FIALHO D'ALMEIDA

ACTORES E AUTORES

CLÁSSICA EDITORA

FIALHO D'ALMEIDA

ACTORES E AUTORES

CLÁSSICA EDITORA

Jacinto Manuppella

FIALHO D'ALMEIDA

Actores e Autores

(IMPRESSÕES DE TEATRO)

3.ª EDIÇÃO

LIVRARIA CLÁSSICA EDITORA
A. M. Teixeira & C.ª (Filhos), L.da
17 - Praça dos Restauradores, 17 - LISBOA

ÍNDICE

Teatro de D. Maria II 5

Luís XI 23

O Pântano 29

Santa Umbelina 39

O Judeu Polaco 52

Estado do Teatro 67

Otelo 97

O Rei Lear 107

Hamlet 115

A Duse na «Mulher de Cláudio»—I—A peça 121

A Duse na «Mulher de Cláudio»—II—A actriz 133

A Duse na «Magda» 143

A Duse na «Dama das Camélias» 149

A Duse na "Princesa de Bagdad» 155

Aleluia 159

A Réjane na «Sapho» 163

Zá-Zá 171

El Estigma 175
«Comédie» de arribação 179
«Troupe» Mounet-Sully 191
A Luta pela Vida 197
Trinca-Fortes na Parvónia 211
Três peças originais, mui pouco originais ... 257
A Noite de Natal 261
Peraltas e Sécias 265
Teatro de D. Maria 269

137245
UNIVERSIDADE DE LISBOA
Inst.
Lit. Portuguesa
FACULDADE DE LETRAS
95-9-15

Composto e impresso na
GRÁFICA SANTELMO, LDA.
Rua de São Bernardo, 84
L I S B O A
1 9 7 0

Teatro de D. Maria II

ENTREVISTA COM FIALHO D'ALMEIDA

O teatro de D. Maria II não corresponde ao fim para que foi criado — Incompetência de quem escolhe as peças — Falta de autores dramáticos — Insuficiência e falta de disciplina dos actores — Inutilidade do Conservatório Dramático — O dialecto falado no teatro normal — Partilha de lucros pelos autores — O governo não tem nada que proteger.

À graciosidade de Fialho d'Almeida devemos a entrevista de hoje. Enormemente nos ufanamos com a distinção que o notável escritor nos concedeu. É sem dúvida um finíssimo regalo do espírito o ler as considerações sobre o estado actual do teatro português, que ainda aos nossos ouvidos ressoam, neste momento, com aquele prestigioso encanto que os que conhecem de perto o notável escritor tantas vezes têm admi-

rado. Começa o nosso entrevistado por nos dizer que o teatro, como instituição subvencionada e protegida pelo Estado, fez-se com três fins:

1.º — Desenvolver a literatura dramática, e dar aos homens de letras segurança sobre a perfeição da representação das peças, encenação, etc.

2.º — Estabelecer um tipo de dicção para a língua, tanto mais necessário quanto é certo que de terra para terra as palavras se adulteram e perturbam, a ponto de em certos lugares do reino se falar em dialecto.

3.º — Estabelecer, pela selecção no teatro normal, um concurso de artistas que seja ao mesmo tempo escola para os novos e exemplo para os outros teatros do País.

Desde que a legislação que protege o teatro, criado sob estes pontos de vista, falhe — é claro que a legislação é imperfeita e tem de ser modificada. Se, ainda, ao fim de diferentes tentativas por banda do governo em proteger o teatro, nenhum dos três fins é atingido de longe sequer, então devemos entender que toda a protecção é inútil, havendo para o governo outros fins mais úteis a que dedique a sua protecção.

— Quer dizer que a última reforma do teatro não satisfaz, não é verdade?

— A prova que exemplifica que o teatro

normal nunca serviu para proteger a literatura dramática é que, quando os actores Rosas e Brasão exploraram o teatro D. Amélia, parte dos principais escritores dramáticos para lá levaram as suas peças, e não ao teatro de D. Maria II. Demais, tem-se notado sempre que o número de originais portugueses não aumentou nem em qualidade nem em quantidade, por termos um teatro aberto à literatura. A escolha das peças, mesmo feita pelas pessoas que a lei investe nesse papel de censores, é por vezes de tal maneira arbitrária que o nosso espírito duvida que seja o bom critério literário que presida à escolha, ou se é o favoritismo que as lá mete.

— Deve então ter havido irregularidades na aceitação e na recusa das peças...

— Antes do *Suave Milagre*, haviam sido recusadas naquele teatro cento e vinte cinco peças, as quais, no melhor caso, eram iguais, em mérito teatral e literário, ao *arreglo* do sr. conde de Arnoso, perdendo-se todas no limbo, e salvando-se esta, para cuja sumptuosa instalação o governo mandou dar quatro contos de réis, facto este extraordinário, pois há 25 anos que se não concedia tal privilégio a um escritor dramático; e julgo mesmo que Garrett nunca o conseguiu.

— Carecidos de autoridade e competência, os gerentes pouco têm feito em favor da literatura dramática nacional?

— A simples perscruta da categoria mental da personagem ou personagens encarregadas da escolha na preferência das peças, para logo deve levar o público à conclusão de que essa escolha não pode ser senão arbitrária. É o gerente, por via de regra, um actor, e nunca dos mais ilustres da companhia —esses têm de se ocupar das suas criações —, que a eleição investe no papel de censor, preferindo-se em geral os mais arguciosos e astutos; pois em matéria administrativa há sido o que as últimas gerências têm tido em vista. Conhece-se o preparo literário e cultural destes gerentes: são quando muito embriões de bacharéis sem critério, sem leituras, sem experiência, dominados apenas pelo desejo de levar a bom caminho as finanças da empresa, e açambarcar papéis que os ponham em evidência.

— A produção de obras portuguesas de teatro nestes últimos tempos tem porventura manifestado quaisquer progressos?

— Durante o funcionamento constituído com o carácter de protecção pelo Estado, as peças representadas em D. Maria não divergem das médias medíocres, que têm caracterizado a literatura dramática nos outros

períodos do teatro português de Garrett para cá.

O número das peças boas, ou pela hábil carpintaria, ou pelo estro literário, é tão diminuto e mesquinho que bem se pode dizer que a aptidão dramatúrgica do escritor português é uma qualidade de excepção. E assim deve ser. Quem examinar as obras de literatura dialogal ou narrativa, desde os períodos em que este género literário adquiriu formação autonómica na literatura nacional, imediatamente reconhece que os novelistas e dramaturgos portugueses, fora da concepção lírica, da tirada oratória e da devaneação sentimental, poucas ou nenhumas qualidades têm de entrechadores de peças e romances; sobretudo o teatro requer uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico, que quase por completo faltam entre os predicados literários do português.

— Dentre os nossos escritores nenhum haverá que escape a tão sumário e inexorável julgamento?

— Apontarei nesta verdadeira miséria de temperamento três nomes que foram três verdadeiras excepções: o primeiro é Camilo Castelo Branco, cujas catástrofes dos principais romances são maravilhas de potência dramática, tanto mais notável quanto é certo

se passam em geral com indivíduos de medíocre estatura social, com brasileiros, comerciantes, morgados, etc., que a certa altura dos seus livros adquirem a grandeza de heróis. O segundo foi César de Lacerda, que, tendo sido um péssimo literato, inculto e mal preparado, foi um sagacíssimo carpinteiro de teatro. O terceiro é Marcelino Mesquita, posto em escala superior à de César de Lacerda, se bem que, não tendo feito todos os esforços que devia para cristalizar a sua forma e definir a essência filosófica e social das suas personagens, é todavia dos mais raros e fogosos temperamentos teatrais que entre nós têm existido. Se Marcelino Mesquita, armador de catástrofes, pudesse ter tido a cultura de Jacinto Benavente, ter-se-ia realizado na literatura dramática portuguesa uma figura a igualar as mais altas do teatro contemporâneo.

— Diz-se que há falta de conjunto e disciplina nos actores da companhia do teatro, e que isso prejudica o êxito das peças...

— Quanto às garantias que a actual constituição do teatro, com os artistas de que dispõe, oferece aos escritores dramáticos portugueses para a cuidadosa representação das suas peças, não se pode dizer que desde a empresa Rosas e Brasão para cá, no tea-

tro de D. Maria, essas coisas tenham melhorado. É impossível encontrar ensaiador a quem os actores obedeçam e escutem como a um mestre; e sem ensaiador que tenha da peça uma visão nítida e crítica de conjunto, impossível fazer da obra dramática um todo artístico íntegro e impecável. Em geral os actores com preponderância no teatro escolhem o papel em que mais brilhem, com prejuízo das outras criações, e sem o menor escrúpulo em prejudicarem, muitas vezes de morte, as peças que são chamados a ilustrar. Sem a menor generosidade profissional, porque nem se arreceiam do ensaiador, nem da imprensa, acontece amiúde *estenderem* diante do público os colegas, por um reles prazer de vaidade, avançando ou recuando o tom, contanto que a sua vergonhosa vitória seja certa.

— Mas isso não se devia tolerar!

— É o caso da *Ceia dos Cardeais* — graciosa cena passada entre três velhos, recordando, em confidência num gabinete, ao fim da ceia, os seus amores de mocidade — e que os actores que eu vi fazer a peça vinham declamar à boca da cena por forma a exceder os colegas em violências de esgares, e *crescendo* gritado da dicção.

— Como coibir essa ânsia de concentrar em si todas as atenções e todos os aplausos

do público que têm os actores mais cotados?

— Num teatro de prova, o ensaiador devia ser um homem excessivamente culto e artista, estranho à cena, e com tais poderes sobre os actores que não houvesse meio de ele ser desantendido, como são os actuais ensaiadores efémeros — se é que os há — no teatro de D. Maria II. Assim resulta que ouvir ali uma peça, a qual meta bastantes figuras, é grande número de vezes assistir a um *charivari*, que nem dá noções de quadro, nem tem perspectiva nos episódios, e frequentemente traz para os primeiros planos, conforme a argúcia dos actores, figuras que o autor da peça ideara como acessórias, recuando-as para o fundo brumoso da acção. Este estado de coisas, posto que não apercebido do público inculto e indiferente, é em absoluto intolerável num teatro normal. Pode dizer-se que em D. Maria não há rei nem roque no ensaio das peças, na afinação das figuras, na compreensão crítica da acção. Faz cada um o que lhe parece — com o aplauso da imprensa *super omnia*.

— Mas não é verdade que lá fora, depois que o actor Antoine criou o teatro livre, se dão excepcionais desvelos à rigorosa montagem das peças...

— A ciência da *mise en scène*, que foi uma das grandes conquistas da empresa Rosas e Brasão em D. Maria, retrocedeu, ou pelo menos não progrediu, com a actual parceria.

— A realização material duma obra de teatro, tal como seja feita, pode ou compromete-la, ou salvá-la, não é assim?

— Quanto a cenário, se é certo que Manini continua sendo o grande artista que todos sabemos, não é menos seguro que ele muita vez não pinta segundo as rubricas da peça, mas consoante os caprichos da sua fantasia, de sorte que, em ele entrando, os dramaturgos é que são os colaboradores do cenógrafo; tanto monta dizer que é mais um que precisa ser metido na ordem pelo ensaiador.

E o que se diz deste, diz-se de todos os outros.

Após uns instantes de recolhimento, o nosso entrevistado acrescentou:

— Assim como é necessário unificar a ortografia, assim é necessário unificar a dicção, que anda disparatada, estabelecendo-lhe um tipo; para isso há em primeiro lugar os Conservatórios, que são a escola primária do teatro, e os teatros normais, ou subvencionados pelo Estado, no género da *Comédie*, onde as teorias ditadas no Conservatório são na prática desenvolvidas. É o que dá ao

teatro, entre outras missões que ele tem a cumprir, foros de uma escola da língua portuguesa. Isto nos leva a perguntar se o Conservatório cumpre o fim a que se destina, e se o teatro continua a missão do Conservatório, e é verdadeiramente uma escola de falar português, e exprimir emoções ou paixões por via exterior.

— Tem o Conservatório em Portugal prestado algum serviço?

— Desde que o Conservatório Dramático foi instituído até hoje, não tenho notícia de nenhum grande artista dramático que lá tenha sido educado; até ia dizer que não saem de lá senão medíocres. Ainda há anos, os dois professores de declamação encarregados de ensinar a mocidade a bem pronunciar o português eram ambos gagos.

Sei que ocupam algumas cadeiras desse Conservatório pessoas de toda a competência literária, e que se tem procurado cercar as provas públicas finais dos alunos de todos os reclamos possíveis, a bem de demonstrar a excelência de tal instituição. Desgraçadamente os desastres continuam, e os saídos ùltimamente do Conservatório entre as hossanas dos mestres, aí jazem perdidos em teatros de terceira ordem, sem que o público tenha dado pelos seus talentos. É quase certo que, por melhores que sejam os professores,

o Conservatório continuará a enfermar dos males de até hoje, parecendo ser já tempo de o declarar uma *blague* ridícula, até que algum Franco o suprima de vez.

— Pelo visto, com o que nada sofria a arte...

— Em todos os tempos do teatro português os grandes actores e actrizes se fizeram na rua, em plena multidão, estudando e observando a vida em plena liberdade, ao envés de estarem a ouvir a respeitáveis professores de cinquenta anos, com que intensidade vulcânica se devem exprimir as paixões dos vinte — que eles provàvelmente nunca sentiram. Manuela Rey, Emília das Neves, Emília Adelaide, etc., estudaram a ciência de visionar tipos dramáticos em laboratórios psicológicos — que eu até tenho vergonha de dizer: — Taborda era tipógrafo; António Pedro, carpinteiro; Adelaide Douradinha lavava casas; Adelina Abranches, filha duma hortaliceira do Campo de Sant'Ana, e foi aí, em plena multidão, sofrendo, trabalhando e chorando, que esses grandes artistas surpreenderam da vida os lances que com tanto brilho souberam exteriorizar.

— A forma por que se pronuncia e declama em D. Maria II é com efeito repreensível...

—Também já no tempo da empresa Rosas e Brasão era formada a língua do teatro de D. Maria II em termos de constituir um dialecto. A dicção deste teatro chegou a fazer moda entre os estoiradinhos e gagás da roda lisboeta. Aveludaram-se as sílabas, molharam-se os ll, pronunciaram-se os rr à francesa, fazia-se boquinha aos ditongos, tudo isto com uma garridice, uma *coquetterie*, de lhes mandar com as cadeiras à cabeça. Os ritmos da conversação naturais em linguagem portuguesa, certas cadências peculiares da elocução, tudo ali foi alterado ao sabor do andante francês, que os actores ou traziam do estrangeiro, ou dele buscavam emitir por via de terceiros.

— Com a nova sociedade artística que sucedeu aos Rosas, parece ter cessado o enfatuamento irrisório da dicção.

— Este estado de coisas não se agravou decerto com o elenco actual, mas pode-se dizer que continua.

Antigamente em D. Maria falava-se afranciusado; agora, com o predomínio de artistas alfacinhas, a fala alisboetou-se, dizendo-se *auga, tisoira, ministro, visita,* etc. — o que não é caminho gramaticalmente mais correcto. Por consequência o teatro de D. Maria, como escola de dicção, não cumpre a missão a que se destina, não tendo também

por este lado razão de existir como entidade protegida.

— O conjunto das figuras do teatro, como agora está, é deficiente, obsta à distribuição acertada duma peça...

— A última reforma (de António Ennes) que rege actualmente o teatro normal preceituava que a empresa envidaria todos os esforços para escriturar artistas dos mais notáveis dos teatros portugueses, até possuir um elenco que lhe permitisse representar todas as peças, sem recorrência a escrituras suplementares, ou remendo no meio do ano; mas aconteceu que esta honra da chamada ao primeiro teatro do País foi logo de princípio recusada por muitos dos maiores artistas portugueses, como Lucinda, Lucília, Brasão, Rosas, etc., e depois deliberaram sair (é o caso do actor Joaquim de Almeida), e enfim que bastantes deles, aproveitando as hesitações doutros mais competentes, tomaram pé no automóvel da glória, onde se acham com categoria de governadores e vice-reis. Várias damas e cavalheiros, que durante uma já longa carreira desfrutaram por outros teatros modestos lugares de 2.ª e 3.ª ordem, hoje se acham guindados a actores de 1.ª classe, com ordenados opíparos e suplemento nos lucros de fim do ano.

— Mas tem havido sempre lucros, a dividir, em todos os anos?

— Consta que o ano passado a empresa tinha seis ou sete contos de lucros a distribuir depois de pagas todas as despesas, ordenados de artistas e mais encargos do teatro. Embalde eu recordei a vários autores das peças representadas durante o ano o direito que lhes assistia em reclamar partilha nesse bolo; mas com o hábito de obediência, passividade e incúria, que quase todos os poetas têm em tratar dos seus interesses particulares, nenhum deles ousou formular em público um queixume — aceitando a expoliação como favor! Por onde se vê que os homens de letras em Portugal são bem ainda os descendentes dos antigos *pordioseros*, que faziam sonetos aos fidalgos, e aceitavam o caldo dos conventos.

— Conviria, na verdade, melhorar a desproporção de vencimentos entre autores e actores.

— Actualmente o elenco de D. Maria, à parte uma ou outra figura, que diria bem em qualquer agremiação de artistas verdadeiros, é um agradável e modesto asilo de benignos temperamentos dramáticos, falando baixo em matéria de arte, mas fazendo demasiado barulho no que toca a distribuição dos rendimentos. São pessoas que

maiormente não dão que falar de si, e que tratam de viver nos bastidores do teatro, como os grilos entre as folhas das alfaces: sòmente, em arte, os grilos cantam! Não é dizer que uma ou outra vez alguma peça, figura ou tipo não mereçam ser vistos do público, e aplaudidos pelos que têm obrigação de fazer justiça a quem trabalha; mas são estes casos tão espaçados que, em boa verdade, vão parecendo escandalosos. À parte este ou aquele artista de talento, o actual elenco é incompleto, inexperiente em arte e inculto ao ponto de estar provocando reparos que ele ocupe o primeiro teatro do País. É uma situação que não pode continuar.

— E como remediar isso?

— Ou o teatro fique por conta do governo, ou dum empresário particular, semelhante elenco é péssimo. Se o teatro de D. Maria fica na gerência do Estado — porque neste país as asneiras são tantas que é possível que mais esta subsista, mercê da burrice casmurra dos mandantes — ao menos refundam toda a legislação que lhe dá corpo.

— Parece-lhe...

— ... Que é necessário tirar a administração das mãos dos actores; entregar a escolha das peças a um *comité* de homens de le-

tras, estranhos ao teatro; levantar as peias que, sob pretextos de moral hipócrita, proibiram em D. Maria a representação do *Pai*, de Strindberg — pertencendo hoje ao teatro de D. Maria a *glória* de ser o único teatro do mundo que teve o desaforo de recusar uma peça deste estranho e genial escritor, uma das maiores figuras intelectuais da Europa, neste século —; estabelecer um ensaiador, armado de fortes poderes que o imponham ao corpo de actores, por forma a fazer acatadas as suas disposições; e, finalmente, aumentar em muito do que actualmente são os direitos dos autores das peças originais, fazendo-lhes chegar, por seu turno, boa parte na partilha dos lucros finais, até agora distribuídos apenas aos actores. Neste ponto de vista, o teatro tem estado sempre num mal-entendido a respeito de artistas e escritores.

A meu ver, a parte de leão deve pertencer aos homens de letras, que em Portugal vivem miseràvelmente, numa dependência humilhante dos patrões — pois são eles que fazem as peças, cabendo apenas aos actores, embora às vezes com valor, a colaboração de as telefonar.

Vemos, pois, chegados ao fim desta longa entrevista, que o teatro não satisfaz a nenhum dos três pontos fundamentais para que foi criado e organizado:

1.º — Não aumentou o número de peças, nem lhes melhorou a qualidade; não melhorou a arte de representar, nem criou para aquelas um tablado melhor, com artistas escolhidos, e com encenação e cenografia rigorosas e adequadas.

2.º — Não criou uma escola de dicção, e ao contrário está prejudicando a pouca, vernácula e castiça, que ainda existe.

3.º — Em vez de ter estabelecido para o teatro normal uma selecção de artistas, baralhou as cousas por forma que mais parece acentuar-se o desígnio de só acaçapar mediocridades. Não abriu nem facilitou caminho a artistas novos, saídos da escola; mas ùnicamente nisto tem desculpa, porque, como dissemos, a escola não produz coisa que se veja.

— O que há então a fazer?

— O governo não tem que proteger o teatro de D. Maria. É esta a segunda tentativa de protecção que lhe dá. Qualquer das duas durou bastante para que a experiência se possa ter por definitiva. Resta-lhe, pois, a meu ver, assegurar as promessas que fez aos actores que lá consentiu — visto que o governo é governo, e não pode voltar atrás — e, depois deste acto de misericórdia, fazer dinheiro da casa, entregando-a a um empresário particular.

(*O Mundo* — 30 de Setembro de 1906.)

LUÍS XI

Tragédia de *Casimiro Delavigne*, 5 actos, tradução em verso de H. Lopes de Mendonça.

De há muito que João Rosa pensava em realizar sobre a cena o tipo trágico de Luís XI, que às singulares energias carniceiras do nosso rei D. João II, amordaçador da rebeldia dos grandes vassalos, soube juntar todas as finas astúcias dum diplomata, todas as traiçoeiras infâmias dum bandido, e algumas belas qualidades de reformador inteligente, que, mesmo a extorquir o oiro aos seus burgueses, lhes ia concedendo de envolta algumas liberdades.

A tragédia de Casimiro Delavigne, de que o Rossi arcabouçava o protagonista, com os lampejos do seu génio romântico — posto esteja esquecida dos trágicos e vergastada sob o ponto de vista da factura literária pelos motejos da crítica —, ainda há-de constituir

por muito tempo um papel de prova para os comediantes educados no teatro de 1830, e hiperstesiados, eles mesmos, por essa grande febre poética que deu vida às personagens grandiosamente declamatórias de Hugo. Não exigir nesta obra do poeta francês fidelidades de cronologia e de história, que raríssimos, de resto, têm observado. O *Luís XI* de Delavigne navega e desenrola-se para assim dizer em plena fantasia, aproveitando da ficção os episódios que mais convenham a iluminar na figura do velho déspota a confluência de qualidades cavalheirosas e sinistras que lhe fasciavam o carácter.

Para bem repintar no espírito do leitor a tessitura de anacronismos de que está cheia esta tragédia, basta apontar uns dois ou três. No *Luís XI*, por exemplo, dá-se a morte de Carlos o *Temerário* a alguns dias apenas de distância da morte do rei de França, não se sabendo, por esta forma, se a acção se passa em 1477, data da batalha de Nancy, se no ano de 1483, época do falecimento do rei. Adoptada, porém, qualquer das hipóteses, sempre a paixão do delfim pela filha de Cominos há-de figurar como inadmissível, visto como no primeiro caso o filho do rei de França apenas contava uns sete anos (Auguste Vitu), e visto como, no segundo, ele não poderia ir além dos treze. Tão-pouco

Nemours podia figurar na peça como o vingador do assassínio de seu pai: o pobre galã tinha quinze anos, quando o hemiplégico carrasco faleceu!

★

Isto, porém, são meros incidentes, dada uma peça daquela índole, e o tempo de exageração romântica em que ela viu a luz. O *Luís XI* de Casimiro Delavigne marca, como se sabe, uma transição do teatro clássico para o romântico, quando já a nova escola tomava de assalto o gosto público, demolindo a carcaça da antiga tragédia enfadonha, ao gosto de Ponsard. É incontestàvelmente um dos bocados mais fortes de Delavigne, que, amadurecido pelos anos, venerado por uma vida fecunda de triunfos, amado, respeitado, protegido, levou à Comédia Francesa a luz da arte nova, mau grado as animadversões movidas contra ela: essa arte opípara, que sete meses depois desabrochava em toda a sua pompa nas resplandecentes estrofes do *Roi s'amuse*, de Victor Hugo.

Pode escrever-se que o *Luís XI* é a tragédia dum só tipo, o do rei, cujo carácter ali vem tracejado com veementíssimos valores de claro-escuro. O verso é vigoroso, elástico, simples de cor, mas duma intensidade de ex-

pressão surpreendente: e o tempo que tudo dessora e emurchece, mesmo as obras-primas consagradas pelos salamaleques de trezentas gerações, o tempo ainda não pôde extinguir muitos dos grandes lampejos de que está cheia aquela obra. Logo a entrada do rei, no segundo acto, é uma tirada à Corneille, e assim o plano de assassínio que o déspota sugere a Tristão *O Eremita:*

— Tu ne comprends pas?... — Il faut donc... — Tu souris?

Adieu, compère, adieu, tu comprends...

★

Luís XI tem figurado no repertório de todos os grandes actores dos últimos trinta anos. Foi criado na Comédia Francesa em 1832 (Auguste Vitu, atrás citado) por Ligier, rival de Talma, que fazia o rei, por Geoffroy, que era Nemours, e M.lle Anais, encarregada do papel de Maria de Cominos. Rossi e Salvini representaram-no, e Lisboa deve guardar daquele último, neste tipo, uma impressão profunda e inextinguível. Logo depois de Rossi, António Pedro, que nunca tivera estímulos, nem desejos, nem ambições, nem orgulhos, e passou a sua vida toda a ser condescendente, e a apagar em papéis de rábula a sua personalidade extraordinária;

António Pedro ambicionou um dia interpretar sobre o tablado aquele tipo estranho de facínora, para a criação do qual ia de molde a sua figura lívida e contorcida. Chegou a pensar em mim para lhe verter em prosa a tragédia, quando afinal já a sua dispepsia começava de o ir acabrunhando; e, invalidado para a cena, não se pensou mais no *Luís XI*.

Há quatro meses correu que João Rosa estudava a personagem, nos livros que mais impressionantemente a descreviam; Maître *Cornelius* de Balzac, *Quintino Durwarde* de Walter Scott, e numas intermináveis *Memórias de Cominos*, com retratos em cobre, que só de as folhear tremia uma pessoa. Para lhes falar com franqueza, eu pouco dava pelo êxito artístico de tamanho esforço.

Um actor acostumado em Sardou e Dumas, Filho, a reproduzir os elegantes tipos da comédia contemporânea de costumes, que espirram paradoxos por todos os monossílabos, só difícilmente amoldaria este feitio particular do seu temperamento, à realização dum tipo tão diametralmente fora do género que desde muito havia preferido.

Pois enganei-me. E redondamente! E enganámo-nos todos, familiares e estranhos, homens de letras e público; e logo no segundo acto, a cena do trono, quando Rhetel diz a mensagem do duque de Borgonha, fez com-

preender que se não tratava apenas duma tentativa ambiciosa, dum mero devaneio dramático, senão duma real e esplêndida transfiguração artística, que o comediante fortalecera no estudo, investigando com um critério vivo, sagacíssimo, todos os meandros do carácter que havia em mira restaurar, gesto por gesto, cena por cena. O leitor vai-nos dizer que isto é lisonja, tão acostumado já anda a que o iludam os louvaminheiros neutros da imprensa.

Porém desta vez o caso é sério, e cumpre fazer justiça ao talento dum homem, que, arvorando em qualidades todos os seus defeitos, dum só jacto esculpiu uma figura grande e bem tratada, a qual diverge das cópias estrangeiras, e toda ela fumega duma poderosa vida dramática, perante a qual se esquece o actor para só ver a personagem, e dentro de cuja veemência de novo brilha, na alma do filho, a luminosíssima e radiosa centelha do génio do pai.

O Pântano

Uma posição difícil.

Temos de expor aqui a nossa opinião sobre o valor desta última produção do nosso simpático amigo D. João da Câmara.

Devemos fazê-lo com a sinceridade que costumamos pôr nestas críticas, e que tanto satisfaz à nossa consciência e à nossa índole.

D. João da Câmara é um dos nossos primeiros escritores dramáticos. As suas peças têm conquistado sempre o aplauso geral. O seu nome marca já uma reputação literária. Não é qualquer poeta que escreve os excelentes dramas históricos *D. Afonso VI* e *Alcácer Quibir;* não é qualquer prosador que escreve a delicadíssima comédia *Os Velhos.* O seu talento está provado, as suas aptidões teatrais estão confirmadas.

É por isso embaraçosa a nossa situação neste momento.