não cede aos mais atrevidos da escola».

O drama seguinte, delineado em 1839 a partir de um esboço que ficou incompleto e a que chamou *O Tanoeiro de Lisboa*, só dois anos depois viria a ser escrito, estreando-se no Teatro da Rua dos Condes a 9 de Março de 1842 com o título *O Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável*, sem indicação do nome do autor, como aliás sucedera com a peça anterior. O governo reaccionário de Costa Cabral, que repusera em vigor a Carta de 26, havia demitido entretanto Garrett de

todos os cargos públicos que exercia. A estreia foi tumultuosa, por via das alusões políticas do texto, o que motivou a intervenção da polícia. Mas o autor, no prefácio à 1.^a edição, esclareceu as intenções que presidiram à feitura do drama: «Quis-se pintar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal. O pintor isolou-se de todo o sentimento e simpatia — paixões políticas não as tem — para ver e representar, como eles foram, são e hão-de sempre ser, os dois grandes elementos sociais, o popular e o aristocrático». Tendo por tema o afrontamento ideológico entre o povo e a nobreza, mas defendendo uma posição moderadora, e por quadro a luta contra Castela e a revolução de 1383, a peça apresenta em relação às que a antecederam a novidade de intercalar baladas e canções na acção, segundo uma fórmula que seria retomada, anos depois, n.^o *As Profecias do Bandarra*.

Foi durante o período de ostracismo político que Garrett concebeu e redigiu a sua obra-prima, os três actos do *Frei Luís de Sousa*, «a mais perfeita tragédia do século XIX», segundo Edgar Quinet, para Otto Antscherl «a obra mais brilhante que o teatro romântico produziu» e, sem dúvida, um dos pontos mais altos de toda a nossa dramaturgia.

«Esta é uma verdadeira tragédia — se os pode haver, e como só imagino que as possa haver sobre factos e pessoas comparativamente recentes», declarava Garrett na *Memória* de que fez preceder a leitura da peça, quando em 6 de Maio de 1843 a apresentou ao Conservatório, esse Conservatório que ele ajudara a criar e com o seu esforço e a sua dedicação erguera, e de cuja direcção fora indignamente afastado sete meses antes. Todavia, «não se

atreveu a dar a uma composição em prosa o título solene que as musas gregas deixaram consagrado à mais sublime e difícil de todas as composições poéticas»; designando-a por drama, pede que «a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole novas», pois se o *Frei Luís de Sousa* «na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico.»

Era, de facto, o tragédia, com o seu despojamento, a sua inevitabilidade, o nível estilístico para que Garrett tendia, retomando assim, com espírito novo, o fio de uma tradição que, três séculos antes, a *Castro* de Ferreira havia encetado. Daí a sua escolha da história exemplar de Manuel de Sousa Coutinho, em que se lhe deparou «toda e simplicidade de uma fábula antiga, casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípedes, enérgica e natural como as de Sófocles» — e tendo, além disso, «aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela». São conhecidas, porque ele próprio a quase todas se referiu, as fontes da obra: um texto de D. Francisco Alexandre Lobo, bispo de Viseu; uma narrativa de Frei António da Encarnação, incluída na *História de S. Domingos*; uma «comédia famosa» que teria visto representar na Póvoa de Varzim, em 1818, por uma companhia de cómicos ambulantes (e que talvez fosse *A Secreto Agravio*, *Secreta Venganza*, de Caldéron); um romance do escritor francês Ferdinand Denis e o drama de Silva Abranches *O Cativo de Fez*, que nele se havia inspirado; e dois romances, um em verso e o outro em prosa, respectivamente de Inácio Pizarro Morais Sarmento e Paulo Midosi. Mas, se esses textos forneceram a Garrett a base histórica real do seu

drama, este transcende-a, atingindo uma dimensão poética e um significado mítico que são apanágio das obras-primas.

Aglutinados em torno de um núcleo central — o imprevisto retorno de D. João de Portugal, que se abate, com a força cega da fatalidade, sobre a nova família entretanto constituída por sua mulher, D. Madalena de Vilhena, e D. Manuel de Sousa Coutinho — vários temas se interligam no drama, polarizados em cada uma das suas personagens principais. Daí a pluralidade de leituras que ele consente: para uns, o *Frei Luís de Sousa* será um drama histórico ou político, para outros um drama psicológico de consciências, ou mesmo psicanalítico, para outros ainda um drama existencial, consoante o ângulo de visão em que o intérprete se coloque. Drama da absurda esperança sebastianista ou da sua explícita condenação (que ambigualmente se confundem na personagem do velho escudeiro Telmo Pais, dividido entre a fidelidade a D. João e o afecto por Maria, vítima inocente da tragédia desencadeada pelo regresso daquele), drama da variabilidade dos sentimentos e paixões, das contradições inerentes à condição humana, drama autobiográfico na medida em que o autor teria projectado nele a sua própria angústia de pai ilegítimo, drama de símbolos sociais e políticos, drama do destino e da culpa inocente, sem que talvez nenhuma destas interpretações exclua as restantes, nele a «solenidade severa e quase estatuária da tragédia antiga» se entrelaça com uma dialéctica psicológica dos sentimentos que lhe confere um cunho inconfundivelmente romântico.

Dois meses depois de Garrett entregá-lo «como oferenda» ao Conservatório Nacional, a 4 de Julho de 1843, o *Frei Luís de Sousa* era representado «por uma sociedade particular» no Teatro da Quinta do Pinheiro, com cenários de Rambois e Cinatti ¹¹ e quatro dramaturgos entre os intérpretes: António Pereira da Cunha e António de Sousa Lobo, de quem falaremos adiante, Duarte de Sá, que viria a ser director do Conservatório em 1861, e o próprio Garrett na personagem de Telmo Pais, em que «supriu a falta de um amigo impossibilitado». De resto, «ponto, coros e os mesmos comparsas, tudo eram parentes ou amigos íntimos». Seria preciso aguardar, porém, alguns anos para que o drama se representasse num teatro público. A censura oficial, empenhada em atingir mais o autor do que a obra, tentou impedir, em 1847, a sua estreia no Teatro do Salitre, que mesmo assim só consentiu depois de o «mutilar com ineptas tesouradas». Em 1850, a 4 de Abril, o drama entrou finalmente no repertório do Teatro Nacional — e é, de quantas peças ali subiram à cena até hoje, a que maior número de representações alcançou, assim desmentindo a profecia de um crítico dela contemporâneo, de que «dentro de duas ou três dezenas de anos, ninguém falará mais nem na peça nem no senhor Garrett, que hoje vive apenas de uma glória efémera»...

A fase final da obra dramática de Garrett, que na *Memória* de 1843 anunciara o propósito de abandonar o teatro, acusa uma descida de temperatura em relação ao clima em que se situam o *Auto* e o *Frei Luís*, mesmo *O Alfageme*. Das seis comédias que nos últimos dez anos da sua vida escreveu, três eram muito livremente imitadas do francês (*O Tio Simplicio*, 1844;

Falar Verdade a Mentir, 1845; *O Conde de Novion*, 1852), uma tomava como ponto de partida uma farsa do seu amigo e antigo colaborador Paulo Midosi (*O Noivado do Dafundo ou Cada Terra com seu Uso e Cada Roca com seu Fuso*, 1847), e só as duas outras eram inteiramente originais: *As Profecias do Bandarra* (1846) e *A Sobrinha do Marquês* (1848). Na primeira, em que os intermédios musicais introduzem na acção um elemento a que hoje chamaríamos, à maneira brechtiana, «distanciados», o sebastianismo latente do *Frei Luís* sofre uma transmutação caricatural, e o mito do «homem providencial» (que tão pesadamente tem hipotecado a vida nacional) é burlescamente denunciado. Quanto à *Sobrinha*, que Mendes Leal definiu como «uma galeria de retratos surpreendidos nas suas atitudes naturais e copiados com uma fidelidade de daguerreotipos» (Garrett, no prefácio que lhe aditou, declarava-se aliás certo de que «as figuras, as roupas, o desenho e o colorido todo do quadro são de exactíssima verdade»), e a que Rebello da Silva reconhecia «plena intuição dos costumes, das ideias e das classes», padece de um afã naturalista *avant la lettre* que levou o autor a cuidar da moldura em detrimento das personagens e da acção, e que fez os seus epígonos desviarem-se do rumo certo traçado pelo *Auto* e pelo *Frei Luís de Sousa* ¹².

Já em 1820 declarava Garrett que «tudo referimos a um ponto, tudo quiséramos que viesse a ele, que é o foco, o centro da nossa paixão dominante.» E acrescentava: «O meu foi sempre o do teatro.» Depois disso é que escreveria o *Catão*, o *Auto de Gil Vicente*, o *Frei Luís de Sousa* — e lançaria as bases para a restauração da cena portuguesa. A criação

dramatúrgica não lhe bastou, quis prolongá-la — e completá-la com a acção prática e a acção didáctica, a reflexão crítica e teórica. Ele foi, na verdade, como raros em toda a história da arte dramática portuguesa, um homem de teatro, na plena e integral acepção do termo.

IV / O MELODRAMA HISTÓRICO

Mais de vinte peças se apresentaram, em 1839, ao primeiro dos concursos instituídos pelo Decreto de 15 de Novembro de 1836, e quase todas elas — entre as quais as quatro premiadas — versavam temas de inspiração ou ambiente históricos. O drama histórico e o melodrama sentimental e folhetinesco, mas sobretudo o primeiro, géneros que aliás ostentam características semelhantes por derivarem de matrizes comuns (o romance histórico, a novela gótica ou de terror, canalizados pelo teatro francês), constituíram quase exclusivamente o repertório dos teatros portugueses durante a década de 40, ou seja, desde a contra-revolução de Costa Cabral até à Regeneração.

O crítico Andrade Ferreira, ao analisar num texto datado de 1862 os «achques da nossa literatura dramática», descreveu com uma ironia que não falseava a realidade o que foi, nesse período, a praga do drama histórico, que «passou de um amor às tradições nacionais, de uma inspiração das idades cavaleirosas, de uma predilecção do espírito poético (...), a uma contagiosa mania literária». Vale a pena continuar a citação: «Tudo começou a escrever dramas históricos, e o drama histórico tornou-se o pesadelo das plateias e a

cabeça de Medusa dos críticos respeitadores das severas tradições da cena. E que dramas! e em que histórias se não foram inspirar! Cada um dos partos abortivos daquelas imaginações lúgubres e escandecidas, era um tratado de horrores. Parecia que andavam à aposta de quem havia de inventar mais golpes de punhal, mais imprecações proferidas de dentes cerrados e olhos em fogo, mais amores incestuosos e lutas de opróbrio moral! E tudo isto passado em subterrâneos lóbregos, ou à claridade opaca e sinistra de alguma velha sala de armas de castelo roqueiro! A xácara, sobretudo, era o trunfo obrigado deste jogo de afectos tumultuosos e paixões de cabelos arrepiados. (...) Os dramaturgos de então não careciam senão de algumas crónicas velhas e do *Elucidário* de Viterbo. Com estes poucos livros faziam tudo, porque lhes proporcionavam ao mesmo tempo o seu manancial de inspirações e o subsídio da mais fecunda e autêntica erudição. Por isso não nos admira que a história fosse tratada com tanta sem-cerimónia, que se fabricasse uma certa arqueologia fantástica, e que inflamados por tão fortes e calorosos exemplos, de paixão humana, como são as vinganças dos tempos feudais, os caracteres saíssem rudes e ferozes, como se fossem talhados a golpes de acha-de-armas».

E é verdade que, diversamente de Garrett, os nossos autores dramáticos não souberam assimilar as teorias do romantismo, que Alexandre Herculano havia exposto em 1853 no já citado artigo do *Repositório Literário*, entendendo-as apenas pelo seu lado exterior e levando-as a consequências extremas e as mais absurdas. À antiguidade greco-romana, os românticos preferiam a Idade Média, berço das liberdades burguesas que o absolutismo monárquico sufocara; às paisagens idílicas e

ao *locus amoenus* dos árcades, o *locus horrendus* e as paisagens lúgubres, sepulcrais; e à rígida separação entre o trágico e o cómico, a justaposição do sublime e o grotesco. Ora, entre nós, o interesse pela época medieval não foi mais longe que o culto do vestuário, dos acessórios e dos arcaísmos, a pretexto de criar-se a «cor local», em detrimento de uma exacta compreensão das coordenadas históricas dos tempos evocados; os lugares cénicos eram, invariavelmente, uma sala de armas, a cela de um convento, um cárcere subterrâneo, uma sombria floresta, onde se produziam lances tenebrosos, vinganças terríveis, crimes hediondos; e uma visão maniqueísta do mundo levava a estabelecer uma fronteira intransponível entre o vício e a virtude, a perfídia e a bondade, a culpa e a inocência. O modelo mais próximo de toda esta dramaturgia era o teatro francês, revelado pela companhia de Émile Dour na sua passagem pelo Teatro da Rua dos Condes, entre 1835 e 37, e compendiado numa «coleção selecta» que, sob a designação de *Arquivo Teatral*, se publicou de 1838 a 45 e incluía, entre cerca de uma centena, obras de Vítor Hugo, Dumas pai, Scribe, Bayard e outros experimentados fornecedores do género. Mas a tais excessos foi levada a imitação, que (aliás tal como para a poesia sua contemporânea) se pôde qualificá-la de «ultra-romântica», ou, como Garrett viria a chamar-lhe mais tarde, «plusquam romântica», ao reprovar essa «dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfêmias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama».

As quatro peças distinguidas pelo júri do Conservatório no concurso de 1839 — *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal, *O Cativo de Fez*, de Silva Abranches, *O Camões do Rossio*, de Inácio Maria Feijó e

Os Dois Campeões, de Pedro Sousa de Macedo — ofereciam uma panorâmica variada da história pátria, desde a corte de D. João I (título alternativo de *Os Dois Campeões*) até ao reinado de D. João V (de que a comédia de Feijó narrava um episódio galante). Se o drama de Mendes Leal pode considerar-se o protótipo do nosso teatro histórico ultra-romântico — e o prefácio que para ele o seu autor escreveu, ao dá-lo à estampa, a réplica portuguesa do prefácio do *Cromwell*, com retórica a mais e ideias a menos — as obras de Feijó e Silva Abranches devem parte dos seus méritos a Garrett (mas também este à do último, pois o *Cativo de Fez* conta-se entre as fontes inspiradoras do *Frei Luís de Sousa*), que os emendou e retocou, a tal ponto que *O Camões do Rossio* chegou a ser incluído na edição completa do seu Teatro e o Relatório anual do Conservatório lhe atribuiu «o apurado de algumas cenas e feições de caracteres» do *Cativo*... (Em 1843, António Pereira da Cunha editava o seu drama *As Duas Filhas*, fazendo-o acompanhar de uma carta em que, «de todo o coração», agradecia ao autor do *Frei Luís* as «modificações e alterações» que nele introduzira e pedia-lhe que não abandonasse «o órfão de cuja educação quisera encarregar-se».)

«Descabelado e ardente», na definição de Pinheiro Chagas, o drama que marca a estreia no teatro de José da Silva Mendes Leal (1818-1886) — antes havia publicado apenas um «estudo trágico em verso», *O Braço de Nero* — aspirava a reunir numa síntese, segundo o próprio autor, «as ideias profundas e arrebatadas de Vítor Hugo, as ricas e formosas cenas de Dumas, as magnificências e sublimidades de Delavigne». Mas outros nomes surgem no prefácio, a

justificar o «uso de um estilo que porventura alguém taxará de sobejamente tinto em poesia»: Corneille, «o grave e sublime autor do *Cid*»; Racine, «que tão suavemente nos enternece, que tão altamente nos aterroriza»; «o republicano Chénier»; Calderón de la Barca, «com as férteis e ricas ideias de um espanhol e a alma de um árabe»; Schiller, «o profundo e romântico Schiller (que) une ao saber de um alemão o brilhar de um francês» — e Shakespeare, «águia que de um golpe de asa roça as nuvens, génio sublime, ardente como um oriental, reflectido como os seus conterrâneos, romântico falando a linguagem do coração e calcando aos pés as regras»¹³. Sem se deixar, aparentemente, ofuscar por tão ilustres modelos, Mendes Leal prossegue imperturbavelmente na exposição da sua teoria (desenvolvida em vários escritos posteriores, entre os quais, mas aí em termos mais comedidos, o seu parecer sobre a peça de Correia de Lacerda *A Rainha e a Aventureira*, 1843) acerca do drama como «verdadeiro poema» — o que o obriga, portanto, a ficar «bem longe da trivialidade e baixeza do estilo ordinário» — e da «grande e santa missão» que o poeta dramático está «destinado a cumprir no mundo». E eis no que consiste essa missão: «Deus lhe colocou na mão direita a virtude e na esquerda o vício: cumpre-lhe arremessar uma e outro à multidão; o vício em toda a sua turpitude; a virtude em todo o resplendor de sua beleza, porque todo este público, que um dia lhe pedirá contas da porção de vício ou de virtude que dele recebera, enterre uma em seu coração, e repulse o outro até de seus lábios.»

Esta visão esquemática da humanidade, esta incontinência verbal — que atinge o paroxismo ao

saudar «esta coisa tão bela, tão animada, tão cheia de força e de vida, a que chamamos drama», o qual, «assentado sobre o trono que para ele criou a mão de Deus», está «mui alto colocado para que se não paramente como um potentado brilhante, para que o não cerque uma auréola de encantamento e prestígios» — comunicam-se à fábula e às personagens que nela intervêm, aos lances imprevistos em que aquela é fértil, à linguagem desgrenhada em que estas se exprimem, no «reflexo daquela orgia romântica importada de França» que, para um defensor do drama, justificava «as incorrecções do desenho e os defeitos de lógica». Situando a acção nos finais do século XV — embora o autor alegue não ter pretendido «fazer um drama histórico», mas apenas «tomado da história uma página» — e escolhendo para tema os amores entre cristãos e judeus, no quadro da perseguição movida a estes últimos — e que ele, no seu estilo habitual, resume como «o homem lutando contra o homem, a religião lutando com a religião, tudo o que é forte e poderoso, tudo o que é grande e sublime combatendo-se mutuamente» —, Mendes Leal abriu o caminho a todo um repertório que, durante uma década, iria invadir e atroar os palcos nacionais.

Ele próprio, nos anos seguintes, alentado pelo êxito obtido na sua estreia, reincidiu com *O Homem da Máscara Negra* (1840), *D. Maria de Alencastre*, *O Pagem de Aljubarrota* (1843) e *A Pobre das Ruínas* (1845), os dois primeiros estreados no Teatro da Rua dos Condes e os outros dois no Salitre. O pendor melodramático e folhetinesco da sua primeira produção exacerba-se nestas, manifestando-se desde os subtítulos apostos aos vários actos (por exemplo, «A Voz do

Túmulo» e «Quem Pode Salvá-la?» no primeiro dos dramas citados, «Tormenta e Tormentos» e «O Baptismo do Sangue» no último) à intervenção de personagens enigmáticas (designadas por «O Incógnito», «O Desconhecido», «O Embuçado»...) cuja verdadeira identidade é revelada em momentos culminantes da acção, e que geralmente — o que corresponde a um dos tópicos mais frequentes da literatura «gótica» — se supunham defuntas. Mas que diferença entre o «Ninguém» com que o Romeiro do *Frei Luís de Sousa* responde à pergunta de Frei Jorge sobre a sua identidade, e a desaforada retórica com que, no *Homem da Máscara Negra*, o conde D. Álvaro se dá a conhecer à mulher que o julgava morto: «Sim, Branca, sim; o meu túmulo abriu-se, porque o fogo que me abrasava desfez a lousa que o cobria, porque a minha alma não cabe à vontade senão no mundo em que tu estiveres... Ressuscitei porque o meu amor é maior do que a eternidade, mais poderoso do que o Céu, mais ardente do que o inferno: ressuscitei para cair a teus pés, para prender-te em meus braços, para viver, sofrer e morrer contigo; para livrar-te, proteger-te, defender-te, vingarte; para me unir para sempre a ti; ainda que poisares um pé sobre o sepulcro e o outro sobre o cadafalso...»!

Estas folhetinescas elucubrações cada vez se distanciavam mais do modelo francês do drama histórico, entendido à maneira de Hugo ou Dumas, para se aproximarem do melodrama sentimental ao jeito de Pixérécourt, Gaigniez, Ducange, Felix Pyat, que aliás se distinguiu daquele mais pelo estilo do que pela essência. Decerto intuindo a exaustão do género e o cansaço do público, Mendes Leal envereda então por uma fórmula lírica em que tanto adopta temas alheios (*O Tributo das*

Cem Donzelas, 1845, «transformação» de um drama francês de Alboize e Lopez em que «nacionalizou o diálogo e aproveitou as situações primitivas, restabelecendo a parte histórica e restituindo a acção à que lhe pareceu sua verdadeira época»; *O Templo de Salomão*, 1849, drama bíblico aparatosamente encenado por Epifânio no Teatro Nacional) como próprios (*As Três Cidras do Amor*, «comédia-lenda», 1852; *A Herança do Chanceler*, 1855, que, segundo os suas palavras, «não é uma comédia histórica, no sentido de reproduzir um facto dado», mas no de fixar as «feições características, a ideia, a acção, o sentimento de uma época») para, depois de um parêntesis consagrado ao que se denominou «drama de actualidade» — e que estudaremos no capítulo seguinte — regressar ao drama histórico com duas obras em verso, *Martim de Freitas* (1861) e *Egas Moniz* (1862), e uma comédia em prosa, *Os Primeiros Amores de Bocage* (1865), todas representadas no Teatro Nacional, tendo como protagonistas dois vultos eminentes da cena romântica: Teodorico nos dramas em verso, José Carlos dos Santos na comédia. Esta, em que Mendes Leal, com uma naturalidade de processos destoante das suas anteriores experiências de teatro histórico, procurava retratar o poeta setecentista «nos primeiros anos e nas generosas paixões da mocidade», colocando-o «entre duas sociedades, uma que o instinto lhe adivinha, outra que em torno dele se aluía», destinava-se a abrir um tríptico de que os dois restantes painéis não chegaram todavia a ser compostos¹⁴.

Dos restantes autores premiados no concurso de 1839, Silva Abranches (1801-1868), que viria a ser em

1861 Comissário régio do Teatro Nacional, onde em 1854 Emília das Neves realizou uma das suas maiores criações na *Dama das Camélias* por ele traduzida, limitou-se a estreitar, no mesmo ano do *Cativo de Fez*, e também no Teatro da Rua dos Condes, a farsa *O Barão de Galegos*; Pedro Sousa de Macedo (1821-1901) escreveu apenas dois outros dramas históricos, *Os Portugueses na Índia* (1857) e *D. João II* (1885); e Inácio Maria Feijó (1794-1857), dos três o mais dotado para as lides teatrais, além de traduções de Ducange e Frédéric Soulié, especializou-se na factura de enredados melodramas em que a história, de simples pretexto inicial (como na *Torre do Corvo*, 1843, ou em *Remechido o Guerrilheiro*, editado postumamente em 1861 junto com *Pedro Cem* e *Carlos ou a Família do Avarento*) acaba por ser a moldura indiferente de uma acção cénica que pouco ou nada já tem a ver com ela.

Históricos foram também os dramas que, nesse mesmo ano de 1839, o júri dramático do Porto premiou: *D. Sisnando, Conde de Coimbra*, de José Freire de Serpa Pimentel (1814-1870), e *O Conde Andeiro*, de César Perini (1807-1848), que subiram à cena respectivamente no Teatro de S. Carlos, de Lisboa e S. João, daquela cidade. Os pareceres que sobre ambos recaíram não deixam dúvidas quanto ao seu exacerbado romantismo: *D. Sisnando* é caracterizado como «uma série de cenas cruentas, melancólicas e terríveis» que «na sua intensidade incomodarão necessariamente a mór parte dos espectadores e violentarão os actores a maiores esforços do que é possível comportar o força humana», e *O Conde Andeiro* como um «drama em demasia sanguinolento (com) abismos nivelados com sangue, muitas cabeças decepadas, espectros com punhais»... Todavia, os seus

autores parece terem escrúpulo em filia-los na estética do romantismo: Serpa Pimentel afirma «não estar alistado nos estandartes ligeiros e sanguinolentos dos românticos, nem nas bandeiras graves e majestosas dos clássicos», e Perini deixa «aos pedagogos e escolásticos o decidirem se acaso na textura deste drama segui(u) mais o estilo clássico ou romântico». Um e outro parafraseavam Garrett, e talvez ambicionassem — como Silva Abranches confessava na introdução ao *Cativo de Fez* situar-se num «meio-termo entre a absoluta e republicana independência de Hugo e Dumas, e os servis regulamentos do pautado e regreiro Corneille e Racine». Mas a balança pendia decididamente para o que o autor do *Conde Andeiro* chamava «a literatura hodierna, que nascida no seio das revoluções dos impérios marcha a par da educação progressiva dos povos».

Nas peças que a seguir escreveram, Serpa Pimentel e César Perini mantiveram-se fiéis ao modelo francês do drama histórico. O autor dos *Solans*, que em verso compôs também *O Almansor Ben-Afar* (1840) e em prosa *Uma Judia na Corte d'El-Rei D. João III* (1845) e um *D. Sancho II* (1846) que apresentou ao concurso aberto para a inauguração do Teatro de D. Maria mas foi rejeitado por «ofender a moral religiosa e civil e ser escrito em mau estilo e linguagem», garantia que os seus enredos e respectivos incidentes eram «escrupulosamente colhidos das crónicas que se referem à época» em que a acção se situava — mas isso, claro está, não era o bastante para lhes conferir eficácia dramática. De seu lado, o autor do *Conde Andeiro*, italiano emigrado que foi no Teatro do Salitre, com o actor Francisco Frutuoso Dias, um dos braços direitos de Castilho na sua tentativa de ombrear com a companhia criada por Garrett para o Teatro da

Rua dos Condes ¹⁵, declarando-se «isolado de qualquer consideração popular ou aristocrática» e não pretender «lisonjear paixões políticas, sentimentos e simpatias locais», estreava em 1840 *O Marquês de Pombal ou 21 Anos de sua Administração* e, mais afortunado que Serpa Pimentel, viu o seu drama *A Véspera de um Desafio na Regência de D. João I* seleccionado, juntamente com dois outros, para a prova final do concurso de «peças dramáticas originais destinadas ao novo Teatro Nacional» — concurso que seria, aliás, ganho, «em mérito absoluto e relativo», por um drama localizado na mesma época, *Alvaro Gonçalves o Magriço ou os 12 de Inglaterra*, de Jacinto Aguiar Loureiro. Mas se não foi sua a peça escolhida para a abertura do Teatro oficial, sê-lo-ia a que um mês depois, a 17 de Maio de 1846, inaugurou o Teatro do Ginásio: *Os Fabricantes de Moeda Falsa*, em que a linha historicista dos seus dramas anteriores bifurca em direcção ao melodrama social e de aventuras.

É sobretudo entre 1839 e 1850 que o drama histórico assenta os seus arraiais nos palcos de Lisboa e Porto. Além dos autores já mencionados, muitos outros que a ele exclusivamente, ou quase, se dedicaram podem ainda citar-se, como António Maria de Sousa Lobo (1806-1844), cujo «primeiro ensaio dramático», *O Emparedado*, estreado em 1839 no Teatro da Rua dos Condes e justamente louvado por Garrett, se distingue da produção corrente pela veracidade da pintura histórica, ricamente contrastada, e por uma notável concisão (e precisão) de linguagem, que nas suas obras seguintes, *A Cigana ou uma Noite de Natal* e *A Moura* (1842), cedem ante os meandros de uma intriga folhetinesca; Inácio Pizarro de Morais Sarmiento (1807-1870), que antes do seu famoso *Romanceiro Português* — em que figuram umas

trovas sobre Frei Luís de Sousa, que decerto Garrett terá lido — deu à estampa, em 1839, dois dramas «fielmente acostados às crónicas», no dizer de Camilo, expressos numa «língua correcta, vigorosa, meã entre o classicismo dos historiadores e as locuções audaciosas dos românticos» (*Lopo de Figueiredo ou a Corte de D. João II* e *Diogo Tinoco*); Joaquim Costa Cascais (1815-1898), diligente e aplicado autor de comédias e dramas em que, segundo Pinheiro Chagas, «se respiram os ares salubres da pátria e a flor agreste das tradições populares se entrelaça com o loiro sempre verde das nossas memórias gloriosas» (*O Valido*, 1841; *O Castelo de Faria*, 1843; *O Alcaide de Faro*, 1846; *A Pedra das Carapuças*, 1858); António Pereira da Cunha (1819-1890), que nas protagonistas do seu primeiro drama, *Duas Filhas* (1843), procurou vasar «uns longes da escola alemã» e a «severidade do teatro inglês», e soube criar, em *A Herança do Barbadão* (1848), uma atmosfera enigmática, dentro do mais puro espírito ultraromântico, não isenta todavia de uma certa aura poética; Jacinto Heliodoro de Aguiar Loureiro (1806-?), de cujo *Magriço*, já citado, o júri que o premiou disse que era um «drama histórico cheio de belezas que o colocam entre as melhores composições dramáticas da nossa época» — o que não impediu o público de se desinteressar e a crítica de ser-lhe adversa — e que no ano seguinte ao da estreia daquele (1847) apresentou, novamente no Teatro Nacional, um outro drama de características semelhantes, *Gonçalo Hermignês, o Traga-Mouro*; João Andrade Corvo (1824-1890), a quem se deve uma graciosa comédia alusiva aos caprichos amorosos de D. João V (*Um Conto ao Serão*, 1852) e um

drama impregnado de «agouros, negras paixões, crimes e vinganças» (*O Astrólogo*, 1854).

Acrescentem-se a estes nomes os de outros autores, de mais escassa ou menos relevante produção neste sector, entre os quais Luís José Baiardo (*O Marquês de Pombal ou o Terramoto de 1755*, 1838), Rodrigo Sousa de Câmara (*D. Maria Teles*, 1841), Silva Leal (*D. João I*, escrito em colaboração com S. Bruschy, 1841, considerado pelos autores como «o mais histórico de quantos dramas conhecem», pois «o mais leve incidente, a menor circunstância, até mesmo muitas frases, são bebidas em nossas crónicas e expostas sem alteração»), Campos Júnior (*Os Templários*, 1842, em que Vicente Nolasco da Cunha encontrou «cenas do mais vivo interesse romântico»), os três filhos de José Joaquim Bordalo (Luís Maria, autor de *O Judeu*, 1842; José Maria, cuja *Tomada de Santarém por D. Afonso Henriques* foi levada à cena nessa cidade e no mesmo ano por uma «associação dramática de curiosos»; e Francisco Maria, que houve de travar uma batalha com a censura para ver o seu drama sebastianista *Rei ou Impostor?* representado no Teatro Nacional em 1847), António Augusto Correia de Lacerda (*A Rainha e a Aventureira*, drama estreado em 1844 no Teatro da Rua dos Condes e enaltecido por Mendes Leal pelo seu «estilo enérgico e veemente, cheio muita vez de poesia brilhante, não poucas singularmente magoado, penetrante e afectuoso», pela clareza e naturalidade da fábula que «se enreda com habilidade e se desenlaça com tacto dramático», pelos seus caracteres «descritos com elegância e ao mesmo tempo com valentia»), Alexandre Monteiro, autor de um *Camões* editado em 1847, ou Licínio Fausto de Carvalho (que em 1850

publicou *Os Dois Proscritos ou o Jugo de Castela* e quatro anos depois *O Rajah de Bounsoló*, drama cuja acção se situa na Índia, onde o autor radica «a origem da arte dramática», segundo as ideias expostas num longo «estudo histórico-literário» incluído no mesmo volume).

Tal era o fascínio exercido pelo teatro histórico que mesmo escritores mais propensos a exprimir-se noutros géneros literários a ele não lograram furtar-se. Também aqui são muitos os nomes a referir, desde Alexandre Herculano (*O Fronteiro de África ou Três Noites Aziagas*, representado no Salitre em 1839, «escrito sobre o joelho para satisfazer o Castilho», segundo o próprio autor, que acrescentava «nunca ter feito conceito de semelhante frioleira»; *Os Infantes em Ceuta*, drama lírico para o qual António Luís Miró compôs a música, 1844) a Camilo Castelo Branco (*Agostinho de Ceuta*, 1847; *O Marquês de Torres Novas*, 1849) e Júlio Dinis (*Um Rei Popular*, 1858; *A Educanda de Odivelas*, 1860), sem esquecer João de Lemos (*Maria Pais Ribeiro*, 1845), Rebelo da Silva (que projectou mas não concluiu um *Infante Santo*), Castilho (que em 1847 apresentou ao Conservatório, como sendo original seu, um *Camões* que não era mais do que a versão livre de um drama francês de V. Perrot e A. Dumesnil) e António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865), exaltado apóstolo do socialismo operário, cujo advento preconizava «para que a sociedade se não prendesse egoisticamente aos cálculos torpes do individualismo, que tende irresistivelmente a subjugar as classes inferiores pela escravidão prolongada do salário», mas que em 1848, um ano antes de escrever estas palavras (e de publicar em livro

o seu «romance contemporâneo» *Memórias de um Doido*), estreava no Teatro Nacional um descabelado drama de ambiente histórico e estilo ultra-romântico, *Afronta por Afronta*, atribuindo aos «poucos anos e também às paixões da época em que foi escrito» as suas «inevitáveis exagerações». E muitos autores que depois se especializaram na factura de «dramas de actualidade» — metamorfose, como veremos, do drama histórico ultra-romântico em correspondência com a política regeneradora dos «melhoramentos materiais» — por ele começaram também a sua carreira, pagando tributo a ambos como dissemos já ter-se verificado com Mendes Leal: assim César de Lacerda (*Assinatura d'El-Rei* e *A Dúplice Existência*, 1853), Gomes de Amorim (com um *D. Sebastião* e um *D. Sancho II* que ficaram inéditos, o primeiro por o seu autor reputá-lo «coisa indigna de quem tinha aspirações a autor dramático», o segundo por havê-lo a censura proibido), ou Alfredo Hogan, que aos dezanove anos adaptava à cena o *Ivanhoe*, de Walter Scott, tal como faria Ernesto Biester em relação à *Mocidade de D. João V*, de Rebelo da Silva (1856).

Todo este vasto repertório — a que seria incorrecto aplicar indiscriminadamente a qualificação de «histórico», na medida em que na maior parte das obras citadas a história é utilizada apenas como enquadramento da acção posta em cena, e não como seu motor económico-social, excluindo uma articulação dialéctica entre ela e as personagens, convertidas em meras aparências ou suporte de paixões abstractas — procurou trazer para o palco, com um grande aparato de locuções e vocábulos arcaicos, as diversas épocas da história pátria, desde os alvares da

nacionalidade até às lutas liberais. Com uma única — e surpreendente — excepção (os amores de Pedro e Inês, tema privilegiado segundo Garrett, que no entanto não escreveu mais que duas cenas para uma tragédia apenas esboçada), evocam-se nessas obras os grandes momentos da vida nacional, desde a conquista do território à revolução de 1383 e da restauração de 1640 às lutas contra o invasor francês e pelas liberdades cívicas, com predomínio de certos conflitos (entre cristãos e mouros ou, mais tarde, judeus) e personagens (como Leonor e Maria Teles, o Mestre de Aviz, D. João V, Pombal). Por vezes a acção transpõe as fronteiras nacionais: Mendes Leal compõe um *Miguel Ângelo* (1846) e Gomes de Amorim localiza na Itália renascentista a acção do seu primeiro drama levado à cena, *Ghigi* (1851), enquanto D. João de Azevedo (1811-1854), o romancista «contemporâneo» de *O Céptico* e *O Misanthropo*, situou no reinado de Luís XV, e em 1774 o entrecho de *O Conde João ou a Corte de Versailles* (1844), explicando não se ter inspirado nos nossos cronistas por estes narrarem «tudo o que descobre o homem público, porém nada do que revela o homem íntimo»; João António Amaral Guerra fez decorrer durante a Revolução Francesa os seis quadros de *A Última Vítima do Abade de Santo Estêvão* (1848); e António de Sousa Macedo (1824-1892) propôs-se focar, nos cinco actos de *Molière*, que Epifânio interpretou em 1851 no Teatro Nacional, os vários e contraditórios aspectos da personalidade do genial poeta e actor cómico, «cada um deles diferente do outro, o alegre e o triste, o que chorava e o que ria, matizado de escárnio e rodeado de cómico».

Em 1840 Garrett, entusiasmado com o resultado dos primeiros concursos, exclamava: «Começámos há pouco mais de um ano, e vinte e tantos dramas originais têm aparecido já nesta língua portuguesa, que há oito séculos se fala, há quase cinco que tão elegante se escreve, que por mais de oito milhões de homens é hoje falada, e que ainda tanto não tinha feito desde que nascera». Mais lúcido, mais rigoroso, Herculano observava já em 1842 que «durante quatro anos o progresso dramático tem sido unicamente em extensão: falta a profundidade» — pois «o número dos dramas aumenta, mas o mérito deles é o mesmo, se não é menor». E ele, que havia formulado o voto de que «o drama, o poema, o romance, sejam sempre um eco das eras poéticas da nossa terra», traçava agora o diagnóstico severo do mal de que padecia a produção dramática nacional: «É de lamentar que os nossos mancebos, esperanças da literatura pátria, prefiram ordinariamente as épocas históricas que passaram para nelas traduzirem ao mundo os frutos do seu engenho dramático, tendo aliás para isso a vida presente, que também é sociedade e história. Não seria melhor que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade? (...) Muito se enganam eles, crendo que acham a história em alguns pobres livros históricos que por aí existem.» É que, acrescentava, «não basta sacudir o jugo dos preceitos pueris das poéticas para escrever o drama histórico: importa redigir-lhe a fórmula, e esta não está em achar quatro datas e seis nomes ilustres, mas na ressurreição completa da época escolhida para nela se delinear a concepção dramática»; para tanto, era preciso «revolver a grande laje que cobre o cadáver do

passado, aspirar o pó do sepulcro, deslizar prega por prega o sudário apodrecido das gerações extintas, contemplar as formosuras das sociedades que se transformaram ou pereceram mas também apalpar os cancros que as devoraram, viver com os grandes de outrora em seus paços esplêndidos mas assistir também às misérias e agonias dos peões».

Assim o autor do *Eurico* defendia, como condição essencial da vitalidade do drama histórico, a inserção profunda da acção dramática, das situações em que se desenvolve e das personagens que nela intervêm, no processo sócio-político do tempo que lhe serve de esteio e que tem na luta de classes o seu motor. Tal como Engels, na conhecida carta que em 1859 dirigiu a Lassalle, ao realçar o elemento mais positivo da sua tragédia *Franz Von Sickingen* («as personagens principais representam efectivamente classes e correntes determinantes e, por conseguinte, ideias determinadas da sua época, e os motivos dos seus actos não são as pequenas paixões individuais, mas o fluxo histórico que as impele»), Herculano podia dizer que «os grandes vultos históricos desse tempo, quer pela negrura, quer pela formosura moral, todos nasceram da situação social do país, foram o resultado e o resumo desta, e por ela somente se podem compreender, avaliar e explicar».

Quando, em 1851, o governo autocrático de Costa Cabral é derrubado, o melodrama histórico, escrito (são ainda palavras de Herculano) numa «linguagem de cortiça e de ouropel», impregnada de «expressões túrgidas e descomunais que fazem arrepiar o senso comum e que ofendem a verdade e a natureza», encontrava-se já em franco declínio. Não que viesse a desaparecer por completo dos nossos palcos: a partir de 1886, ano em que

se estreia no Teatro Nacional *O Duque de Visen*, de Henrique Lopes de Mendonça, assistir-se-á a um renovado fluxo do género ¹⁶; e nos trinta e cinco anos intermédios, com metódica regularidade ainda que discretamente, vão-se sucedendo nos cartazes, além dos últimos e já citados textos de Mendes Leal (*Egas Moniz*, *Martim de Freitas*, *Os Primeiros Amores de Bocage*), títulos como *1640 ou a Restauração de Portugal*, de Almeida Araújo e Costa Braga (1861), *No Tempo dos Franceses*, de Florêncio Sarmiento (1864), *A Judia*, de Pinheiro Chagas, e *D. Frei Caetano Brandão*, de Silva Gaio (1869), *O Louco de Évora ou Portugal Restaurado*, de João Ferreira da Cruz (1872), *D. Leonor de Bragança*, de Luís de Campos, e *O Favorito de D. Afonso VI*, de Júlio Rocha (1877), *Camões*, de Cipriano Jardim (1880). Mas, entretanto, ele assumiu outras formas afins, ainda que de um nível estilístico mais baixo, como o «drama bíblico» (de que foram significativos expoentes *O Templo de Salomão*, de Mendes Leal, 1849; *A Profecia ou a Queda de Jerusalém*, de D. José de Almada e Lencastre, 1852; *Sansão ou a Destruição dos Filisteus*, de José Romano, 1855) e o «drama sacro» (*Gabriel e Lusbel ou Santo António*, o *Taumaturgo*, de Brás Martins, 1854; *O Defensor da Igreja*, de César de Lacerda, 1858; *Os Mártires da Germânia*, de José Romano, 1859; *O Milagre de Nossa Senhora da Nazaré*, de Pedro Alcântara Chaves, 1864, e o popularíssimo *Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, «mistério no molde e estilo dos antigos autos»).

O que, porém, estabelece a transição do drama histórico para o drama de actualidade, é o melodrama de enredo passional, «irmão gémeo» daquele no dizer de Andrade Ferreira, que assim enunciava os ingredientes de

que geralmente se compunha: «estupros, envenenamentos, raptos, delíquios, duelos, vinganças atrocíssimas, pugilatos de paixões, tiroteio de afectos» — tudo o que obrigava, diria Gomes de Amorim no prólogo de uma caricatura que deste género empreendeu (a «paródia de melodramas» *Fígados de Tigre*, 1857), «as mães de família a não irem para o teatro sem provisão de lenços, para enxugar os olhos durante o esfaqueamento dos galãs, e sem bolos, para fazerem calar as crianças, assustadas com o berreiro dos tiranos»... Pixérécourt e os seus continuadores — o Bouchardy de *Gaspar, o Pescador*, o Ducange de *30 Anos ou a Vida dum Jogador*, o Felix Pyat do *Trapeiro de Paris*, o Maquet do *Correio de Lião* — foram os modelos que os nossos dramaturgos religiosamente seguiram em obras como *Cristierno Rei da Dinamarca ou a Constância e Heroísmo de uma Mulher* (eram de rigor os títulos alternativos), de Luís José Baiardo (1841), *O Cego da Fonte de Santa Catarina*, «rasteiramente imitado», segundo o parecer do júri dramático, por António Férrea Aragão de um romance de Ducray-Duminil (1842), *Afonso ou 4 Anos no Castelo*, de João Cristiano de Moura Furtado (1843), *O Crime ou 20 Anos de Remorsos*, de José Maria Afonso (1847), *O Ermitão da Serra de Sintra*, de António Xavier Pinto de Campos (1849), *A Órfã ou as Duas Amigas*, de Francisco Manuel Trindade (1851), *Paulo e Maria ou a Escravatura Branca*, de Costa Braga (1858), *Os Trapeiros de Lisboa*, de Leite Bastos (1866). Mas, nesta área, os dois autores mais fecundos — e mais imaginosos — foram José Maria da Costa e Silva, cognominado «O Terrível», e Inácio Maria Feijó. O primeiro, cantor da Idade Média, «época saudosa das

paixões grandes, dos sublimes feitos» (*Emília e Leonido ou os Amantes Suevos*, poema «gótico» editado em 1836), depois de ter escrito elogios dramáticos em que indiferentemente exaltava a Revolução liberal de 1820 e a «Vilafrancada», compôs uma série de melodramas negros, originais ou imitados, todos eles representados na década de 30, em que avultam *O Órfão e o Assassino ou o Vale da Torrente*, *Clara de Rozenberg ou o Sacrifício Sublime*, *O Livreiro Assassino*, *A Capela Arruinada ou a Testemunha Invisível*: o que acerca deste último rezava o programa do Teatro de S. João, do Porto, onde foi levado à cena em 1837 — «os seus lances apresentam quadros tão patéticos, que atraem com inesperada surpresa» — poderia dizer-se de todos os outros... Quanto a Feijó, depois do êxito do *Camões do Rossio*, continuando embora a inscrever num quadro histórico a acção dos seus dramas ulteriores (*A Torre do Corvo* e *Pedro Cem* decorrem nos anos imediatamente subsequentes ao termo da ocupação castelhana, *Remechido o Guerrilheiro ou os últimos 10 Anos da Sua Vida* durante o período das lutas liberais), fê-la todavia enlear-se pelos meandros de uma construção folhetinesca, que a propósito da *Torre do Corvo* (1843), Garrett, já então fatigado — mas ainda não tanto como o público — das «saturnais da escola ultra-romântica», definiu com ajustada ironia como «um romance muito acidentado de ladrões, trovões, relâmpagos e descargas de fuzilaria, gente morta, meninos perdidos e achados, e o mais do estilo».

Fórmula que sintetiza perfeitamente um género (Garrett preferia chamar-lhe «variedade») que, sob a pressão das circunstâncias sócio-políticas, iria

rapidamente evoluir — como veremos no capítulo seguinte.

V / O DRAMA DE ACTUALIDADE

Escrevendo em 1840 acerca do teatro histórico de Vitor Hugo e Alexandre Dumas, notava Engels que ele trouxera às forças da reacção o apoio de um passado que resistia a desaparecer. Isto explica a voga — e o suporte oficial — dos seus produtos, quer importados quer de fabrico nacional, ao longo da década de 40, depois que a ditadura de Costa Cabral veio travar o curso da Revolução de Setembro. Mas o abuso que do género se fez conduziu rapidamente à sua exaustão — e daí a tentativa de adaptar à actualidade a mesma fórmula melodramática, com todos os excessos e artificialismos que a caracterizavam e iriam condená-la, por sua vez, a uma carreira igualmente breve. Já em 1860 Andrade Ferreira registava esta evolução do gosto do público, observando que «o drama histórico, o melodrama de paixão e o melodrama de peripécias absurdas tinham exaurido todos os expedientes de que a fecundidade das combinações cénicas podia lançar mão para abusar do gosto depravado das plateias grosseiras». E tal como o romance histórico de Herculano e Rebelo da Silva cede o posto à novela contemporânea de Teixeira de Vasconcelos, D. João de Azevedo e Júlio César Machado, sucedendo a influência de Eugène Sue à de

Walter Scott, o drama a que se chamou «de actualidade» passa a ocupar, nos palcos do país, o lugar até então reservado ao drama histórico e ao melodrama.

Recolhendo deste último a veia sentimental — o que levou a denominá-lo, num primeiro tempo, de «drama íntimo» — o drama de actualidade depressa se coloriu de tintas sociais, em parte devido a factores políticos internos, em parte a factores culturais exógenos. Aqueles relacionam-se com a política dos «melhoramentos materiais» consequente ao levantamento do duque de Saldanha e pela qual a Regeneração se definiu, que trouxe a primeiro plano as questões económicas e sociais; estes derivam da tendência social que se anuncia na literatura romântica francesa a partir de 1830 e, desenvolvendo-se sob o Segundo Império, acabará por engendrar uma nova estética — que será o realismo.

A lenta industrialização do país, a que a construção da rede ferroviária e estradal vai imprimir, de 1856 em diante, um novo impulso, a desenfreada especulação financeira, o crescente descontentamento das classes mais desfavorecidas, a implantação da ideologia socialista através da imprensa e do associativismo operário, constituem o pano de fundo ante o qual os dramaturgos vão, neste período, tecer as suas efabulações que, próxima ou remotamente, se referem a este conjunto de circunstâncias. Mais remota do que proximamente, é certo: tais efabulações giram, por via de regra, em torno de um eixo passional e, se nelas se esboça uma crítica das injustiças e dos abusos sociais, nunca essa crítica chega a atingir as estruturas da ordem estabelecida, pois, como dirá um dos mais

categorizados autores desta corrente, Ernesto Biester, «se é um direito ferir o vício, é um dever respeitar a sociedade». Raras embora, esta regra comportou algumas excepções, como veremos.

Os primeiros destes dramas surgem por 1854: é nesse ano que se estreiam *Os Homens de Mármore* e *O Homem de Ouro*, de Mendes Leal, *Um Quadro da Vida*, de Ernesto Biester, *Ódio de Raça*, de Gomes de Amorim, e no ano seguinte *Cinismo, Cepticismo e Crença* e *Dois Mundos*, de César Lacerda, e *Poesia ou Dinheiro?*, de Camilo. Foram estes cinco autores, a que depois se juntou Alfredo Hogan, quem de modo mais sistemático e significativo entre nós cultivou o drama de actualidade, e dois deles — Mendes Leal e Biester — os seus principais teorizadores. Mas o arranque ter-se-ia dado ainda no final da década de 40, com o drama de Mendes Leal *Pedro*, embora este só em 1863 houvesse subido à cena no Teatro Nacional. Com efeito, ao dá-lo à estampa em 1857, o autor declarava tê-lo escrito «há bons oito anos», acrescentando: «Não era ainda bem distinta em França a predilecção pelo drama da actualidade, e já eu tinha formulado esta primeira tentativa e procurado esboçar na vida coetânea um quadro em que vivesse a paixão como se não supunha ainda possível. Se algum pequeno mérito há nesta obra, é só ter adivinhado, e quase precedido, o movimento duma escola que hoje, com a celeridade que leva o século, está feita e vigorosa; mas que então balbuciava incerta no meio dos debates que a recebiam ao nascer».

A ser correcta a data que nesse prefácio se inculca (1849), não há dúvida de que Mendes Leal pode, em certa medida, ser apontado como um precursor.

Quaisquer que tenham sido os seus antecedentes, aquilo a que os franceses chamaram *comédie sérieuse* e os autores portugueses designavam habitualmente por «comédia-drama» só depois de iniciado o decénio seguinte começa a aparecer nos palcos de Paris: é de 1852 *A Dama das Camélias*, de Dumas filho, e de 1854 *O Genro do Sr. Poirier*, de Émile Augier, a que se seguem em 1855 o *Demi-Monde*, em 1857 *A Questão do Dinheiro*, em 1858 *O Filho Natural*, de Dumas filho, e neste último ano *As Elegantes Pobres*, de Augier. O público português tomou conhecimento destas obras (com excepção da *Dama das Camélias*, que Emília das Neves criou no Teatro Nacional em 1854), através de companhias francesas que nos visitaram ¹⁷, e só mais tarde viria a conhecê-las em tradução. O *Pedro*, de Mendes Leal ter-se-ia pois antecipado a toda esta produção — o que justificava os juízos de Ernesto Biester («no drama *Pedro* simbolizou Mendes Leal a iniciação da nova escola dramática que se applicava a introduzir») e Camilo (para quem Mendes Leal foi «o primeiro dramaturgo em Portugal — que em toda a parte seria um dos primeiros — que inaugurou o drama chamado realista»). Mas advirta-se desde já que o realismo do drama de actualidade pouco ou nada tinha a ver com o que viria a designar-se mais tarde como tal: Mendes Leal, no prefácio a um drama de Biester, *A Redenção* (1856), defendia uma «aproximação da realidade» que «não deixasse de ser ideia» e declarava preferir «a nudez da estátua» à «nudez do hospital», e o próprio Camilo corrigia aquela sua afirmação ao acrescentar que «o drama, chamado realista, deveria ser antes chamado o drama espiritual».

No citado prefácio de Mendes Leal, o autor do *Pedro* resume, em significativas palavras, e no seu estilo habitual, o que pode considerar-se a estética do drama de actualidade: «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 raptos 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 múltiplo, que mais se enquadra com o espírito móbil, perscrutador e inquieto de uma sociedade que é toda ela acção. Este género, recomposto já de muitos géneros, ou antes de muitos ensaios, desde o drama sentencioso de Kotzebue e o melodrama pedagógico de Caigniez, Pixérécourt e V. Ducange, até à comédia lacrimante e optimista de Mad. Ancelot, atesta a proficuidade do largo e incerto tirocínio que precedeu a época actual. Género verdadeiramente eclético, porque tirou de cada um a sua parcela de verdade, (...) obtém finalmente a preferência e parece satisfazer as condições essenciais da arte e da sociedade. 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, entremeada de festas ruidosas e martírios profundos — tudo às vezes mesclado e misto; tudo sobressaindo em relevo pelo mútuo contraste; tudo confundido e obscuro aos olhos do vulgo; mas tudo claro e classificável sob o escalpelo do dissector, nesta anatomia do festim humano; tudo, em suma, concorrente à acção — ao drama, como lhe chamavam os gregos —, à acção tal como a sociedade oferece em exemplo ao teatro, tal como o teatro a deve recambiar em cópia e lição à sociedade.»

Cópia e lição: eis os dois requisitos fundamentais a que o drama de actualidade deveria obedecer, correspondendo a uma dupla exigência de verosimilhança e utilidade. No mesmo ano em que Mendes Leal escrevia as palavras que acabamos de transcrever, Ernesto Biester publicava, em *Uma Viagem pela Literatura Contemporânea*, um estudo sobre o teatro daquele, em que definia o novo género como «a reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos, da vida do nosso tempo, da sociedade actual», «a reprodução fiel do que o espectador vê todos os dias»; e César de Lacerda, num texto introdutório ao seu drama *Dois Mundos*, sustentava que «o teatro moderno serve de instrução às classes mais inferiores da sociedade», definindo-o como «uma arte que ensina», ao «inocular» no povo, através de «tipos muito seus conhecidos, frases inteiras que já ouviu, sensações que já experimentou» e com que lhe prende a atenção, «uma linguagem pura, inflexões razoáveis e o conhecimento prático dos perigos do nosso século». E todos eles coincidiam na finalidade última do drama: dar «o castigo ao vício e o prémio à virtude».

Para atingir esta finalidade, os dramaturgos combinavam a observação crítica e a intenção moralizadora próprias da comédia com as situações patéticas e a expressão exaltada dos sentimentos característicos do drama romântico. Em elegantes salões mundanos vêem-se desfilar fidalgos arruinados, representantes de uma aristocracia decadente, rica de pergaminhos e pobre de bens materiais; políticos corruptos, balofos e enfatuados; jogadores e sedutores profissionais sem escrúpulos em busca de herdeiras endinheiradas; jornalistas venais; especuladores e

agiotas de quem depende toda esta fauna que adora «o ouro, a realeza do século» — os «homens de mármore» a que alude o título do drama de Mendes Leal, que têm «no peito em vez de coração uma tabuada de câmbios», segundo a síntese de Rebelo da Silva no «prolóquio» à edição desse drama. Nesses salões, ao som de valsas e quadrilhas, entre apostas e paradas, se fazem e desfazem negócios, fortunas, reputações, casamentos de conveniência. E, em contraste com essa sociedade depravada — que transpõe para o palco os bastidores político-financeiros da Regeneração — deparam-se-nos, em humildes mansardas ou pátios de fábricas, jovens donzelas que aceitam sacrificar-se para salvar a honra da família, ingénuas seduzidas e abandonadas, filhos bastardos que conquistaram um nome pela sua aplicação ao trabalho («não é o nome que faz o homem, mas sim o homem que faz o nome», diz-se num dos dramas de Biester), velhos serviçais devotados a seus amos, artistas incompreendidos, e os «soldados obscuros das modernas lutas da inteligência», como perifrasticamente eram designados os operários... A análise social exerce-se assim no seio de enredos sentimentais em que comparecem os tópicos habituais do ultra-romantismo (segredos de família, amores ocultos, revelações inesperadas, grandes atitudes de abnegação e renúncia), a que se acrescentam um vago e idealizado humanitarismo e propósitos retoricamente moralizadores. Mas nem por a acção destes dramas decorrer na actualidade, nem por as personagens trocarem o manto dos reis e a cota de malha do guerreiro pela sobrecasaca dos novos barões e a blusa do operário, nem por a linguagem de arcaica se converter em coloquial, a situação se

modificou em relação ao drama histórico da década anterior: como diria, anos mais tarde, Júlio Lourenço Pinto, o teórico português da *Estética do Naturalismo*, parafraseando Zola, «o Carnaval da natureza continuou».

Nos cinco actos de *Pedro* (cujo protagonista encontrou em José Carlos dos Santos o intérprete ideal, como Tasso e Epifânio o haviam sido dos *Dois Renegados* e outros congéneres) propunha-se Mendes Leal «mostrar num exemplo a inutilidade dos privilégios» e «a degeneração das castas»: para isso fez contrastar a ascensão social de um homem de origem humilde, que pelos seus méritos próprios e pela força do seu trabalho alcança posições de destaque na literatura e na política, e a decadência de outro, a quem serviu, e que apesar dos seus títulos nobiliárquicos e meios de fortuna se afunda na mais crapulosa miséria. Ao *Pedro* sucedeu, em 1852, *O Tio André que veio do Brasil*, com que o Teatro do Ginásio reabriu as suas portas, depois de restaurado; aí abordou Mendes Leal um tema que seria depois retomado inúmeras vezes¹⁸ — escravatura branca, «que é, para Portugal, uma vergonha, e para o Brasil uma indecorosa inutilidade». Um grande êxito envolveu as duas tentativas seguintes orientadas no mesmo sentido: *Os Homens de Mármore*, livremente inspirado pela leitura de *Les Filles de Marbre*, de T. Barrière e L. Thiboust, e *A Dama das Camélias*, de Dumas filho (às quais A. P. Lopes de Mendonça considerou «superior pela concepção e pelo estilo») e a sua «sequência moral» *O Homem de Ouro*, ambos compostos com «o fim artístico (de) mostrar o jogo dos caracteres, o contraste do homem consigo mesmo e a sua modificação sucessiva

nas situações diversas; e o fim moral (de) apresentar, numa série de quadros, o que há de vicioso numa sociedade em que principalmente se sacrifica às exterioridades». Três outros dramas, estreados no Teatro Nacional como estes dois, em 1857 — *A Pobreza Envergonhada* (imitado de um aplaudido melodrama de Brissebasse e E. Nus, *Les Pauvres de Paris*), *A Escala Social* e *O Filho Pródigo* — encerram este ciclo em que a abordagem de questões é feita numa perspectiva conservadora, «evitando — como o autor declara no prefácio à edição do primeiro — o escolho de provocar ódios entre as classes». Ou não soubesse Mendes Leal, no dizer de Ernesto Biester, «onde a sátira acaba e onde a ofensa começa» e, como já de passagem se referiu, que «se é um direito ferir o vício, é um dever respeitar a sociedade»...

Ernesto Biester (1829-1880) e César de Lacerda (1829-1903) foram os mais fecundos e representativos produtores de dramas de actualidade. O primeiro traduziu um grande número de obras do repertório francês ultra e post-romântico — desde *As Duas Órfãs*, de D'Ennery e Cormon, *O Suplício duma Mulher*, de E. Girardin, *Júlia*, de Octave Feuillet, *Cora ou a Escravatura*, de Jules Barbier, *O Anjo da Meia-Noite*, de Barrière e Plouvier, até *O Maestro Favilla*, de George Sand, *Fernanda* e *A Família Benoiton*, de Sardou — e adaptou à cena romances como *A Mocidade de D. João V*, de Rebelo da Silva (1856), *A Vingança* (1862) e *Os Mistérios de Lisboa*, de Camilo, este último com o título de *A Penitência* (1863), *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis (1868). Mas a sua produção original é igualmente vasta, e estende-se, sem quebra de unidade, por um período de vinte anos, entre *Rafael* (1853) e *Os*

Sabichões (1872). Se a ossatura desses dramas é invariavelmente constituída por um conflito amoroso, em contraponto da acção principal (por vezes exclusiva, como em *Nobreza de Alma* ou *A Caridade na Sombra*, de 1858, *Primavera Eterna*, de 1860, ou *Pecadora e Mãe*, de 1870) verbera-se a agiotagem e a usura, a riqueza ilicitamente acumulada (*Um Quadro da Vida*, 1854; *Os Homens Sérios*, 1858; *Os Homens Ricos*, 1862), o jornalismo que atraiçoa a sua missão apostólica «quando não discute mas injuria, quando não raciocina mas calunia» (*Abnegação*, 1861; *Fortuna e Trabalho*, 1863; *Os Difamadores*, 1865), a falsa intelectualidade, estéril e invejosa (*Os Sabichões*, 1872), e exalta-se paternalisticamente, ao som do *Hino do Trabalho*, de Castilho, a classe operária, a «nova aristocracia» (*Fortuna e Trabalho*; *Os Operários*, 1865). Na noite da estreia do penúltimo drama citado, a «nobre e distintíssima classe tipográfica», à qual é dedicado, ofereceu ao seu autor, em cena aberta, uma coroa de louros. Assim se entendia, então, o drama social.

Actor e autor, César de Lacerda foi, no dizer de Fialho de Almeida, «um péssimo literato, inculto e mal preparado, mas um sagacíssimo carpinteiro de teatro», como a sua obra extremamente diversificada à evidência demonstra. Tendo começado pelo drama histórico (*O Menestrel e a Castelã*, 1851; *Assinatura d'El-Rei* e *A Dúplice Existência*, 1853), que nunca aliás deixou de cultivar (*Palavra de Rei* e *A Mártir*, 1856; *Um Risco*, 1859) e com que pôs termo à sua carreira de autor (*O Botão de Âncora*, 1876; *Asmodeu*, 1879), entremeou com eles dramas marítimos (*A Proibidade, Trabalho e Honra*, 1858; *Homens do Mar*, 1862)¹⁹, dramas sacros (*O Defensor da Igreja*, 1858; *A Harpa de*

Deus, 1869), dramas fantásticos (*Coração de Ferro*, 1861) e dramas de actualidade. Mas é sobretudo por estes últimos que merece ser recordado: não obstante o convencionalismo dos respectivos entrecchos, que pouco diferem dos que alimentavam o repertório congénere, há neles uma segurança de construção e uma agilidade dialogal que lhes concedem um lugar à parte nesse repertório. Com efeito, em *Cinismo, Cepticismo e Crença* e *Dois Mundos* (1855), que teve uma continuação em *A Última Carta* (1856), *Cenas de Família* (1857), *Os Filhos dos Trabalhos* e *Mistérios Sociais* (1858), *A Aristocracia e o Dinheiro* (1861), *As Jóias de Família* (1862), *Os Homens que Riem* (1870), *Homens e Feras* (1874), confirmam-se plenamente as qualidades e os defeitos que justificam o juízo de Fialho. De todo este ciclo destaquem-se a comédia — drama *Dois Mundos* — que eram, evidentemente, o mundo do trabalho e o mundo da «aristocracia balofa e pedantesca» — e *Homens e Feras*, curiosa efabulação melodramática com laivos de um antecipado (e rudimentar) expressionismo, em que as personagens reais do drama têm o seu equivalente metafórico em animais (a leoa, a águia, a gazela, a pantera, o leão, o cavalo árabe, o tigre, o crocodilo, o urso, o macaco, a raposa, o gato), agindo sob a batuta de um domador de feras, espécie de *deus ex machina*, e que um encenador imaginativo poderia transformar num espectáculo de intensa teatralidade.

Deixemos para o final deste capítulo, por razões que então indicaremos, a análise da produção dramaturgica de Camilo e Gomes de Amorim, e mencionemos a seguir toda uma série de autores que, com mais ou menos sinceridade, com mais ou menos

engenho, vieram trazer o seu contributo a esse teatro em que predominavam os conflitos da honra, do dever e do trabalho. Alguns são já nossos conhecidos, como Costa Cascais, a quem ficaram a dever-se dois dramas de tendência reformista, *A Lei dos Morgados* (1869) e *A Caridade* (1875), em que respectivamente anunciava «a aurora da igualdade entre os irmãos» e se insurgia, com igual fervor romântico, contra a instituição da roda dos enjeitados. Outros adoptaram a sátira política, como Luís Augusto Palmeirim em *Como se Sobe ao Poder* ou António de Serpa Pimentel em *Casamento e Despacho*, ambos de 1856, ou abordaram os temas sociais, à semelhança de Biester e César de Lacerda, como Jerónimo Avelar Machado (1832-1887) em *Os Homens do Povo* (1864), Francisco Leite Bastos (1841-1886) em *As Glórias do Trabalho* (1865), Silva e Albuquerque (1829-1879), «fecundo apóstolo do princípio associativo», em *O Operário e a Associação* (1867) — nomes aos quais cumpre juntar o de Rodrigo Paganino (1835-1863), o autor dos conhecidos *Contos do Tio Joaquim*, que no seu drama *Os Dois Irmãos* (1856) ataca a nobreza adventícia do liberalismo, «classe híbrida que foge do povo, que despreza, e da aristocracia do sangue, por quem é desprezada» e exalta o proletariado como classe ascendente, que compara ao «salvador dos homens, nascendo num presépio, vivendo com os miseráveis, morrendo com os vis e ressurgindo para dominar o mundo» quando chegar «o momento da justiça». Mas a maioria preferiu os tons íntimos da comédia sentimental — e aqui o inventário de nomes e títulos é muito amplo, devendo no entanto citar-se, antes de quaisquer outros, Alfredo Hogan (1830-1865) e Ricardo Cordeiro Júnior (1836-1882). O primeiro pela

sua aplicação sistemática e por um engenho que, melhor aproveitado e em condições de trabalho mais favoráveis, poderia ter dotado o nosso teatro com algumas obras de rasto mais perdurável do que aquelas em que sacrificou às modas literárias da época (*Ninguém Julgue pelas Aparências* e *As Brasileiras*, 1857; *Os Dissipadores*, 1858; *A Irmã de Caridade*, 1860; *A Pele do Leão*, *O Colono*, *A Máscara Social*, *O Juízo do Mundo*, *A Roda da Fortuna*, *Segredos do Coração*, todas publicadas em 1861). Neste ano se publicou também, sob a dupla assinatura de Alfredo Hogan e Júlio César Machado (1835-1890), *A Vida em Lisboa*, redução em quatro actos do romance homónimo deste último, que havia saído em 1858 e pretendia ser, sob a confessada influência de Balzac, uma sátira dos meios mundanos e literários lisboetas — «a ambição talvez daquilo que Eça viria a realizar em *Os Maias* e sobretudo em *A Capital*», como observou Óscar Lopes ²⁰. O segundo, autor de uma obra relativamente pouco extensa, mas de conscienciosa factura, onde, além de traduções de Víctor Hugo (*Marion Delorme*), Musset (*Um Capricho*) e Scribe (*Elogio Mútuo*), avultam textos como *A Sociedade Elegante* (1862), em que uma intriga amorosa se combina com a crítica da «nobreza degenerada e a aristocracia de moderna data, o talento sem consciência e o trabalho sem honra», *A Família* (1869) e *Os Paraísos Conjugais* (1877), sátira da vida doméstica burguesa que, pela sua observação irónica, mas não isenta de simpatia, consente um honroso paralelo com o teatro de Labiche.

No Teatro Nacional, no velho Teatro da Rua dos Condes, no Ginásio, no Variedades (que em 1858 sucedera ao Salitre) e em duas salas inauguradas na segunda metade da década de 60 (o Príncipe Real em

1865, o Trindade em 1867), era todo este repertório regualmente representado por duas gerações de artistas românticos: Emília das Neves, Carlota Talassi, Delfina, Josefa Soler, Epifânio, Tasso, Teodorico, João Anastácio Rosa, Sargedas, combatentes das primeiras batalhas do romantismo, Emília Adelaide, Manuela Rey, Emília Letroublon, Lucinda Simões, Rosa Damasceno, António Pedro, José Carlos dos Santos, Taborda, Isidoro, João e Augusto Rosa, que para a sua consolidação tanto contribuíram. Não é evidentemente possível fornecer uma relação exaustiva desse repertório, que, favoravelmente acolhido por um público sem preparação cultural nem exigência artística, proliferou extraordinariamente no terceiro quartel do século. Mas os autores e obras já citados haverá que acrescentar agora, pelo menos, os seguintes: Luís de Vasconcelos (*A Cruz*, 1849; *O Anjo da Reconciliação*, 1857), Brás Martins (*A Mendiga*, 1849), Costa Braga (*O que é o Mundo*, 1854; *O que são Riquezas*, 1858; *Honra e Dever*), Furtado Coelho (*O Agiota*, 1855), J. A. Correia de Barros (*Expição*, 1857; *Nobreza*, 1864), Pedro Alcântara Chaves (*Martírios e Rosas*, 1857; *Culpa e Perdão*, 1858; *O Ferro-Velbo*, 1866), César de Vasconcelos Correia (*O Anjo Maria*, 1858), António Mendes Leal (*Abel e Caim*, 1860), João de Aboim (*As Nódoas do Sangue*, 1860), José Bento de Araújo Assis (*O Segredo de uma Esmola*, 1861; *Abençoada Resignação*, 1862; *Trevas e Luz*, 1866; *Dúvidas do Coração*, 1867), Rangel de Lima (*Visão Redentora*, 1870; *A Condessa do Freixial*, 1872; *A Pedra do Escândalo*, 1875), Teixeira de Vasconcelos (*O Dente da Baronesa*, 1870), Salvador Marques (*Os Campinos*, 1874; *Fome e Honra*, 1875), Sousa Bastos (*Mistérios de Lisboa*, 1877). Varia muito,

de umas para outras destas obras, a dosagem dos elementos românticos de que todas elas se compõem, segundo o uso, discreto ou imoderado, que os respectivos autores deles fizeram. Mas o abuso que na maior parte dos casos se verificou, e que conduziu ao esgotamento sucessivo do drama histórico e do melodrama folhetinesco, submetidos à tirania do que, já em 1846, Silva Leal chamava «o romantismo desgrenhado, exaltado e furibundo», repetiu-se com o drama de actualidade — a tal ponto que alguns dos seus próprios cultores não hesitaram em crivá-lo de sarcasmos, quer ampliando exageradamente os seus excessos, quer projectando-o num espelho deformante. Assim fizeram Gomes de Amorim em *Fígados de Tigre*, «paródia de melodramas» (1857) e Camilo nos dois *Morgados de Fafe* (1860 e 1863).

Qualquer destes autores havia encetado a sua carreira dramaturgica pelo teatro histórico, que depressa porém abandonaram. Entre 1855 e 1860 Camilo publicou e fez representar seis dramas sentimentais — *Poesia ou Dinheiro?* (1855), *Justiça* (1856), *Espinhos e Flores*, *Purgatório e Paraíso* (1857), *Último Acto* (1859) e *Abençoadas Lágrimas* (1860) — em que o choque das paixões, motor essencial da acção dramatizada, se entrelaça com a crítica das estruturas sociais do seu tempo e, sobretudo, o comportamento típico de certos estratos da sociedade burguesa oitocentista. Pondo em confronto uma burguesia endinheirada, ambiciosa e egoísta, que retrata em personagens-padrão como o brasileiro rico, o comerciante portuense, o conquistador cínico, com seres de excepção, que antepõem as exigências do espírito aos valores materiais, e, noutra plano, colocando face a face o

passado e o presente (segundo o tópico romântico sobre o qual Garrett construiu o *Frei Luís de Sousa*), Camilo tinha no entanto consciência de quanto havia de artificial no idealismo romântico e na literatura que dele era a expressão. Uma pequena comédia incluída, em 1855, nas *Cenas Contemporâneas (Patologia do Casamento)*, que designou como «drama» — o que aliás, segundo observa Jacinto do Prado Coelho, «estava dentro da intenção humorística do autor: é pela porta da farsa que Camilo se aproxima das realidades comezinhas (que) lhe parecem ridículas, e como tais dignas de registo» — abre o caminho às duas farsas que têm no Morgado de Fafe, António dos Amarais Tinoco Albergaria e Valadares, a personagem central.

Instalando-o num salão romântico de Lisboa, em meados do século XIX (*O Morgado de Fafe em Lisboa*) ou num hotel da Foz do Douro durante a estação balnear (*O Morgado de Fafe Amoroso*), Camilo serve-se da «rústica franqueza» da sua personagem para, em nome do simples bom senso, estigmatizar a logorreia romântica e pôr a nu as ficções que ela encobre. Pais nobres, donzelas apaixonadas, poetas de salão, amantes que se dizem desinteressados, aparecem-nos assim como os fantoches ridículos e ociosos que realmente são — e, ao restituí-los às suas verdadeiras e mesquinhas dimensões, é todo um teatro, feito à sua imagem e semelhança, que os elevava à categoria de heróis, que fica reduzido a escombros ²¹.

Por sua vez, Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), a seguir a dois dramas que reflectem o sua experiência vivida em terras brasileiras — *Ódio de Raça* (1854) e *O Cedro Vermelho* (1856) — e em que evoca, com uma cópia de pormenores destinados a criar a

«cor local» levada ao exagero, o exotismo do sertão amazônico e os costumes dos ameríndios, completados mais tarde (*Os Aleijões Sociais*, 1870) por uma indignada denúncia do tráfico de emigrantes, «vergonhoso comércio de carne humana», escreveu o que ele chamou uma «paródia de melodramas», *Fígados de Tigre*, estreada em 1857 no Teatro Nacional, onde foram representados os dramas anteriores, encenada por Epifânio e com o título *O Melodrama dos Melodramas*. «Nada há nesta peça que não seja irônico, simulado, burlesco, zombeteiro e caricato», diz Amorim numa das notas que redigiu para a sua edição em volume (1869); «as trocas de mulheres, as complicações de parentesco e de enredo, são puros gracejos, paródias de peças que julgo desnecessário citar, onde se vêem a sério muitas destas embrulhadas». Mas sente-se o autor perplexo, se é que não mesmo assustado, ante a sua criação: se, por um lado, procura justificá-la, invocando o êxito posterior das óperas-cômicas de Offenbach, a que se teria antecipado, «adivinhand-as», por outro clarifica-a de «simples brincadeira», «gracejo inútil e inofensivo», como se temesse assumir a condenação, nela implícita, de todo um género de teatro a que ele próprio se mantinha fiel e continuava a gozar os favores do público.

A paródia não era, no entanto, uma modalidade dramática inédita no nosso teatro. Sousa Bastos, no seu *Dicionário*, define-a como «a imitação burlesca de uma peça séria, na qual se procura voltar para o lado cómico as situações mais dramáticas, seja fazendo aparecer os defeitos da obra parodiada, seja apresentando o reverso da medalha, no sentido diametralmente oposto ao que se tratou a sério, seja

enfim por todos os meios que a fantasia e o espírito sugerem ao imitador». Entre os projectos de Garrett (que no entanto aconselhara Gomes de Amorim a «não perder nunca o tempo com semelhantes obras»...) figurava também uma «paródia de melodrama», *Serapião o Monstro*, de que apenas um fragmento se conhece. Em 1859 Francisco Palha (1826-1890) reunia num volume, a que dava o título de *Paródias*, três peças, *Fábia*, *A Morte de Catimbau* e *O Andador das Almas*; mas as duas primeiras haviam sido já publicadas em 1850. E Costa Cascais, que nos seus dramas históricos e de tese social respeitou os cânones do género, não deixava de criticar-lhe os excessos numa tirada da sua comédia em verso *O Estrangeirado* (1851) acerca da influência do ultra-romantismo «onde há mosquitos por cordas, / portas falsas, cem ou mais, / um quarteirão de punhais, / dúzia e meia de vinganças /, órgãos, xácaras e danças, / muitos quadros sem moldura, / e veneno com fartura /».

Mas a paródia de Gomes de Amorim vai mais longe do que todos esses «gracejos»: nela se caricatura, com uma liberdade de invenção que não conhece peias nem recua diante de quaisquer barreiras lógicas e um surpreendente espírito de *non-sense* inabitual na nossa dramaturgia, todo o convencionalismo do teatro ultra-romântico (e não apenas obras determinadas deste, como por exemplo, no caso de F. Palha, o *Hernâni* ou a *Lúcia de Lamermoor*). As intenções satíricas do autor advertem-se logo na relação das personagens, que lembra um daqueles inventários caóticos tão caros aos surrealistas — relação encabeçada por «Fígados de Tigre, imperador de um país desgraçado» e em que figuram ainda, entre dezenas de interlocutores, «Pedro Cru, filho de pais

incógnitos», «Tomás, preto que teve uma cabana», «Pilatos, ex-irmão do imperador», «Macbeth, Otelo, Titus Andronicus, criaturas perdidas em diversas obras teatrais», «Prometeu, antigo fabricante de homens», «Miguel de Cervantes Saavedra, autor iludido, e D. Quixote, seu filho», «um homem de casaca azul e botões amarelos, um homem de casaca amarela e botões azuis, mulheres de capote e lenço, homens sem lenço nem capote» e várias outras personagens que «aparecem aqui por não terem que fazer em outra parte»... Misturando assim personagens históricas, literárias e mitológicas, entidades abstractas («A Discórdia, pessoa de juízo, que vive à custa alheia» e «O Crime, negociante de venenos e armas proibidas») e simples comparsas, situando a cena «na terra, nos infernos e nos Campos Elíseos» e a época «na noite dos tempos», alternando a prosa e o verso, introduzindo canções em determinados momentos de uma acção extremamente enredada, impossível de contar e resumir, em que se multiplicam os lances e as revelações tão inesperadas quanto inverosímeis e que a si própria ironicamente se critica («Oh ! que peça ! que peça ! que peça ! / Que embrulhada de filhos e pais !... / Ai ! ai ! ai ! minha pobre cabeça ! / Vou-me embora e não volto aqui mais ! », cantam os actores em coro, no final do 3.º acto), *Fígados de Tigre*, obra única na dramaturgia do seu autor e sem paralelo no nosso teatro oitocentista, leva às últimas e mais absurdas conseqüências o esquema do melodrama ultra-romântico, acabando finalmente por destruí-lo.

Assim, enquanto Camilo nas duas farsas do *Morgado de Fafe* atacava a ideologia romântica, ridicularizando as situações, personagens e linguagem típicas do teatro que dela era a super-estrutura, Gomes de Amorim visava

sobretudo o espectáculo, ridicularizando em abstracto essas mesmas situações, personagens e linguagem, quer dizer, desintegradas do respectivo contexto socio-ideológico. Poderia supor-se que todo esse teatro, assim duplamente ferido, não conseguisse refazer-se dos golpes vibrados. Mas não foi isso o que aconteceu.

Quando o ultra-romantismo parecia já liquidado, pelo esgotamento dos seus temas e pela repetição mecânica das suas situações, e o público começava a manifestar um desinteresse crescente pelos heróis tonitruantes do drama histórico, as virgens seduzidas, os fidalgos arruinados, os banqueiros sem escrúpulos e os plebeus dignificados pelo trabalho dos dramas de actualidade, eis que, em 1869, recebeu um novo alento com uma obra que alcançou um dos maiores êxitos de toda a história do nosso teatro. Chamava-se ela *A Morgadinha de Valflor*, e o seu autor, Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), havia ateadado, quatro anos antes, o rastilho da questão do «Bom Senso e Bom Gosto» com a publicação do seu *Poema da Mocidade*. Esta «versão pequeno-burguesa da tragédia de Romeu e Julieta», como a definiu Carlos Porto, em que a rivalidade entre duas famílias inimigas é substituída pela diferença de classes e de castas, embora cenicamente bem conduzida e eficaz, perde-se em tiradas e solilóquios de uma desvairada retórica que já então vinha fora de tempo. Fala-se nela, é certo, de uma revolução e das «novas doutrinas que hão-de regenerar a humanidade» — mas estas eram «as sublimes doutrinas de Rousseau» e aquela ia comemorar dentro de duas décadas o seu primeiro centenário... Dois anos antes, Marx

publicara o 1.º volume do *Capital*, dois anos depois eram proibidas as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em que Eça de Queirós havia discorrido sobre o «realismo como nova expressão de arte» (e, no *Jornal da Noite*, o autor da *Morgadinha* aplaudiria a medida arbitrária do Governo). E, a 18 de Março de 1871, era proclamada a Comuna de Paris — sinal precursor de uma transformação da sociedade que, no teatro, iria precisamente encontrar no realismo a sua expressão mais consequente ²².

NOTAS

¹ Consagrada pelo uso, esta é contudo uma designação imprópria, pois não se trata de um género dramático dotado de características suas, aplicando-se indistintamente a todo um acervo de composições teatrais (sérias ou cómicas, originais, imitadas ou traduzidas) que constituíam o repertório habitual dos teatros lisboetas de setecentos e primeiras décadas do século XIX, e que, editadas em folhas volantes de rudimentar apresentação gráfica; «no Arsenal ao vago caminhante / se vend(iam) a cavalo num barbante», como se diz no poema satírico *O Bilbar*, de Nicolau Tolentino.

² O árcade Manuel Tibério Piedegache, autor de uma *Mégara* escrita em colaboração com Reis Quita, escrevia em 1761: «As companhias dos comediantes são pouco numerosas, e assim os mesmos actores acham-se na precisão de representar promiscuamente a comédia ou a tragédia (...); tão depressa passam do Coturno para o Sóco, e contraíam por este modo um gosto misto de representação, que os impossibilita para poderem sair-se bem de um e outro ministério». No entanto, uma actriz como Cecília de Aguiar, irmã da cantora

Luísa Todí, que pelas suas interpretações da *Zaira* e da *Alzira*, de Voltaire, chegou a ser comparada à «famosa Clairon», e um actor como Pedro António Pereira, criador do *Tartufo* em 1768, na tradução de Manuel de Sousa, destacavam-se da mediocridade geral.

³ J. A. Correia Henriques (1771-1831) traduziu, para o Teatro da Rua dos Condes, *A Escola do Escândalo*, de Sheridan, editada em 1795. Outras traduções do teatro inglês, de interesse para a história do período que estamos a considerar, e anteriores a esta, foram as do *Catão* de Addison por Manuel de Figueiredo (1776, incluída no tomo 8.º do seu *Teatro*, 1805) e Tomás António dos Santos e Silva (inérita, bem como as dos dramas pré-românticos, que também se lhe ficaram a dever, de Young e Thomson) e da *Noiva de Luto* de Congreve por J. A. C. (José António Cardoso de Castro, 1783). Das traduções de Shakespeare falaremos mais adiante.

⁴ Estes traços são comuns à tragédia *Ambição*, de Francisco d'Alpoim de Menezes (1823), não obstante informá-la um oposto ideal político. A tragédia foi apreendida quando estava a ser impressa, e o autor preso por conspirar contra o governo constitucional, em Junho de 1822, só vindo a lume no ano seguinte, após a «Vilafrancada».

⁵ Tradição pertinaz, pois que subsistirá até meados do século XIX, em autores como Fernando António Vermuel (*O Enredador*, 1812), Ricardo José Fortuna (*Astúcias de Zanguizarra*, 1819; *O Velho Perseguido*, 1843), Gastão Fausto da Câmara Coutinho (*O Chale*, 1823), José Joaquim Bordalo (*Os Disparates da Loucura ou a Enfermaria dos Doidos*, 1824; *O Provinciano*

Estúpido, 1845) — sem esquecer o Garrett da farsa *O Corcunda por Amor*, escrita em colaboração com Paulo Midosi (1821).

⁶ Essas «coisas mais» seriam um elogio dramático, *O Amor da Pátria*, que terá sido representado em Coimbra no ano de 1819, festejando o nascimento da princesa da Beira, e o libreto para uma ópera-bufa, *La Lezione agli Amanti*.

⁷ O termo «curioso» designava, no século XIX, os amadores dramáticos. No mesmo espectáculo incluía-se a farsa em 1 acto *O Corcunda por Amor*, escrita em colaboração com Paulo Midosi, que mais tarde Garrett excluía do seu *Teatro Completo* por considerá-la «inepta e sem sabor».

⁸ A 29 de Outubro de 1845 o Teatro havia aberto as suas portas, ainda com os trabalhos por concluir, para festejar o aniversário do príncipe-consorte, D. Fernando, representando-se nessa noite, em espectáculo único, a comédia francesa *O Senhor de Dumbick* (que foi pateada) e a farsa lírica *Um Par de Luvas*, de Silva Leal, com música de Joaquim Casimiro.

⁹ Não foi esta, contudo, a primeira companhia francesa que visitou Portugal: pelo menos em 1822 uma companhia dirigida pelo actor Jourdain estreou-se no Teatro do Salitre com a comédia *La Femme Jalouse*, de Desforges, representando depois, nesse Teatro e no novo Teatro do Bairro Alto, além dos clássicos Molière e Racine, Voltaire, Marivaux, Beaumarchais, Scribe e *Os Templários*, de Raynouard.

¹⁰ Mais tarde, a «linda Emília» viu o seu ceptro disputado por duas perigosas rivais: Emília Adelaide (1836-1905) e Manuela Rey (1843-1866). Essa rivalidade deu lugar a polémicas, por vezes

tempestuosas, e nem sempre só literárias, de muito interesse para o conhecimento das relações entre a vida artística e a vida sócio-política do terceiro quartel do século XIX.

¹¹ Achille Rambois e Giuseppe Cinatti, italianos de nascimento, vieram para Lisboa trabalhar no Teatro de S. Carlos, contratados pelo então seu empresário Francisco António Lodi, respectivamente em 1834 e 36. Associados, ficou a dever-se-lhes uma profunda renovação da arte cenográfica, que fizeram inflectir no sentido da estética do romantismo. Faleceram ambos em Lisboa, Cinatti em 1879, Rambois em 1881.

¹² Além das obras citadas no texto, Garrett escreveu ainda um divertimento (*O Impromptu de Sintra*, 1822), e esboçou, sem os concluir, um *Otelo* e uma *Octávia* em verso, um drama em prosa, *Os Árabes ou o Crime Virtuoso*, três comédias, *O Cifrão*, *O Entremês dos Velhos Namorados* e *Os Ilustres Viajantes*, uma paródia ao melodrama, *Serapião o Monstro*, e um *Auto da Rainha Penélope*. O seu romance *O Arco de Santana* foi objecto de várias adaptações cénicas (por Carlos Borges, Alexandre Babo e Correia Alves), e foram extraídas óperas do *Auto de Gil Vicente* (*Beatriz de Portugal*, de Sá Noronha, 1863), *Frei Luís de Sousa*, de Freitas Gazul, 1891; *Mélope*, de Joly Braga Santos, 1959.

¹³ Shakespeare, génio tutelar do romantismo, só na segunda metade do século XVIII começou a ser divulgado entre nós. Um artigo do padre Francisco Bernardo de Lima, publicado em 1761 na *Gazeta Literária*, estabelece um paralelo entre o autor do *Hamlet* e Camões, encontrando na obra deste «belezas iguais à de Shakespeare, sem ter tantas irregularidades», e o árcade Manuel de Figueiredo, no discurso de que

fez preceder a sua tradução do *Catão* de Addison (1776), compara este aos «génios sublimes, grandiosos, profundos e criadores de Shakespeare e Corneille». Por essa época um cónego da Sé do Porto, Simão de Melo Brandão, traduziu em verso o *Otelo* e José Anastácio da Cunha um fragmento de *As You Like It*. A companhia francesa que em 1822 actuou no Teatro do Salitre incluía no seu repertório o *Hamlet*, mas na versão de Ducis. E antes de o *Otelo*, em tradução de José António de Freitas, subir à cena no Teatro Nacional em 1882, interpretado por Eduardo Brazão, dois grandes actores trágicos italianos, Ernesto Rossi no Teatro do Príncipe Real em 1868 e Tommaso Salvini em 1869 no Teatro de S. Carlos, haviam-no dado já a conhecer ao público português. Foi aliás esta a peça de Shakespeare que, no século XIX, maior interesse parece haver despertado: ainda estudante, Garrett — que no seu poema *Camões* aludiria ao «bardo sublime, inimitável, único» — encetou uma tradução, decalcada sobre o arranjo de Ducis, que não foi além das primeiras cenas, e a que seguiram as versões de Silva Leal (com o título *O Intrigante de Veneza*, 1842), Rebelo da Silva (1856) e D. Luís de Bragança (1885). Um curso de literatura dramática que o crítico inglês Richard Sheridan-Knowles realizou em Lisboa e no Porto em 1845, dedicado em parte a Shakespeare, terá igualmente contribuído para um melhor conhecimento do poeta que Ernesto Biester considerava, em 1856, «o verdadeiro ascendente do teatro moderno».

¹⁴ Além das peças que citaremos no capítulo seguinte, e outras de menos relevância no conjunto da sua obra, Mendes Leal traduziu alguns textos significativos do repertório romântico, tais como *Um*

Casamento no Reinado de Luís XV, de A. Dumas (1846), *Maria Stuart*, de Schiller (1854), *Judith*, de Giacometti (1860), *Medea*, de Legouvé (1861), *Marino Falieri*, de C. Delavigne — e até uma versão da famosa ópera-cômica de Offenbach *A Bela Helena*...

¹⁵ Desta «guerra de bastidores» entre as companhias do «Teatro Nacional e Normal da Rua dos Condes» e do «Nacional e Real Teatro Português do Salitre», podem encontrar-se expressivos ecos nos jornais e revistas da época, nomeadamente a *Atalaia Nacional dos Teatros* e *O Raio Teatral*, que defendiam Garrett e o Condes, o *Desenjoativo Teatral* e a *Sentinela dos Palcos*, favoráveis a Castilho e ao Salitre. (Registe-se que entre 1835 e 50 se publicaram mais de 20 periódicos da especialidade, com realce para o *Entreacto*, fundado por Garrett em 1837 e o primeiro em que regularmente se exerceu a crítica teatral no nosso país, «segundo se faz em todas as capitais da Europa»: era seu confessado propósito «conversar a miúde com o público sobre os seus divertimentos, examiná-los, moralizar sobre eles e dar as notícias que para isso importa saber».)

¹⁶ Veja-se, nesta colecção, o nosso estudo sobre *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico*, (capítulo 5, p. 45 a 57).

¹⁷ Em 1855 a companhia de que era primeiro actor Luguet apresentou no palco do Nacional o *Demi-Monde* (que na versão portuguesa se chamaria *As Posições Equívocas*) e no ano seguinte *Le Gendre de M. Poirier*.

¹⁸ Como por exemplo em *O Aliciador*, de Andrade Corvo (1855), *Fazer Fortuna*, de A. Corrêa de Lacerda (1856), *Os Homens Sérios*, de E. Biester, *Paulo e Maria ou a Escravatura Branca*, de Costa Braga e *Bons Frutos de Ruim Árvore*, de Brás Martins (1858), *O Colono*, de Alfredo

Hogan (1861) e *Aleijões Sociais*, de Gomes de Amorim (1870).

¹⁹ Também o drama marítimo conheceu, na década de 60, uma grande popularidade: além destas três peças de César de Lacerda, citem-se *Um Drama no Mar*, de Biester (1860), *O Corsário*, de José Romano (1863), *O Mil-Trovões*, de Baptista Machado (1871), *A Explosão da Nau Chagas*, de Júlio Rocha e João de Mendonça (1887) ou *O Naufrágio da Fragata «Medusa»*, de Joaquim Augusto de Oliveira, em que os efeitos aparatosos da montagem procuravam mascarar a indigência do texto.

²⁰ J. César Machado, além de um drama em 3 actos, *O Tio Paulo* (1860), e outro em que também teve Hogan por colaborador (*Primeiro o Dever*, 1861), escreveu e traduziu várias comédias em 1 acto, entre as quais o «provérbio» *Amigos... Amigos...* (1853). O provérbio dramático, género de origem francesa, que, na esteira de Carmontelle, em fins do século XVIII Manuel José de Paiva havia introduzido no nosso teatro, conheceu um novo surto a partir de meados do século XIX, com A. P. Lopes de Mendonça (*Casar ou Meter Freira* e *Já é Tarde*, 1849; *A Bom Entendedor*, 1859), Andrade Corvo (*Nem Tudo o que Luz é Ouro* e *Amor com Amor se Paga*, 1849), Costa Braga (*Quem não Quer ser Lobo*, 1858), Furtado Coelho (*Nem por Muito Madrugar Amanhece mais Cedo*, 1858), Pinheiro Chagas (*Quem Desdenha...*, 1875).

²¹ Nenhuma das peças de Camilo, salvo em certa medida *O Condenado* (1870), que se baseia num *fait-divers* que emocionou a opinião pública do tempo — o assassinato pelo deputado e escritor Vieira de Castro de sua esposa adúltera — atinge o clima do seus romances, de entre os quais foram transplantados para o palco *Vingança* (1862) e *Os Mistérios de Lisboa* (1863), por

Ernesto Biester, *Os Brilhantes do Brasileiro*, por Gaudêncio Carneiro (1902), *Amor de Perdição*, por D. João da Câmara (1904) e Romeu Correia (1966), *A Queda dum Anjo*, por P. A. Sousa e Silva (1927), F. Luso Soares (1978) e Ildefonso Valério (1979).

²² Ficam fora deste estudo outras modalidades de espectáculo, como o bailado (acerca do qual poderá ler-se o capítulo V de *A Trajectória da Dança em Portugal*, de José Sasportes, nesta colecção), o circo (que entre 1836 e 1850 conheceu entre nós uma extraordinária popularidade) e o teatro musicado (desde a ópera, cultivada neste período por um João Guilherme Daddi, um António Luís Miró, um Sá Noronha e poucos mais, à ópera cómica que Emile Doux introduziu em 1848 no Teatro do Ginásio, e géneros menores, como a revista, importada de França pelo meio do século e logo aclimatada ao nosso meio, e a mágica, «o espectro solar do idiotismo» no dizer de Eça de Queirós, em que se especializaram autores como Joaquim Augusto de Oliveira, Silva Pessoa, Parisini, Aristides Abranches e Eduardo Garrido).

DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO

MENDES LEAL

OS DOIS RENEGADOS (1839)

(ACTO II, CENA VII)

Sob o falso nome de Álvaro Fernandes, o judeu Samuel vai casar com Isabel Gonçalves, filha de cristão velho. Mas é denunciado por Lopo da Silva, que também ama Isabel, ao Santo Ofício, que vem prendê-lo no momento em que os noivos se encaminham para o altar.

(No momento em que todos se dirigem da porta do fundo, Lopo, pálido, furioso, e em desordem empurra-a violentamente e apresenta-se ante eles seguido dos oficiais da Inquisição, um dos quais traz um pergaminho fechado.)

LOPO

Em nome de El-Rei e dos Inquisidores da Fé estás preso, judeu Samuel.

TODOS

Judeu! — um judeu!

ISABEL, *em agonia, caindo nos braços das damas que correm a socorrê-la.*

Ah!

SAMUEL, *correndo a Isabel:*

Inferno e fúrias! *(Os cavaleiros o repelem.)*

LOPO

Oficiais, fazei a vossa obrigação. *(Os oficiais apesar da resistência de Samuel desarmam-no e o seguram.)*

PERO GONÇALVES, *socorrendo Isabel:*

Isabel, minha filha, torna em tí!... E eu ia entregar-te ao poder de um judeu! Oh! condenação sobre teu pai, que assim andava imprudente e confiado em demasia; condenação sobre o teu pai que de bom grado te dava a um judeu.

SAMUEL, *com o tom apático e sombrio da desesperação:*

Ainda há pouco eu era valente e leal, cortesão e bravo... e uma palavra, uma só palavra mudou tudo isto! *(Enfurecendo-se gradualmente.)* Trama infernal urdida nas trevas do abismo foi bastante a derrubar-me das minhas esperanças! *(Furiosíssimo a Lopo e como querendo avançar, mas detido pelos guardas)* Oh!... desgraça e maldição sobre tí, homem de sangue, que descobriste o meu segredo e que entre os gonzos dessa porta fatal, que abriste ante mim como uma visão infernal, esmagaste a minha felicidade nesta vida, e o meu eterno descanso na outra — desgraça e maldição sobre tí, renegado infame dos cristãos, e aí do teu corpo e da tua alma, que alma e corpo perdeste para sempre! — Cavaleiros, que ao simples nome de judeu, repelis aquele que vos fizera o benefício, que assim o cobris de impropérios e maldições, cavaleiros, eu vos denuncio este homem como judeu e renegado.

PERO GONÇALVES

Silêncio, impostor!... *(A Lopo)* Meu generoso Lopo, meu verdadeiro amigo...

LOPO, *vivamente:*

Qual de vós, senhores, acreditará o vil sedutor que se cobre com a capa da traição para iludir a donzela cristã, e que profana um nome português para vos insultar?

TODOS, *tumultuosamente*:

Morra, morra o judeu!

SAMUEL, *bradando entre o tumulto*:

E o meu testemunho é sem força por ser de um judeu!... Ah!
(*Desesperado*)

LOPO, *violentamente*:

Levai-o, levai-o!

SAMUEL, *arrastado pelos oficiais*:

Caia o meu sangue sobre a tua cabeça, renegado, renegado!
(*Repetindo sempre esta palavra com desespero, por modo que sobressai ao tumulto geral*).

TODOS

Morra, morra o judeu!

LOPO, *lançando-se sobre uma cadeira como extenuado pela fadiga e esforços que fizera para se conservar tranquilo*:

Ah!

O PAGEM

Pobre judeu! — quem te pudera vingar destes amaldiçoados cristãos.

PERO GONÇALVES, *largando a filha —, que não tem deixado até então, e que fica rodeada pelas damas que a socorrem, mas de modo que seja vista pelos espectadores — e aproximando-se de Lopo*:

Lopo da Silva, cristãos velhos, e amigos para sempre — contai com a minha protecção! (*Dão as mãos.*)

(*Isabel parece tornar a si, olha duvidosamente para Lopo, depois dolorosamente para seu pai e faz um esforço para se erguer.*)

SAMUEL, *ao longe*:

Renegado, renegado! (*Lopo esconde a cara entre as mãos.*)

O POVO, *bradando furiosamente, ao longe*:

Morra o judeu! (*Isabel torna a cair desfalecida.*)

A. M. DE SOUSA LOBO

O EMPAREDADO (1839)

(ACTO I, CENA XI)

D. Leonor Teles recebe no Paço uma delegação do Povo de Lisboa, que vem pedir-lhe que renuncie ao trono a favor do Mestre de Aviz.

RAINHA, *para os que entram:*

Muito gosto me dá vossa inesperada visita. Estou tão desabituada...

ÁLVARO PAIS

Negócio grave e importante...

RAINHA

Só isso me daria o gosto de vos ver. *(Para o conde)* D. Álvaro de Castro! Tomai assento, e cobri-vos. Podeis fazê-lo como conde, e como Condestável do Reino.

CONDE D'ARRAIOLOS

Basta-me a honra de falar a Vossa Alteza.

RAINHA

Sempre vos conheci cortesão, e delicado com as damas.

ÁLVARO PAIS

Em nome da muito nobre e leal Cidade de Lisboa...

RAINHA

Ah! Vindes em nome do povo de Lisboa! Muito folgo com isso. — Naturalmente arrependido de seus desvios e insultos,

manda por vós, que bem sabe que me sois aceites, suplicar a clemência e perdão da rainha. As injúrias foram graves; e não sei o que me aconselhareis neste caso. A honra e decoro do trono português foi ofendido e ultrajado...

ÁLVARO PAIS

Bem sentimos, senhora, ter de declarar-vos que não é isso o que nos encarregaram. — Não pedem clemência e perdão, mandam-vos este auto, que certamente assinareis para vosso descanso e felicidade de todos.

RAINHA

Para meu descanso, dizeis?... Maravilha-me por ventura o cuidado que toma o meu leal povo no descanso da sua regente, da sua rainha...

ÁLVARO PAIS, abre um pergaminho:

Se Vossa Alteza permite...

RAINHA

Não, não. Basta que me digais de que se trata no tal auto.

ÁLVARO PAIS

Trata-se de uma renúncia da Regência destes reinos. A saúde de Vossa Alteza carece de vigorar-se e...

RAINHA

Nunca me senti tão vigorosa.

ÁLVARO PAIS

Os cuidados que demanda uma guerra iminente...

RAINHA

E a favor de quem deseja o povo que eu renuncie?

ÁLVARO PAIS

A favor do Mestre d'Aviz —, do filho d'el-rei D. Pedro...

RAINHA

E de uma Teresa Lourenço, de nação galega. — A escolha é excelente...

ÁLVARO PAIS

Todos sabem que o Mestre d'Aviz não é legítimo: mas todos igualmente sabem que criando nos bastardos maior espírito a desconfiança do nascimento, com obras ilustres costumam legitimar seus nomes.

RAINHA

Seguramente; e o Mestre d'Aviz quer legitimar o seu, destruindo o testamento d'el-rei seu irmão, e expulsando do trono uma viúva desvalida... — Que belo cavaleiro!

RUY PEREIRA

Tal é a vontade do povo: e nestas circunstâncias o mais prudente é anuir a tudo.

RAINHA

A vontade do povo!... e que temos nós com a vontade do povo?... Ignorava que estávamos nos cantões suíços onde dizem que o povo é quem governa! Curioso modo de governo... — o povo a governar o povo!...

ÁLVARO PAIS

Os Portugueses, senhora, não são menos livres do que esses de que falais. Se temos reis a quem amamos e obedecemos com lealdade e devoção, nem por isso deixamos de entender do que só a nós, e por bem de nós todos nos pertence.

RUY PEREIRA, *com impaciência*:

Estamos perdendo tempo...

RAINHA

Por vossa culpa — A minha resolução está tomada.

CONDE D'ARRAIOLOS

Queira o Céu...

RAINHA

Há-de querer... que eu seja rainha e regente destes reinos, e mantenha a dignidade do trono, que Deus e meu esposo me confiaram.

ÁLVARO PAIS

Desde o vosso casamento com el-rei que fazeis, senhora, a desgraça deste país. Se Castela disfarçou por algum tempo a ofensa recebida com o repúdio de uma infanta sua, não se esqueceu contudo da injúria, de que se desafrontou logo que pôde. O rompimento do Tratado de Alcoutim, que nos fez perder tantas cidades e castelos, não foi nada em comparação das guerras que desse repúdio se seguiram, de tantos desastres que depois trouxestes sobre os Portugueses! E ainda não estais satisfeita?... Ainda persistis em querer governar-nos, e encher-nos de desgraças com o vosso desamado governo?... Senhora! as consequências podem ser fatais —, e não só para nós —, para mais alguém...

CONDE D'ARRAIOLOS

Senhora! Pensai bem no que fazeis...

RAINHA

Ide, parti... que não passe a hora do perdão... (*Faz um sinal imperativo: — todos se inclinam, e saem*).

ALMEIDA GARRETT

FREI LUÍS DE SOUSA (1843)

(ACTO II, CENAS XIV E XVI)

Sete anos depois de seu marido, D. João de Portugal, ter sido dado como desaparecido na batalha de Alcácer Quibir, D. Madalena de Vilhena contrai segundo casamento com Manuel de Sousa Coutinho, de quem tem uma filha, Maria. A aparição de um peregrino, vinte anos mais tarde, vem desencadear uma catástrofe no seu novo lar.

JORGE, chegando à porta da direita:

Entrai, irmão, entrai. *(O romeiro entra devagar)* Esta é a senhora D. Madalena de Vilhena.— ¿É esta a fidalga a quem desejais falar?

ROMEIRO

A mesma.

JORGE

¿Sois português?

ROMEIRO

Como os melhores, espero em Deus.

JORGE

¿E vindes?...

ROMEIRO

Do Santo Sepulcro de Jesus Cristo.

JORGE

¿E visitastes todos os Santos Lugares?

ROMEIRO

Não os visitei; morei lá vinte anos cumpridos.

MADALENA

Santa vida levastes, bom romeiro.

ROMEIRO

Oxalá! — Padecei muita fome, e não sofri com paciência: deram-me muitos pratos, e nem sempre os levei com olhos n'aquele que ali tinha padecido tanto por mim... Queria rezar, e meditar nos mistérios da Sagrada Paixão que ali se obrou... e as paixões mundanas, e as lembranças dos que se chamavam meus segundo a carne, travavam-me do coração e do espírito, que os não deixavam estar com Deus, nem naquela terra que é toda sua. — Oh! eu não merecia estar onde estive: bem vedes que não soube morrer lá.

JORGE

Pois bem: Deus quis trazer-vos à terra de vossos pais; e quando for sua vontade, ireis morrer sossegado nos braços de vossos filhos.

ROMEIRO

Eu não tenho filhos, padre.

JORGE

No seio da vossa família...

ROMEIRO

A minha família... Já não tenho família.

MADALENA

Sempre há parentes, amigos...

ROMEIRO

Parentes!... Os mais chegados, os que eu me importava achar... contaram com a minha morte, fizeram a sua felicidade com ela: hão-de jurar que me não conhecem.

MADALENA

¿Haverá tão má gente... e tão vil que tal faça?

ROMEIRO

Necessidade pode muito. — Deus lho perdoará, se puder!

MADALENA

Não façais juízos temerários, bom romeiro.

ROMEIRO

Não faço. De parentes, já sei mais do que queria: amigos, tenho um; com esse conto.

JORGE

Já não sois tão infeliz.

MADALENA

E o que eu puder fazer-vos, todo o amparo e agasalho que puder dar-vos, contaí comigo, bom velho, e com o meu marido, que há-de folgar de vos proteger...

ROMEIRO

¿Eu já vos pedi alguma coisa, senhora?

MADALENA

Pois perdoai, se vos ofendi, amigo.

ROMEIRO

Não há ofensa verdadeira senão as que se fazem a Deus. —
Pedi-lhe vós perdão a Ele, que não vos faltará de quê.

MADALENA

Não, irmão, não decerto. E Ele terá compaixão de mim.

ROMEIRO

Terá...

JORGE, *cortando a conversação:*

Bom velho, dissestes trazer um recado a esta dama: dai-lho já,
que haveis mister de ir descansar...

ROMEIRO, *sorrindo amargamente:*

¿Quereis lembrar-me que estou abusando da paciência com
que me têm ouvido? Fizestes bem, padre; eu ia-me esquecendo...
talvez me esquecesse de todo da mensagem a que vim... estou tão
velho e mudado do que fui!

MADALENA

Deixai, deixai, não importa, eu folgo de vos ouvir: dir-me-eis
vosso recado quando quiserdes... logo, amanhã...

ROMEIRO

Hoje há-de ser. Há três dias que não durmo nem descanso,
nem pousei esta cabeça, nem pararam estes pés dia nem noite, para
chegar aqui hoje, para vos dar meu recado... e morrer depois...
ainda que morresse depois; porque jurei... faz hoje um ano —

quando me libertaram, dei juramento sobre a pedra santa do Sepulcro de Cristo...

MADALENA

¿Pois éreis cativo em Jerusalém?

ROMEIRO

Era: ¿não vos disse que vivi lá vinte anos?

MADALENA

Sim, mas...

ROMEIRO

Mas o juramento que dei foi que, antes de um ano cumprido, estaria diante de vós e vos diria da parte de quem me mandou...

MADALENA, *aterrada*:

¿E quem vos mandou, homem?

ROMEIRO

Um homem foi — e um honrado homem... a quem unicamente devi a liberdade... a *ninguém* mais. Jurei fazer-lhe a vontade, e vim.

MADALENA

¿Como se chama?

ROMEIRO

O seu nome nem o da sua gente nunca o disse a ninguém no cativoiro.

MADALENA

Mas enfim, dizei vós...

ROMEIRO

As suas palavras, trago-as escritas no coração com as lágrimas de sangue que lhe vi chorar, que muitas vezes me caíram nestas mãos, que, me correram por estas faces. Ninguém o consolava senão eu... e Deus! Vede se me esqueceriam as suas palavras.

JORGE

Homem, acabou.

ROMEIRO

Agora acabo: sofri, que ele também sofreu muito. — Aqui estão as suas palavras: «Ide a D. Madalena de Vilhena, e dizei-lhe que um homem que muito bem lhe quis... aqui está vivo... por seu mal... e daqui não pôde sair nem mandar-lhe novas suas de há vinte anos que o trouxeram cativo».

MADALENA, *na maior ansiedade:*

Deus tenha misericórdia de mim! — E esse homem, esse homem... Jesus! esse homem era... esse homem tinha sido... levaram-no aí de donde!... ¿de África?

ROMEIRO

Levaram.

MADALENA

¿Cativo?...

ROMEIRO

Sim.

MADALENA

¿Português?... cativo da batalha de..

ROMEIRO

De Alcácer Quibir.

MADALENA, *espavorida*:

Meu Deus, meu Deus! ¿Que se não abre a terra debaixo dos meus pés?... ¿Que não caem estas paredes, que me não sepultam já aqui?...

JORGE

Calai-vos, D. Madalena: a misericórdia de Deus é infinita; esperai. Eu duvido, eu não creio... estas não são coisas para se crerem de leve. (*Reflecte, e logo como por uma ideia que lhe acudiu de repente*) Oh! inspiração divina... (*Chegando ao Romeiro*) Conheceis bem esse homem, romeiro: ¿não é assim?

ROMEIRO

Como a mim mesmo.

JORGE

Se o víreis... ainda que fora noutros trajes... com menos anos — pintado, digamos — ¿conhecê-lo-eis?

ROMEIRO

Como se me visse a mim mesmo num espelho.

JORGE

Procurai nestes retratos, e dizei-me se algum deles pode ser.

ROMEIRO, *sem procurar, e apontando logo para o retrato de D. João:*

E aquele.

MADALENA, *com um grito espantoso:*

Minha filha, minha filha, minha filha!... *(Em tom cavo e profundo)* Estou... estás... perdidas, desonradas... infames! *(Com outro grito de coração)* Oh minha filha, minha filha!... *(Foge espavorida e neste gritar).*

(O ROMEIRO seguiu Madalena com os olhos, e está alçado no meio da casa com aspecto severo e tremendo.)

JORGE

Romeiro, romeiro! ¿quem és tu?

ROMEIRO, *apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal:*

Ninguém.

(Frei Jorge cai prostrado no chão, com os braços estendidos diante da tribuna. O pano desce lentamente.)

A. P. LOPES DE MENDONÇA

AFRONTA POR AFRONTA (1848)

(ACTO III, CENAS III E IV)

Para vingar a honra de sua irmã, seduzida por um cavaleiro que se recusa a desposá-la por ser de condição social diversa, Afonso Gil faz-se enamorar da irmã daquele e deixa-se surpreender no quarto desta.

ISABEL

(Com temor). É a voz de meu pai!

AFONSO

Teu pai! Não te dizia eu, Isabel, que não devíamos adormecer em loucas esperanças... que a minha sina não mudaria, nem mesmo aos impulsos do teu amor?... *(à parte)* Ainda bem! É a fatalidade que o conduz!

O CONDE

(De fora). Abre! abre! Isabel!

ISABEL

Santo Deus! aonde poderei esconder-te?

AFONSO

Fugirei pela janela!

ISABEL

Já não é tempo!

CONDE

(De fora). Abre! abre! minha filha! que são boas as novas!

ISABEL

(Fazendo entrar Afonso para o seu quarto). Esconde-te aí — Afonso — esconde-te! *(Abrindo a porta)* Aqui estou — meu pai!

O CONDE

Alvícaras! alvícaras! Vieram-me dar parte da chegada de um galeão da Índia, acaba agora mesmo de entrar no porto. Teu irmão chegou finalmente, a sua vinda tirou-me do coração um grande peso! *(Reparando na palidez de Isabel)* Porque estás tu tão pálida? *(Reparando na sua perturbação)* O que te aflige? Porque te conservas ainda vestida, a horas tão adiantadas da noite? *(Como ferido de um pensamento)* Quem estava contigo? Agora me recordo! Eu ouvi duas vozes... *(Com amargura)* Dize-me — dize-me — filha — alivia-me o peito desta terrível suspeita!

ISABEL

(Perturbada). Juro!... juro que estava só.

O CONDE

Oh! filha! filha! que cruel desconfiança! *(Mudando de tom)* Não! Bem me lembro agora! eram duas as vozes que eu ouvia... tu falavas com alguém!

ISABEL

(Do mesmo modo). Falava comigo mesmo... sonhava talvez...

O CONDE

Dize-me — dize-me quem estava contigo *(Dirigindo-se para a porta do quarto).*

ISABEL

(Com terror, embaraçando-lhe a passagem). Perdão! perdão! meu pai! *(Emendando-se)* Não era ninguém... juro que não era ninguém!

O CONDE

(Parando como fulminado de dor). Oh! meu Deus! meu Deus! que provas reservavas tu para a minha velhice!... *(Mudando de tom)* Onde está — onde está esse homem?

AFONSO

(Abrindo a porta, e aparecendo). Aqui, senhor. Sou eu.

O CONDE

(Levando a mão ao punho da espada). A afronta hás-de pagá-la com a vida!

ISABEL

(Dando um grito, e metendo-se de permeio). Não o mateis! não o mateis, meu pai! É proscrito, mas é nobre, tão nobre como nós!

O CONDE

E como se atreve um fidalgo a atentar contra a honra de outro fidalgo? Como ousa um mancebo ultrajar as cãs de um velho, manchar uma casa ilustre, com a vergonha e o opróbrio?

AFONSO

(Irónico e imóvel). O mesmo dizia eu há dois anos, quando vosso filho desonrava uma casa que não era ilustre, mas que era honesta, uma donzela que não era nobre, mas que era pura como os anjos!

ISABEL

(Caindo desfalecida). Santo Deus! era aquele o seu segredo!

O CONDE

E não podíeis levá-lo a um duelo, a um repto de morte?

AFONSO

(Do mesmo modo). Assim fiz: mas ele era rico, e eu pobre, ele era nobre, e eu vilão, a nódoa não se podia apagar *(com raiva)* nem com sangue, nem lágrimas!

O CONDE

E se és plebeu, para que ousaste, miserável, profanar a casa de um nobre, esquecendo a tua origem?

AFONSO

(Terrível). Tendes razão: mas assim o quis o destino: o fidalgo fez-se vilão para seduzir a mulher do povo: o vilão fez-se fidalgo para aviltar a mulher nobre!

ISABEL

(Dando um grito de dor). Afonso! Afonso! agora sei o teu segredo!

MENDES LEAL

PEDRO (1849)

(ACTO V, CENA IX)

Pedro, filho do mordomo do conde de S. Tiago, guinda-se pelo seu talento e o seu esforço às culminâncias da glória literária e do poder político, enquanto o conde, arruinado pelo vício do jogo, acaba por suicidar-se, levando consigo as tradições duns poucos de séculos». A filha deste, Maria, que Pedro amava desde sempre mas que a diferença de nascimento dele afastava, vem implorar-lhe o seu auxílio.

PEDRO

Minha senhora, com que ordens me honra V. Ex.^a?

D. MARIA

(Calada e soluçando vai lançar-se aos pés de Pedro que a levanta com respeito.)

PEDRO

Que faz, senhora D. Maria, que faz?

D. MARIA

Venho implorá-lo de novo; porque Deus, que me feriu no orgulho e na vaidade, tem querido prostrar-me a seus pés em todos os lances da minha triste vida.

PEDRO

Espero que não seja uma repreensão, minha senhora.

D. MARIA

Não: é uma justiça que faço a mim mesma.

PEDRO

V. Ex.^a que deseja?

D. MARIA

Há dois dias que não sei de meu pai. Saiu de casa desorientado e perdido levando-me... levando pela primeira vez o fruto do meu trabalho. Ainda não voltou. Passei uma noite em angústia; passei um dia em terror; passei outro dia e outra noite a procurá-lo por toda a parte, e a pedir notícias a todos, sem que ninguém me pudesse dar um indício. No fim disto, quanto já nem me podia arrastar, lembrou-me... Lembrei-me de V. Ex.^a, que pode tudo e deve saber tudo. Vencendo a minha vergonha, atrevi-me a vir aqui suplicar-lhe... Aí se perco meu pai o que há-de ser de mim? Sabe ao que estou exposta. Conhece os perigos que me rodeiam. — Meu pai era um suplício; mas era ainda uma protecção. Se o perco...

PEDRO

Tem razão, minha senhora. Mando já saber. (*Escreve algumas palavras rapidamente e toca uma campainha — ao criado que aparece.*) Esta carta ao Governo Civil. (*O criado atravessa a ante-sala, entrega a carta a um correio, e volta para o seu lugar.*) Agora queira V. Ex.^a sentar-se. As notícias não tardam, e se estiver na minha mão atenuar os seus padecimentos...

D. MARIA

Muito obrigada. Para mim já não quero... já não espero nada.

PEDRO

Porquê, minha senhora?... Na sua idade...

D. MARIA

Na minha idade é ainda mais doloroso descer lentamente à sepultura sem levar ao menos as consolações de um perdão. (*Acentuando as palavras.*) «É a última palavra, que o Redentor deixou

aos homens e a alma transmite aos lábios, como piedosa medianeira entre o céu e os homens.»

PEDRO

Vejo que a sua memória é fiel, minha senhora. São essas justamente as palavras que há anos um homem... um louco... teve a ousadia de lhe dizer. *(Longa pausa.)*

D. MARIA

(Afogada em lágrimas.) Depois do que tem feito por minha causa... depois de me ter salvado, depois de me ter sacrificado o fruto do trabalho, depois de me ter defendido a honra... não porá remate a esta longa teia de generosidades tendo comisseração do meu arrependimento, e arrancando-me da alma estes remorsos que são... que são talvez o meu maior suplício?

PEDRO

(Levantando-a carinhosamente.) Remorsos, de quê, minha senhora? *(À parte.)* Cala-te coração! *(Para ela.)* Alude acaso V. Ex.^a a essa época de ilusões e loucuras... Que quer, minha senhora? Era um espírito novo e sem experiências, que não conhecia o mundo nem calculava as suas conveniências. Foi uma dessas visões, que surgem ao valor dos primeiros dias... nem deixam rasto. Passou tudo isso. Não tenha V. Ex.^a remorsos. Amei-a, minha senhora, é verdade... creio que o posso dizer agora!... amei-a como se pode, ou como se julga amar na aurora da vida. Amei-a como... como eu nem já sei dizê-lo. Era um desvario. V. Ex.^a dissipou-mo. Não é para ter remorsos. *(Sorrindo a custo.)* Veio depois a ambição, veio o mundo, veio o tumulto, vieram homens povoar este deserto, sem lhe deixarem lugar para mais! Depois... depois, minha senhora, o amor é uma chama que devora. No lugar do coração não ficam senão cinzas. Foi um cautério, mas eficaz. Não tem V. Ex.^a de que ter remorsos. Hoje... oh! hoje... *(Sorrindo tristemente.)* Podia acaso ter amores? Que não diriam, que não ririam!

D. MARIA

(À parte.) Ai, desgraçada, que alma perdi sem esperança!

PEDRO

Minha senhora, sossegue V. Ex.^a. As recordações e as aspirações dos primeiros anos não devem atormentá-la. São... foram puerilidades. Se outros desgostos não a mortificassem!

D. MARIA

(Baixando os olhos e como que a seu pesar.) E... nunca pensou, no meio dos seus rudes trabalhos e das suas longas fadigas, entre as angústias da vida pública e na ansiedade de uma lida perpétua, não pensou em associar a sua sorte à de uma companheira dócil e afectuosa, que tomasse parte em todas as suas penas e participasse de todos os seus triunfos? que fosse a sua consolação na adversidade, o seu enlevo nos dias prósperos, o anjo enfim do lar doméstico? Não imaginou que uma vida composta de contrariedades e amarguras carecia de uma alma que o pudesse entender e o soubesse animar? Merecendo-o tanto era impossível que não achasse.

PEDRO

Quem?

D. MARIA

(Involuntariamente e com alma.) Quem? Toda a mulher a quem Deus tivesse dado o coração. Cristo mesmo, subindo ao Calvário, consentiu que o ajudassem a levar a cruz...

PEDRO

(Com passageiro alvoroço.) Que diz, minha senhora? *(Tranquilo e aparentemente resignado.)* Numa vida como esta que levo, o sentimento não pode dilatar-se, não pode repartir-se a alma. Ou antes, não há nem alma, nem sentimento... não há senão cálculo.

D. MARIA

Assim, julga-se condenado a passar essa vida sem um afecto, sem um auxílio... só...

PEDRO

Só, minha senhora; só comigo, atado ao rochedo como Prometeu, devorado pelo abutre insaciável, exposto ao raio do céu e ao raio, mais implacável ainda, das invejas humanas. Só, no meio do vendaval; só, na luta e no desconforto. Tal é a minha sorte; e já agora quem há-de mudá-la?

CÉSAR DE LACERDA

DOIS MUNDOS (1855)

(ACTO II, CENA IX)

Constança, jovem viúva, vive sob a protecção de um rico negociante, mas apaixonou-se por Fernando, que lhe oculta a sua condição social de operário.

FERNANDO

Constança... o que foi fazer àquela casa aonde nos encontramos hoje pela manhã?

CONSTANÇA

Fui provar um vestido.

FERNANDO

Só?

CONSTANÇA

Pois que poderia eu ir fazer a casa de uma costureira senão...

FERNANDO

Bem; seja assim. E poderá explicar-me o que significou aquele olhar de repreensão que me lançou à saída?...

CONSTANÇA

Eu?!... Ora essa!... Foi talvez a *menina Margarida*, que lhe fez notar esse olhar... que só ela imaginou?...

FERNANDO

Não, minha senhora, fui eu que o vi.

CONSTANÇA

Ah! então se viu... serei um pouco mais franca. É verdade, sr. Fernando; desgostou-me vê-lo em casa de uma costureira, porque... porque sou deveras sua amiga, e entendo que aquilo não lhe está bem.

FERNANDO

Então V. Ex.^a supôs que aquela menina era minha amante; não?

CONSTANÇA

Não supus; já o sabia.

FERNANDO

E se se tiver enganado?

CONSTANÇA

Ora, sr. Fernando... É preciso que nos entendamos por uma vez. O senhor sabe perfeitamente qual é a minha posição neste mundo de fingimento em que vivo. Sabe perfeitamente que estou nele desde pequena, que fui casada, que sou viúva, e que nem em uma nem em outra posição deixei um só dia de viver nele. Não acha, por consequência, de muito mau gosto, querer enganar uma mulher que tem sempre vivido no mundo dos enganos?

FERNANDO

Mas... em conclusão, minha senhora?

CONSTANÇA

Em conclusão... o senhor declarou-me uma paixão mentirosa...

FERNANDO

Mentirosa?!...

CONSTANÇA

Mentirosa, sim; porque quem tem uma amante, está entendido que não ama outra mulher... O amor em duplicado não existe. [...]

CONSTANÇA, *já meia convencida:*

Pois bem, Fernando!... Justifique-se... se pode.

FERNANDO

Se encontrasse na senhora *metade* do amor que lhe tenho... dava-lhe explicações que me justificavam!... Sufocava o amor próprio, a vergonha, até... e só com duas palavras ficava livre dessas suspeitas que... que me hão-de matar!

CONSTANÇA

Mas porque não diz essas duas palavras?...

FERNANDO

Porque se eu as dissesse... V. Ex.^a desprezava-me!...

CONSTANÇA, *com força:*

Eu desprezá-lo!... O senhor está representando comigo, não é assim?... Já percebeu que me interesse *demais*, talvez, por este deplorável acontecimento, e... e quer obrigar-me a dizer-lhe o que é impossível... o que o senhor nunca há-de ouvir!...

FERNANDO, *com alegria:*

Que sou amado, não é assim?!...

CONSTANÇA, *depois de silêncio e hesitação:*

Sr. Fernando... *(Com ternura.)* Diga essas duas palavras!...

FERNANDO

Então quer uma justificação?!...

CONSTANÇA, *rindo com ternura:*

Pois ainda não percebeu que foi esse o meu fim desde que lhe comecei a falar?...

FERNANDO, *cada vez mais alegre:*

Então confessa que...

CONSTANÇA, *pondo-lhe a mão na boca:*

Não confesso nada! Diga essas duas palavras!

FERNANDO, *à parte:*

É um jogo, em que aposto mais do que a vida!...

CONSTANÇA

Hesita?...

FERNANDO

Constança... eu sou... sou... *(Depois de hesitação)* Sou operário!

CONSTANÇA

Operário?...

FERNANDO

Sim... Essa casa onde foi hoje, é onde vivo; essa menina e esse rapaz que lá viu, são a minha família!

CONSTANÇA

A sua família?!

FERNANDO

Sim, são meus primos, com quem vivo, que me sustentam, que... que... enfim, a quem devo tudo!

CONSTANÇA, *com tristeza:*

Percebo; o senhor tinha aspirações mais altas; não lhe agradava aquele mundo honesto e inocente em que vivia, e veio procurar este outro mundo de enganos e intrigas. Fez mal, Fernando! muito mal, digo-lhe eu!

FERNANDO

Fiz, hoje é que o conheço! Mas agora, com toda a franqueza, diga-me, não se envergonha de estar em contacto com... com um operário?

CONSTANÇA, *estendendo-lhe a mão:*

E o operário envergonha-se de amar uma mulher na minha posição?!...

FERNANDO, *agarrando-lhe a mão e beijando-a:*

Não!!...

GOMES DE AMORIM

FÍGADOS DE TIGRE (1857)

(ACTO II, CENAS V A VII)

A acção decorre na «clareira de uma floresta de carvalho, ao centro um poço e junto dele um poste com a seguinte inscrição: Por aqui se desce para os Infernos. Grandes aves negras, de espécies desconhecidas, andam esvoaçando por toda a cena, entram no poço e tornam a sair, dando pios longos e sinistros». Sem que nunca se compreenda ao certo os laços de parentesco que as unem, as personagens aparecem e desaparecem, reconhecem-se e deixam de reconhecer-se, segundo as leis do acaso mais arbitrário.

INFANTA, *apressadamente:*

Papá? papá?... Está ali um estrangeiro, que lhe quer falar.

FÍGADOS DE TIGRE

Um estrangeiro!? Manda-o entrar... espera; cuidei que estávamos em casa! Mas eu também não lhe posso dizer que não entre... Por consequência, diz-lhe que entre.

INFANTA

Entra estrangeiro; aproveita a ocasião em que o papá não está com os seus azeites.

LUÍS

Eu te saúdo, ó imperador sublime! De longes terras venho, a contemplar a tua grandeza e a procurar a tua justiça.

FÍGADOS DE TIGRE

Benvindo sejas, se bem que em aziaga hora chegas à penumbra dos meus estados. Não te posso mandar sentar, porque não tenho aqui cadeiras; mas acredita que, se as tivesse, não faria cerimónia contigo.

LUÍS, *deitando a luneta à infanta:*

Deve ser esta a prima do meu assassino. (*Ao imperador.*)
Agradeço tanta franqueza; e, para corresponder a ela, vou também
falar-te sem rodeios.

INFANTA

Ó papá, quer açorda para o almoço?

FÍGADOS DE TIGRE

Vai à tábua mais a tua açorda. Não vês que estou com gente?!
Estrangeiro, não repares nestas minúcias de família.

LUÍS

Faz de conta, ó rei, que estás em tua casa.

FÍGADOS DE TIGRE

Diz o que pretendes?

LUÍS

Pedro Cru é teu parente?

INFANTA

É meu primo.

LUÍS

E que mais?

INFANTA

E... mais nada.

LUÍS

Pois bem: Pedro Cru é um patife, porque me roubou minha prima para casar com ela!

INFANTA, *desmaiando*:

Ah! (*Cai.*)

FÍGADOS DE TIGRE

Desalmado! não vês que me matas a minha rica filha?!

LUÍS

Tornai a vós, senhora, que eu ainda não acabei.

INFANTA, *tornando a si*:

Então acaba.

LUÍS, *deitando-lhe a luneta:*

Minha prima é uma bela cachopa... e estava contratada para casar comigo, quando o tratante me assassinou.

FÍGADOS DE TIGRE

Que diabo de tolice estás aí a dizer, estrangeiro?

LUÍS

Eu tornei à vida por um processo novo; e sabendo que o meu assassino ia ser marido de tua filha, venho prevenir-te de que o vou matar a ferro frio, no campo ou na estacada.

INFANTA, *ajoelhando aos pés de Luís:*

Perdão! perdão para ele!

JOANA, *correndo:*

Não o acreditem! Esse homem... esse homem está mentindo!

LUÍS

Ah!

FÍGADOS DE TIGRE

Quem és tu?

JOANA

Sou Joana Dulce, filha da princesa Teófila.

INFANTA, *indo abraçá-la:*

Minha sobrinha!?

JOANA

A senhora é?...

INFANTA

Sou a infanta Dona Tomásia, filha da imperatriz Leocádia.

JOANA

E aquele é?...

INFANTA

O ilustre Fígados de Tigre, meu pai.

JOANA, *indo abraçá-lo:*

Meu avô!...

FÍGADOS DE TIGRE

Estes reconhecimentos tinham mais lugar lá para o último acto..., mas enfim, vá!

PEDRO

Minha bela infanta... ah!

JOANA, *aproximando-se dele:*

Meu amor!

INFANTA, *idem do outro lado:*

Meu bem!

(Olham uma para a outra admiradas.)

PEDRO

Oh! com a fortuna! Meti-me em boa.

LUÍS, às duas:

Vai haver barulho e pancadaria de criar bicho! (*Ao imperador*)
Estas duas mulheres são rivais... este homem ilude-as...

INFANTA, a Joana:

Minha rival?! pois és tu! tu! tu! tu! tu! tu! Oh!

JOANA, à infanta:

Minha rival e minha tia! tu, tu, tu, tu, tu? Oh!
(*Cobrem os rostos com as mãos; a orquestra toca a música do coro
no rondó final da ópera «Lúcia de Lamermoor».*)

INFANTA, cantando:

mais nova, *Talvez te julgues*
amante? *E queiras tirar-me o*

JOANA, cantando, mesma música:

encova? *E você, por ser*
infanta,
Cuida talvez que me

(*Dueto; depois dele cessa a música.*)

LUÍS, a Pedro:

*Se aparecer mais alguma mulher na peça, também a queres para
ti? uma figa!*

CAMILO CASTELO BRANCO

O MORGADO DE FAFE EM LISBOA (1860)

(ACTO I, CENA III)

João Leite, deputado minhoto, apresenta o morgado de Fafe, de visita a Lisboa, em casa do barão de Cassurães, onde a «rústica franqueza» daquele destoa do ambiente postiço e pretensioso que ali encontra.

BARÃO

Senhor morgado, sirva-se de doce.

MORGADO, *servindo-se:*

Venha lá isso. *(Tira uma mão-cheia de biscoitos que vai sopeteando na chávena, posta comodamente sobre os joelhos.)* Vossemecê que quer? *(Ao criado que está junto dele com a bandeja do açucareiro.)*

CRIADO

Se precisa açúcar...

MORGADO

Bote mais uma colher dele. *(Gargalhada de Soares, e riso mal reprimido das damas.)* Olá! O senhor já se ri! Ainda bem! Estava daí a enguiçar-me com os *lúsi*os por detrás das vidraças, que nem me prestava o chá... Olhe lá se eu me zango porque o senhor ri de mim! Venha de lá outra, se me faz favor. *(Toma segunda chávena de chá.)*

LEITE, *à parte:*

Estou vexadíssimo! *(Sobe e desce.)*

BARÃO, *galhofeiro:*

Nada de cerimónia, senhor morgado.

MORGADO

Cerimónia! Ora essa! Então o senhor barão ainda não sabe bem com quem está falando! *(O criado vem oferecer-lhe doce.)* Eu vou contar uma passagem da minha vida. *(Ao criado que serve o doce.)* Chegue cá o sólido. O melhor é pôr o tabuleiro em cima desta tripeça. *(O barão sobe para conter o riso. O morgado puxa para junto de si o banquinho do piano.)*

BARONESA, às damas que retêm dificilmente o riso:

Sciu! Sciu!

MORGADO

Deixe rir as moças. Eu quando vou a alguma casa não é para fazer chorar ninguém.

PESSANHA

Vamos à passagem da sua vida, senhor morgado.

MORGADO, com a boca cheia:

Lá vou já. Este doce não está mal amanhado. A como se vende o arrátel disto cá em Lisboa, ó sr. Leite?

LEITE, com enfado:

Não sei, nem a ocasião é agora oportuna para semelhantes averiguações. Tratamos depois disso.

MORGADO

Quando o caminho de ferro chegar a Fafe, hei-de mandar ir destas cavacas enquanto estão frescas. Ó sr. João Leite, o senhor, que eu fiz deputado, e mais os meus caseiros e foreiros, porque não arranja um caminho de ferro para Fafe?! V. Ex.^{as} *(às damas)* podiam aqui comer em Lisboa batatas muito boas e

baratíssimas. A como pagam os senhores cá na capital o milho e os feijões? (*Leocádia ergue-se.*)

1.^a DAMA

Conte-nos a passagem, senhor morgado... estamos ansiosas.

MORGADO

Estão? (*Erguendo-se.*) Ora eu vou contar. Há-de haver dez anos que eu fui ao Porto para contratar o meu casamento com o pai de uma menina, que, não desfazendo em ninguém que me ouve, tinha um palmo de cara que se podia ver; tocava realejo, e dançava o *solio inglês* e a *gaivota*, que eram poucos os olhos da cara *p'ra verem*. Deu-me no goto a moça, e resolvi casar-me. É verdade que lá no Porto diziam que o pai fazia em casa o dinheiro que lhe era preciso para os seus gastos; mas isso que tinha?! Fazer dinheiro é um modo de vida que não me consta que desfizesse casamento em parte nenhuma... Pelo contrário, meu mano frade diz que tem feito muito.

AS TRÊS DAMAS, *ao mesmo tempo*:

1.^a: Pois casou?

2.^a: Ah! casou?!

3.^a: Ditosa esposa! Oh! quanto a invejo!

MORGADO

Falam todas à pancada! Ora, diga lá cada uma por sua vez o que tem na ideia.

3.^a DAMA

Eu disse que invejava a sorte da sua esposa.

BARONESA, *descendo*:

Menina! (*Com severidade.*) Seja comedida no seu entusiasmo, e não interrompa.

MORGADO

Liberdade de imprensa, minha rica senhora. Deixe-a falar.
Eu não casei com a tal menina, minha senhora.

AS TRÊS DAMAS, *falando simultaneamente:*

2.^a: Ah! não!

3.^a: Traiu-o, talvez; que injustiça!

1.^a: E que mau gosto!

MORGADO

Não há que ver; são como as rãs; em falando uma falam todas.

SOARES, *à parte, a D. Leocádia:*

É muito grosseiro!

BARÃO

Deixem falar o senhor morgado, meninas.

MORGADO

Chamava-se Maria, a menina; mas ela gostava que lhe chamassem Márcia, porque Márcia é poético; e lá a casa do pai dela ia um poeta jantar que lhe chamava Márcia. Estava marcado o dia do casamento, quando fui jantar a casa do meu sogro. A noiva ficou à minha esquerda, e estava vermelha como uma ginja. Era a inocência, pelos modos; mas eu cuidei que seria indisposição de dentro, e perguntei-lhe se estava intoirida com o jantar. Disse-me que não tinha provado nada; e eu, cuidando que era fraqueza o seu mal, botei-lhe ao prato uma perna de peru. E que há-de ela fazer? Ergue-se assarapantada, e foge. O que é, o que não é, que será, erguem-se todos; uns vão, outros vêm, tudo se mexe menos eu, que fiquei comendo o peito do peru, bocado porque sou doido. Tratei de saber o que tivera a moça. Vi o poeta e perguntei-lhe: «O senhor sabe dizer-me o que teve a sr.^a D. Márcia?» Que há-de dizer-me o homem? «A menina retirou-se

porque V. S.^a a envergonhou com a perna do peru.» — «Homem, essa! — disse-lhe eu. — Aposto que o senhor poeta, lá nos seus versos, lhe disse que uma menina inocente devia envergonhar-se da perna dum peru?» No dia seguinte, meus caros senhores, escrevia uma carta ao pai de Márcia, dizendo-lhe que em minha casa se comia muita soma de peru, e que eu não estava para ir atrás de minha mulher todas as vezes que viesse à mesa um peru com pernas. — Enquanto a mim, a moça fugiu envergonhada de ver que eu comia à portuguesa, ao passo que o poeta e os outros que lá estavam, com os guardanapos postos à laia de babeiros, diziam uma coisa, que eles chamavam *espichos*, do tamanho da légua da Póvoa, e lavavam os dedos numa tigela de água, que eu ia bebendo, por não saber que é moda agora fazer da mesa lavatório. Isto veio ao caso de dizer que não sou homem de cerimónias. Como em casa dos amigos enquanto tenho vontade, e quem vai à minha casa há-de comer até lhe tocar com o dedo. As meninas querem disto? (*Puxa de um cartuxo de rebuçados, que quer repartir aos punhados.*) São de avenca legítimos: trouxe-os do Porto. Sirvam-se. (*As damas, sufocando o riso, saem de corrida da sala.*)

BARONESA

São crianças, senhor morgado, não faça caso.

MORGADO

Agora faço! Não faço, não, senhora. Coma V. Ex.^a se quiser.

BARONESA, *tomando um rebuçado:*

Agradecida. Eu vou repreendê-las.

MORGADO

Deixe-se disso que perde o tempo. Isto de senhoras só se castigam bem com as disciplinas do deus Cupido. (*A baronesa sai, rindo.*) Até a sua velha se ri, senhor barão. É uma santa mulher, acho eu.

ERNESTO BIESTER

ABNEGAÇÃO (1865)

(ACTO III, CENA VII)

Antes do seu casamento com a filha de um titular, Fernando da Cunha manteve uma ligação com Eugénia, de que nasceu um filho; mas esta, para não prejudicar a carreira política de Fernando, ameaçado pelo escândalo, nem fazer sofrer sua mulher, aceita sacrificar-se, fingindo amar outro homem.

CECÍLIA

Oiça-me e então julgará. Cuida que venho aqui para reclamar o amor de Fernando? Engana-se. O amor não se obriga. Se o dele pertence à senhora, não pode pertencer-me a mim. A exigência da esposa, quando fosse atendida, era para o mundo, não era para o coração. E eu não vivia para o mundo, vivia para o afecto que lhe tinha, e para o afecto que ele me jurara. Fernando quebrou talvez o seu juramento; mas eu conservo-lhe a mesma afeição. Provar-lhe-ei até ao fim. «Hás-de ser feliz», disse-lhe quando trocámos o primeiro beijo ao sair da igreja, «hás-de sê-lo, por que não tenho outro pensamento ao dar-te a minha vida.» Até ontem nunca me desamparou a crença que sustentava a minha promessa... ontem num instante desvaneceram-me a ilusão!... Cumpre-me agora torná-la realidade... No meu lugar fazia o mesmo... Disse-lhe tudo. Abri-lhe a minha alma, creio portanto, que não duvidará ser franca comigo. A dissimulação, o fingimento, a mentira, podiam agravar o mal, sará-lo, nunca. Responda, pois, com verdade às minhas perguntas, responda que lho pede... sua irmã.

EUGÉNIA

Responderei... para mostrar a minha irmã... que a não trai.

CECÍLIA

Fernando não era ainda casado, quando a amou?...

EUGÉNIA

Não, minha senhora, nem conhecia a V. Ex.^a. Foi no Porto, antes da sua vinda para Lisboa.

CECÍLIA

E pôde abandoná-lo? Consentiu na separação?

EUGÉNIA

Consenti... por que a sua carreira o exigia, consenti por que me prometera voltar.

CECÍLIA

Mas tinha um filho...

EUGÉNIA

Nasceu oito meses depois da partida de Fernando...

CECÍLIA

E Fernando quando soube, não correu a vê-lo?

EUGÉNIA

Soube unicamente há dois dias que era pai, como eu soube só há seis dias que ele estava casado.

CECÍLIA

Principio a compreender! Oh! meu Deus! meu Deus!

EUGÉNIA

Bem vê, minha senhora, que eu não sou tão culpada como pareço...

CECÍLIA

Que fizeste, Fernando, que fizeste!

EUGÉNIA

O que é vulgar no mundo! Esqueceu um amor por outro!

CECÍLIA

Quem sabe?

EUGÉNIA

A honra de uma mulher nunca foi obstáculo. É um roubo lícito. A sociedade não pede contas dele ao homem, e apedreja a roubada.

CECÍLIA

Mas, Deus! Deus segreda muita vez o arrependimento despertando os remorsos! E Fernando...

EUGÉNIA

Fernando ama... e quem ama tem duas consciências...

CECÍLIA

E o coração... o coração é só um... e nesse o filho havia de avivar-lhe a paixão... Se a teve pela senhora... renasceu agora... e renasceu mais vigorosa que nunca!... Sinto-o. Deixou-se impressionar por mim, pelos meus extremos, por que estava longe... porque a não via... mas hoje... hoje que lhe apareceu e realçada a sua formosura, porque à formosura da mulher junta a formosura de mãe... mãe de um anjo que é filho dele... e um filho... é a esperança, é a glória, é o futuro...

EUGÉNIA

É o futuro, sim, minha senhora... é o futuro quando continua o nome do pai... e meu filho não tem nome...

CECÍLIA

Há-de tê-lo. Tome sentido no que lhe vou pedir e há-de fazer-mo. A ventura de Fernando é que eu pretendo; nada mais. Sei o modo de lha assegurar. Ele ama-a, há-de por força amá-la mais do que a mim. Pois bem, que viva para a senhora. E há-de viver!... E viverá feliz!

EUGÉNIA

Enlouqueceu!

CECÍLIA

Oh! não. Sei o que digo; verá. O laço que a prende a Fernando é o que mais estreita duas vidas: um filho! É o sangue de duas almas num só corpo. Só Deus o desata. Os laços que me ligam a Fernando bastam os homens para os quebrar. Mas desta vez quebro-os eu, e quebro-os sem arruído, sem escândalo e sem vergonha para mim. Retiro-me para um convento e lá acabarei os meus dias, para não perturbar a felicidade de Fernando, único fito da minha vida; mas vida que eu nunca vivera!

EUGÉNIA, *à parte*:

Haverá amor capaz de maior abnegação? (*Depois de leve pausa, como inspirada subitamente de uma ideia.*) Há... o meu!

CECÍLIA

Afiance-me, afiance-me, minha irmã, que se não oporá aos meus desígnios?

EUGÉNIA

Não posso.

CECÍLIA

Porquê?

EUGÉNIA

Porquê?... *(Depois de pausa e supremo esforço.)* Porque não amo Fernando!

CECÍLIA

Não ama Fernando?!

EUGÉNIA

Amei; hoje detesto-o!

CECÍLIA

E seu filho?... esquece que é filho de Fernando?!

EUGÉNIA

(Com um grito de dor.) Meu filho! *(Dominando-se.)* Meu filho principio a odiá-lo... e o ódio nasce de me lembrar a cada instante que é filho de Fernando...

CECÍLIA

Odeia o filho de Fernando!... é-lhe então indiferente separar-se dele!

EUGÉNIA, *à parte:*

Jesus valei-me!

CECÍLIA

Responda?

EUGÉNIA

É!

CECÍLIA

Nesse caso, entregue-mo; eu lhe servirei de mãe.

EUGÉNIA, *à parte*:

Esmorece-me o valor. Acudi-me meu Deus!

CECÍLIA

Diz a verdade minha irmã?

EUGÉNIA

Digo.

CECÍLIA

Mas há por força um motivo, uma causa... motivo poderoso... causa justificada?

EUGÉNIA

A causa foi o procedimento indigno de Fernando... o motivo foi... foi... (*À parte*). Perdão meu filho, perdão! (*Alto*) Foi que amo outro!

MANUEL PINHEIRO CHAGAS

A MORGADINHA DE VALFLOR (1869)

(ACTO I, CENA VI)

O pintor Luís Fernandes, que fez os seus estudos em França, onde se deixou contagiar pelas ideias liberais, é contratado para pintar a capela do palácio de Valflor. Um grande amor impossível irá nascer entre ele e a Morgadinha, muito embora o primeiro encontro de ambos decorra tempestuosamente.

(Geme o vento com tristeza; ouve-se a trovoada mais forte, e batem ao mesmo tempo com violência à porta do fundo. Luís ergue a cabeça, como se despertasse de um sonbo, e pergunta impaciente:)

Quem é?

LEONOR, *fora:*

Abre.

LUÍS, *que se levantou. À parte:*

Parece voz de mulher. *(Alto)* Quem é?

LEONOR, *de fora, com voz imperiosa:*

Abre, não ouves? *(Bate à porta com mais violência.)*

LUÍS, *irritado e indo abrir a porta:*

Que quer dizer esta insolência? *(À parte:)* Olá! um criançaola!

LEONOR *(traja de homem; fato elegante de cavaleiro, espadim ao lado, na mão um chicotimbo. Vem sacudindo o chapéu onde caíram algumas gotas de chuva. Com impaciência e sem olhar para Luís)*

Tencionavas deixar-me... *(Reparando nele e interrompendo-se:)* Não é o Leonardo!

LUÍS, *irritado*:

Não senhor, não é o Leonardo... Então por cá, segundo parece, costuma tratar o Leonardo com esta sem-cerimónia?... Entra-lhe pela casa dentro sem se dar ao trabalho de dizer quem é?

LEONOR

Não costuma ele pelo menos exigir de quem lhe pede hospitalidade que decline primeiro o seu nome e o seu título.

LUÍS, *cada vez mais irritado com as maneiras desdenhosas do interlocutor, mas comprimindo a irritação*:

Conheço as leis da hospitalidade, mas em toda a parte é uso pedi-la com mais delicadeza.

LEONOR, *voltando-se para ele de repêlo e indignada*:

Lições... a mim!

LUÍS, *desdenhoso*:

Parece-me que ainda está em idade de as receber.

LEONOR

Mas não em condições de as suportar, entende?

LUÍS, *olhando para ela com certa curiosidade*:

O caso é divertido... Aqui temos um menino, que, a pretexto de ter medo da chuva, começa por me incomodar, e ainda por cima julga que tenho obrigação de lhe aturar as insolências. *(Com respeitosa ironia)* Digne-se vossa... como hei-de tratá-lo?

LEONOR, *friamente, sentando-se e recostando-se numa cadeira*:

Dê-me excelência.

LUÍS, *depois de o mirar com assombro:*

Ou alteza, se quiser... Tem os seus ares de príncipe disfarçado.

LEONOR, *no mesmo tom que acima:*

Devo-lhe confessar que me não produz igual impressão.

LUÍS

Parada e resposta... Nem o cavaleiro de Saint-Georges.

LEONOR, *espantada de ouvir este nome:*

Oh! ... como se chama?

LUÍS, *cruzando os braços:*

Pasmoso este rapaz! Como ele inverte ingenuamente a ordem natural das coisas. Agora eu que o recebo em casa é que tenho de lhe dizer o meu nome. E, se lho não digo, é muito capaz de me pôr na rua.

LEONOR, *irónica, e franzindo o sobrolho:*

Que altivez de maneiras! Quem o não diria um soberano!

LUÍS

Afirma o velho rifão que em sua casa cada qual é rei... Conhece decerto a anedota de Francisco I e o carvoeiro.

LEONOR, *friamente:*

Era algum deles seu ascendente? Qual, o rei ou o carvoeiro?

LUÍS, *com a maior tranquilidade:*

O carvoeiro.

LEONOR, *como acima:*

Não se pode dizer nesse caso que seja de clara estirpe.

LUÍS, *rindo*:

Ah! o carvoeiro é metafórico. É mais limpa a minha ascendência. Chamo-me Luís Fernandes; meu pai era lavrador, meu avô era vaqueiro, meu bisavô rachador de lenha e fundador da dinastia; porque, não lhe escapando nenhuma árvore, na sua qualidade de rachador de lenha, também nele foi esbarrar a minha árvore genealógica; o restante dos meus antepassados perde-se na bruma dos tempos ante-históricos.

LEONOR, *que o ouviu com indignação reprimida, e mordendo os lábios*:

Chama-se Luís Fernandes. É então o sobrinho de Leonardo, o pintor que viajou pela Itália e pela França?

LUÍS

Exactamente.

LEONOR, *desdenhosa*:

Devia tê-lo adivinhado... Faz gala do plebeísmo... São ideias francesas.

LUÍS

Espere mais alguns anos e tem de lhe chamar europeias,

LEONOR, *com dolorosa ironia*:

Quanto mais cedo melhor. Rasguem os pergaminhos, rasguem a história, quebrem os elos que ligam o presente ao passado, as gerações que tumultuam na terra às que hoje dormem no cemitério, e que assinalaram com gloriosos feitos a sua existência transitória!

LUÍS

Entende o fidalguinho que só a nobreza é que liga ao passado? Os plebeus nasceram assim à moda dos cogumelos, aí por qualquer canto sem se saber donde veio a semente? As gerações populares são talvez plantas sem raízes que boiam à tona de água no oceano dos tempos, e só os bisavós dos nobres é que foram filhos de alguém!

LEONOR, *desdenhosa*:

Ah! não. Bem sei que na sombra do passado sempre se agitou a multidão confusa e anónima, que vegetou, viveu, passou, não deixando de si memória... mas deixando prole. E entretanto, sr. Luís Fernandes, no primeiro plano do quadro, as gerações da nobreza desenrolavam-se, resplandecentes sempre, à luz do sol da história.

LUÍS

Eu lhe digo: o sol da história tem os seus perigos; é implacável. Se ilumina os grandes feitos, também põe em relevo as máculas; e parece-me que a fidalguia dispensaria às vezes tanta luz.

LEONOR, *levantando-se de um ímpeto*:

Não teme a fidalguia portuguesa. Os seus pergaminhos foram escritos com o sangue das batalhas. Os seus fastos são os fastos gloriosos da pátria. Quer ler a nossa árvore genealógica? Não a procure no fundos dos arquivos, leia-a na espuma das vagas sulcadas pelos nossos descobridores, leia-a escrita com a ponta das espadas na face das mesquitas maometanas e dos templos do Indostão, leia-a em todas as estrofes da epopeia que teve por cantor Camões. Não é vão orgulho este que eu sinto. Se me ufano do meu nome, é porque o oíço ressoar sempre entre os clamores do triunfo nas rendidas muralhas das praças do Oriente; se me ufano dos meus antepassados, é porque os vejo resplandecerem como os astros dessa constelação portuguesa, que, ainda hoje, depois de sumida no ocaso, ilumina a história e o mundo. (*Suspende-se um instante como fatigada da sua exaltação. Com leve ironia:*) Que quer? Glorifico-me de que desse princípio à nossa casa, Soeiro Coutinho, um dos cavaleiros de D. João I, um dos heróis de Aljubarrota. Quem deu princípio à sua?

LUÍS, *friamente mas acentuando cada palavra*:

O desconhecido peão que expulsou Soeiro Coutinho do alcáçar onde o fidalgo traidor hasteara a bandeira de Castela, e lhe ensinou, com alguma violência, onde era o acampamento dos defensores da pátria.

LEONOR, *no auge da cólera, levando a mão ao espadim:*

Senhor!

LUÍS, *tranquilamente:*

Não se zangue; só lhe quis mostrar que não se invoca impunemente o sol da história, e que a fidalguia portuguesa tem tantas culpas como a francesa, que as está agora expiando amargamente.

LEONOR

E, como a francesa, saberia resgatá-las derramando o sangue nos cadafalsos.

LUÍS, *exaltado e elevando a voz:*

Lá vêm os cadafalsos! Os cadafalsos são as represálias sanguinolentas de catorze séculos de opressão.

LEONOR

Pagam os filhos os crimes dos pais?

LUÍS

É uma guerra de extermínio. O vencedor mata para não ser morto.

LEONOR, *levantando a voz:*

Mata as mulheres também? O sangue de Maria Antonieta era necessário à república?

LUÍS

Maria Antonieta pagou cruelmente os erros da sua leviandade.

LEONOR

Oh! não insulte a mártir.

LUÍS

Não a insulto. Mas quem despreza as leis do decoro expõe-se a todas as acusações.

LEONOR

Uma rainha!

LUÍS, *exaltadíssimo*:

Uma rainha, sim, senhor! Lá vem o preconceito. As mulheres de sangue azul entendem que podem calcar aos pés as noções mais elementares da moral. Provavelmente é essa também a teoria da morgadinha de Valflor.

LEONOR, *voltando a cabeça com espanto*:

O que diz da morgadinha?

LUÍS

Digo que a morgadinha de Valflor com os seus hábitos desdenhosos, o seu desprezo do recato, se fosse plebeia, já seria há muito o ludíbrio da província.

LEONOR, *como sufocada*:

Conhece-a?

LUÍS

Nunca a vi, e desejaria não ter nunca de a ver.

BIBLIOGRAFIA

Além das obras de natureza geral — sobre literatura ou, mais especificamente, sobre o teatro — citadas em anteriores volumes desta colecção (*O Teatro Naturalista e Neo-Romântico*, *O Teatro Simbolista e Modernista*), podem consultar-se:

ALMEIDA, António Ramos de — «Manuel Pinheiro Chagas», in *Perspectiva da Literatura Portuguesa no Século XIX*, Lisboa, 1947-48.

AMORIM, F. Gomes de — *Memórias Biográficas de Garrett*, 3 vols., Lisboa, 1881-84.

BASTOS, Sousa — *A Carteira do Artista*, Lisboa, 1898; *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, 1908; *Recordações de Teatro*, Lisboa, 1947.

BENEVIDES, F. da Fonseca — *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, 2 vols., Lisboa, 1883-1902.

BIESTER, Ernesto — *Uma Viagem pela Literatura Contemporânea*, Lisboa, 1856.

BRAGA, Tófilo — *História do Teatro Português*, 4.º vol. (*Garrett e os Dramas Românticos*), Porto, 1871.

BRANCO, Camilo CASTELO — *Esboços de Apreciação Literária*, Porto, 1865.

COELHO, Jacinto do Prado — *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Coimbra, 1946.

CUNHA, Xavier da — *Os Elogios Dramáticos*, Lisboa, 1916.

FARIA, Jorge de — «O Teatro de Camilo», in *De Teatro*, n.ºs 18 a 23, Lisboa, 1924.

FERREIRA, J. M. Andrade — *Literatura, Música e Belas-Artes*, Lisboa, 1872.

FRANÇA, José-Augusto — «A Fisiologia do Capitalista no Teatro do Primeiro Período do Fontismo», in *Colóquio/Letras*, n.º 30, Lisboa, 1976.

- HERCULANO, Alexandre — *Opúsculos*, t. IX («Literatura» tomo I), Lisboa, s/d.
- MACHADO, Álvaro Manuel — *As Origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1979.
- MACHADO, Júlio César — *Os Teatros de Lisboa*, 1875.
- MENDONÇA, A. Pedro Lopes de — *Memórias da Literatura Contemporânea*, Lisboa, 1855.
- NEMÉSIO, Vitorino — «Almeida Garrett», in *Perspectiva da Literatura Portuguesa no Século XIX*, cit.
- REBELLO, Luís Francisco — *Teatro*, de Camilo Castelo Branco, prefácio aos vols. I, II e III, Lisboa, 1968-71.
- ROCHA, Andrée Crabbé — *O Teatro Inédito de Garrett*, Coimbra, 1949; *O Teatro de Garrett*, 2.^a ed., Coimbra, 1954.
- SARAIVA, António José — «O Conflito Dramático na Obra de Garrett» e «A Evolução do Teatro de Garrett», in *Para a História da Cultura em Portugal*, I e II, Lisboa, 1961.
- SAVIOTTI, Gino — «Garrett, o Conservatório e um Teatro Normal», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, 2 vols, Lisboa, 1949.
- SEQUEIRA, G. Matos — *História do Teatro D. Maria II*, 2 vols., Lisboa, 1945.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e — *O Teatro de Actualidade no Romantismo Português*, Coimbra, 1965.
- SOUSA, Maria Leonor [Calixto] Machado de — *A Literatura «Negra» ou de «Terror» em Portugal*, Lisboa, 1956; *O «Horror» na Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1979.
- TIEGHEM, Paul Van — *Le Sentiment de la Nature dans le Pré-Romantisme Européen*, Paris, 1960.

Em várias Biografias e Memórias de actores encontram-se elementos de grande interesse para o conhecimento e estudo da época analisada neste volume. Citaremos as *Memórias* do actor Isidoro Sabino Ferreira (Lisboa, 1876), as biografias de Delfina e João Anastácio Rosa por Andrade Ferreira (1859), de Isidoro (1859), Sargedas (1860), Josefa Solar (1862), Tasso e Taborda (1871) por Júlio César Machado, incluídas na «Galeria Artística», editada por Aristides Abranches e ilustrada por J. P. de Sousa (as cinco primeiras) e as duas últimas na colecção «Os Contemporâneos», que dedicou também um volume a Manuela Rey. Em 1864 Brito Aranha publicou uma *Glorificação do Actor Tasso*

e um *Elogio de Josefa Soler*, e Silva Pinto um estudo, particularmente relevante, sobre *Emília das Neves e o Teatro Português*.