TEATRO

★ ★

do Romantismo aos nossos dias: CENT

UFLO01634

uma antologia
seleccionada, prefaciada e anotada
por

LUIZ FRANCISCO REBELLO

PORTUGUÊS

E VINTE ANOS DE LITERATURA TEATRAL PORTUGUESA

TEATRO PORTUGUÊS

ESTA OBRA É UMA EDIÇÃO DO AUTOR ORGANIZADA GRÁFICAMENTE POR VICTOR PALLA, DISTRIBUIDA PELO CÍRCULO DO LIVRO, LDA. E COMPOSTA E IMPRESSA POR SCARPA, LDA., RUA DAS FLORES, 43, EM LISBOA. DELA SE FEZ UMA TIRAGEM ESPECIAL DE 90 EXEMPLARES, NUMERADOS DE I A XC (OS ÚLTIMOS DEZ FORA DO MERCADO), IMPRESSA EM OFF-SET 140, RUBRICADOS PELOS AUTORES E COM UMA GRAVURA DE AUGUSTO GOMES

★★

do Romantismo aos nossos dias

«O TEATRO PORTUGUÊS EXISTE?»

— título de uma tese de concurso de Luís Barreto — Lisboa, 1912.

INTRODUÇÃO

Esta obra não aspira a ser mais do que exactamente aquilo que o seu título desde logo adverte: uma antologia do Teatro português, do romantismo aos nossos dias. Pretendeu-se apenas, com efeito, apresentar através das três dezenas de peças escolhidas um panorama tanto quanto possível fiel e compreensivo da evolução ou, melhor dizendo, da trajectória percorrida pela literatura teatral portuguesa nos últimos cento e vinte anos, desde Garrett até aos contemporâneos. Se foram bem ou mal escolhidas essas peças pelo organizador da antologia, que assume a responsabilidade por tal escolha e, implicitamente, pelo repúdio das que nela não figuram, se em vez dessas outras lá teriam melhor e mais justificado cabimento, é já outra questão. Nisto de antologias, como é sabido, cada um tem o seu critério, tão bom e tão defensável em princípio como o dos outros; e nem vale a pena falar de gostos, que o povo diz não serem para discutir mas que apesar disso podem e devem explicar-se, se se quiser aperfeiçoá-los.

O critério que presidiu à selecção foi, muito simplesmente, o de reunir um certo número de textos que, ilustrando diversas e sucessivas tentativas de criação de uma literatura dramática nacional (no legítimo e único verdadeiro sentido desta expressão e, portanto, à margem de suspeitos e limitativos nacionalismos), atingissem ainda um nível de dignidade artística que permitisse havê-los por válidos simultâneamente no plano da dramaturgia universal. Por outras palavras: buscou-se, através desses textos, reconstituir um retrato, fragmentário talvez, mas nem por isso menos verdadeiro, do Teatro português, tal como o rodar do tempo, de 1838 até hoje, o modelou.

Acredite-se que a escolha não era, e de facto não foi, fácil. O nosso teatro atravessou longos períodos a respeito dos quais um caridoso silêncio é ainda a melhor forma de não termos de nos envergonhar dele. Isso explica que nesta antologia estejam omissas determinadas tendências, não por carência de peças, que as houve, mas porque as peças que melhor poderiam representá-las na rea-

lidade seriam representativas apenas, ou acima de tudo, da irremediável incapacidade poética dos seus autores.

Há, evidentemente, e não faltará quem as aponte, outras omissões, pelas quais não é já responsável o organizador da antologia. Mas essas respeitam a obras que ele havia escolhido e para cuja publicação não foi possível obter o consentimento dos seus autores ou dos legais detentores dos respectivos direitos. Numa nota final, tendente a compensar até certo ponto o desequilíbrio que a sua ausência inevitàvelmente irá causar, se lhes fará mais desenvolvida alusão.

X

Uma última advertência ainda. O estudo que preenche as páginas seguintes, espécie de prólogo à antologia, não tem a pretensão de constituir uma «História do Teatro em Portugal nos últimos cento e vinte anos» — história que, para vergonha nossa, está ainda por escrever: também aqui se patenteiam aquela indiferença e aquele abandono a que o nosso teatro, salvo aquelas excepções que honrosamente preenchem o seu papel de excepções, mais ou menos desde sempre tem sido votado. Deliberadamente se chamou a esse prefácio «Cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa», marcando-se-lhe assim os limites desde o início voluntàriamente aceites. Trata-se, portanto, simplesmente de uma síntese, com todas as elipses e abreviações pressupostas, da evolução das formas literárias que entre nós o Teatro assumiu durante o lapso de tempo histórico coberto pela antologia. Melhor dizendo: esse estudo incide apenas sobre um dos aspectos da realidade teatral portuguesa — sem dúvida o mais importante — que é o da criação literária, procurando inseri-la no contexto histórico da sociedade em que nasceu. Aos demais aspectos dessa vasta e complexa realidade se farão incidentais referências, de cada vez que a sua influência sobre a criação dramática pròpriamente dita haja sido, ou pareça haver sido, decisiva ou, quando menos, adjuvante.

As próprias limitações desse estudo virão pôr ainda mais em evidência a necessidade de se escrever a História do nosso Teatro, que não poderá ser obra de um apenas, mas sim o fruto de um trabalho de equipa, e para a qual as páginas seguintes não aspiram a ser mais do que uma contribuição parcial, modesta — mas bem intencionada.

PREFÁCIO

cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa

1

XIII

Haverá um Teatro português?

É um facto indesmentível que o génio português não tende naturalmente a exprimir-se através da poesia dramática, ao contrário do que se verifica em relação à poesia lírica. Do rei D. Dinis e de Camões a Bernardim e a Bocage, de Antero a Cesário Verde e António Nobre, de Junqueiro e Pascoais a Pessoa e Sá-Carneiro, é longa a teoria dos poetas de primeira grandeza que deixam a perder de vista, em número e qualidade, os dramaturgos. Houve Gil Vicente, sem dúvida, e António Ferreira, e Garrett — aliás também poetas, todos eles... Depois, num plano inferior, Francisco Manuel de Melo, Garção, António José da Silva, João da Câmara, Raul Brandão e Alfredo Cortez — e, mais abaixo ainda, a pequena corte dos seus epígonos. Mas que distância entre uns e outros!

Interrogação sobre a existência de um teatro português

Distância que não é apenas de grandeza, mas até de tempo. Sempre o teatro em Portugal caminhou atrasado em relação às demais formas de expressão artística. Quando nasceu, em 1502, já de há muito se fazia ouvir o cantar português dos nossos primeiros poetas. E nunca mais logrou por eles acertar o passo. O próprio romance, apesar da sua origem mais recente, se lhe adiantou. Onde está, no nosso teatro do último quartel do século XIX, a peça correspondente aos sonetos de Antero ou aos romances de Eça de Queirós? E quando, em 1913, Fernando Pessoa escreve o seu «drama estático» *O Marinheiro* — ele, que é uma das vozes mais originais e mais revolucionàriamente inovadoras de toda a poesia contemporânea! — não faz mais, afinal, do que seguir uma vereda há vinte e cinco anos rasgada, lá fora, por Maeterlinck... Da mesma maneira, o escândalo que em 1923 suscitou a estreia do *Lodo*, de Alfredo Cortez, pecava por um atraso de trinta anos: os mesmos que haviam decorrido sobre a proibição em Londres das «peças desagradáveis» de Bernard Shaw. Ao nosso teatro, até a indignação chega fora de tempo.

Há-de haver, decerto, uma causa para assim acontecer. Eça de Queirós, num artigo das *Farpas*, publicado em 1871, dizia que «o português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas» — e concluía, com uma larga dose de injustiça,

afirmando que «a nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*». Opinião de certo modo perfilhada por Fialho de Almeida, numa entrevista concedida ao jornal *O Mundo* em 1906 e recolhida no seu livro póstumo *Actores e autores*, ao declarar que «a aptidão dramatúrgica do escritor português é uma qualidade de excepção... 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».

É uma explicação; mas que, no fundo, não satisfaz. Que há de particular, de específico, no modo temperamental de ser, de sentir e de pensar do português que, *a priori*, o inhabilite para a criação dramática? Uma cultura depende, em parte, da qualidade, boa ou má, das sementes lançadas à terra: mas a natureza do solo e as condições climatéricas não desempenham na sua formação um papel de menor relevo. Com o fenómeno artístico sucede exactamente o mesmo — e em especial quando se trata de teatro, arte colectiva por excelência, que reclama e pressupõe a presença efectiva, e não apenas teórica, do público. Detenhamo-nos então um momento no exame daquele condicionalismo. Talvez ele nos forneça a chave da explicação pretendida.

XIV

O teatro e a sociedade portuguesa

Garrett — o único autor poupado por Eça às chamas do inferno para que atirou toda a restante produção dramática nacional — aproximou-se, no importante prefácio que escreveu para o *Auto de Gil-Vicente*, da solução do problema. Depois de afirmar que «em Portugal nunca chegou a haver teatro» (apesar de Gil Vicente, como ele adiante reconhece, ter «lançado os fundamentos de uma escola nacional»), procura determinar «a causa desta esterilidade dramática, desta como negação para o teatro em um povo de tanto engenho». E escreve: «O teatro é um grande meio de civilização, 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.»

Uma ponta do véu começa a levantar-se aqui. Pode um romancista (como aconteceu a Stendhal) escrever os seus romances na convicção de que só passados cinquenta anos haverá quem os leia: a existência de leitores nada acrescenta ao romance, que existe independentemente deles. No teatro, porém, as coisas passam-se de outro modo. Seja para os lisonjear, seja para os combater, o dramaturgo encontra-se na dependência dos gostos do público — e, se deles abstrair, a sua obra terá falhado a missão essencial que o teatro se propõe.

Mas o público não é uma entidade abstracta: é, pelo contrário, uma entidade històricamente determinada, a que as estruturas económicas e sociais de cada época conferem uma imagem distinta e definida. E através dessas imagens sucessivas é-nos dado surpreender o rosto mutável do teatro — reflexo da vida que na vida afinal se reflecte.

Procuremos, recuando no tempo, descobrir, à transparência dessas imagens, o verdadeiro rosto do teatro português.

2

Da linguagem balbuciante, inconsciente ainda, dos momos, arremedilhos e entremeses da Idade-Média — formas rudimentares e embrionárias do drama — destaca-se um dia a voz, já modulada embora não inteiramente desprendida das escórias do teatro medieval, de Gil Vicente. Corria então o ano de 1502: dois anos antes Pedro Álvares Cabral desembarcara no Brasil, quatro anos antes descobrira Vasco da Gama o caminho marítimo para a Índia. Portugal tornara-se assim, numa Europa a que a Renascença e a Reforma estavam mudando a face, no elo de ligação entre o mundo antigo e o mundo novo. À corte de D. Manuel afluíam por igual fidalgos e burgueses, uns e outros deslumbrados pela miragem do Oriente. E foi na corte do Rei Venturoso que o teatro português nasceu, por ocasião de «uma visitação que Gil Vicente fez ao parto da muito esclarecida Rainha Dona Maria e nascimento do muito alto e excelente Príncipe Dom João, o terceiro em Portugal deste nome» — conforme reza a rubrica inicial do *Monólogo do Vaqueiro*.

Gil Vicente provinha da burguesia; e o seu riso, expansivo e rasgado, denunciando hipocrisias e abusos, a sua coragem de chamar as coisas pelo seu nome, trazem o selo iniludível de uma classe em franca ascensão, que emergia das ruinas do mundo feudal. Homem de teatro no mais amplo sentido da expressão, autor, actor e encenador das suas próprias obras, o seu excepcional talento pôde encontrar, na época em que viveu, as condições necessárias para se afirmar e desenvolver livremente. Mas uma regressiva modificação dessas condições veio, em poucos anos, reduzir e por fim anular o impulso inicial que lhe devemos para a criação de um teatro português. Ficaram assim por dar os passos que haviam de seguir-se ao primeiro: como diria Garrett no já citado prefácio, «cortaram à nascença a planta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo».

Síntese histórica: de Gil Vicente...

O descalabro da nossa economia, as desastrosas campanhas do norte de África, a instituição dos Índices Expurgatórios, vieram precipitar uma decadência que a ocupação espanhola, por ela consentida em 1580, apenas tornou mais evidente. O país afundou-se naquela «apagada e vil tristeza» que ensombra as derradeiras estrofes dos *Lusíadas* — e o riso franco do fundador do teatro português foi bruscamente sufocado. Um tímido eco ressoa ainda, salvando-as de um implacável esquecimento, nas obras de Chiado, António Prestes, Jerónimo Ribeiro; e à volta do meio-século lançou António Ferreira, com *A Castro*, as bases de uma tragédia nacional. Mas todos estes esforços soçobraram com a sujeição a Castela.

Ao longo do século XVII, o teatro que em Portugal se escreveu e representou, quando não era de importação espanhola, era decalcado sobre o espanhol. Com uma única excepção: o *Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo. Mas as duas ou três outras peças que se lhe conhecem foram escritas em castelhano, como as de Jacinto Cordeiro, António Henriques Gomes, João de Matos Fragoso ou Manuel Freire de Andrade, a quem apenas a circunstância, puramente acidental, de haverem nascido em terra portuguesa permite considerar dramaturgos portugueses... E em latim eram escritas as enfadonhas e insuportáveis tragicomédias com que os jesuítas — na definição justa de António José Saraiva — «procuravam fazer esquecer o teatro que tinham ajudado a destruir».

Não seria, decerto, a ópera italiana, introduzida por D. João V no dealbar de setecentos, com o seu faustoso aparato cénico que tão bem se harmonizava com a falsa grandeza ostentatória da corte do Rei Magnânimo, a fazê-lo renascer. Talvez pudessem levar a cabo essa tão necessária empresa o «Judeu» com as suas óperas joco-sérias, em que se diria perpassar o espírito irreverente

e zombador de Mestre Gil, Correia Garção com o seu generoso propósito, expresso no *Teatro Novo*, «de lançar do teatro alheias musas / e restaurar a cena portuguesa», ou o prolífico Manuel de Figueiredo, empenhado em criar um drama burguês, como em França, pela mesma época, Diderot e Sédaine. Mas Figueiredo, apesar do seu «instinto de descobrir assuntos dramáticos nacionais», a que Garrett rendeu justiça numa página das *Viagens na minha terra*, não tinha sombra de talento; a Inquisição mandou queimar o infortunado António José da Silva; e o Marquês de Pombal deixou morrer Garção no cárcere.

Privado daqueles poucos que poderiam salvá-lo, o teatro português depressa caiu nas mãos dos muitos que não sentiam escrúpulos em perdê-lo. Enquanto uma corte dissoluta se extasiava perante as montagens complicadíssimas da ópera italiana, um povo adormecido e inculto divertia-se com as chocarrices obscenas do teatro de cordel, onde só por excepção lampejavam as sátiras, fáceis mas saborosas, de um Nicolau Luís ou de um José Daniel, 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 na introdução do *Auto de Gil-Vicente*.

Tão baixo se desceu, e tanto se recuou, que era preciso tornar outra vez ao princípio, partir novamente de zero (porque ao zero se havia regressado), retomar a tarefa de emancipação do teatro português no ponto em que Gil Vicente a deixara. Foi o que genialmente intuiu Garrett.

XVI ...a Garrett

3

A revolução liberal de 1820, detida no seu surto pela reacção miguelista, três anos mais tarde, só em 1834 consolidou definitivamente a sua vitória. Forma-se com ela uma classe média, para satisfação de cujos gostos e necessidades o teatro que ao tempo se representava era nìtidamente inadequado. Em edifícios desprovidos das mais elementares condições de decência, actores «que passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça» e que «mais do que uma vez se apresentavam em cena embriagados» — assim rezavam os jornais da época — declamavam, sem convicção nem dignidade, enfáticas tiradas ou entregavam-se aos mais inqualificáveis jogos de cena. No estado ignominioso a que o teatro português decaíra, autores, actores, público e casas de espectáculo situavam-se ao mesmo nível.

Encontravam-se as coisas neste pé quando, em 28 de setembro de 1836, uma portaria régia, assinada pelo ministro Passos Manuel, convidava 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». E a portaria terminava afirmando a esperança de que Almeida Garrett se desempenhasse da incumbência recebida «com o zelo e inteligência que são próprios do seu patriotismo e reconhecidos talentos».

Garrett e a restauração do teatro português

Garrett, efectivamente, não perdeu tempo em cumprir o que lhe fôra ordenado (aliás, como tudo leva a crer, por inspiração sua). A 12 de novembro do mesmo ano apresenta um projecto de lei, que três dias depois é convertido em decreto, e no qual se lançam as bases da renovação do teatro português. Esta rapidez com que do plano das ideias se passa para o dos factos — tão pouco frequente na nossa vida pública — claramente demonstra o interesse dos governantes em dar

realidade a esse sonho que tantos outros, lutando contra circunstâncias adversas, debalde haviam perseguido. E compreende-se que Garrett — para quem a restauração do nosso teatro era «uma questão de independência nacional» — nela se empenhasse a fundo.

O decreto de 15 de novembro, entre as suas medidas principais, estabelecia a criação de uma Inspecção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais (artigo 1.º) e de um Conservatório Geral da Arte Dramática (artigo 3.º), instituía 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 o problema da reforma do teatro português era considerado sob todos os aspectos: formação de actores, estímulo à produção dramática nacional, construção de um edifício «em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais». E para coordenar todas estas actividades criava-se o cargo de Inspector Geral dos Teatros — para que Garrett foi nomeado em 22 de novembro de 1836 e que exerceu até ser demitido em 1841.

O Conservatório começou logo a funcionar, e em 1840 contava nada menos que duzentos alunos. Em 1839 realizava-se o primeiro concurso para a atribuição de prémios aos dramaturgos nacionais, considerado por Garrett como «o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramática em Portugal». Mas obstáculos de toda a espécie — desde a aprovação do projecto arquitectónico à escolha do local e angariação de fundos — atrasaram sucessivamente a construção do Teatro Nacional, que só em 1846 foi por fim inaugurado. Para compensar esse atraso, e reduzir-lhe ao mínimo os inconvenientes, Garrett organizou, em 1837, uma companhia para o velho Teatro da rua dos Condes, que passou então a denominar-se «Teatro Nacional e Normal». A direcção foi confiada ao encenador francês Emílio Doux, que dois anos antes se estreara com a sua companhia no mesmo teatro, apresentando um repertório em que figuravam os primeiros dramas do romantismo francês: o *Hernani*, o *Ruy Blas*, a *Lucrécia Borgia*, de Victor Hugo, *A Torre de Nesle* e o *Anthony*, de Alexandre Dumas. Aí deveriam subir à cena as peças aprovadas pelo Conservatório e concorrentes ao prémio anual estabelecido pelo decreto de 15 de novembro. E aí se representou pela primeira vez, em 1838, *Um auto de Gil-Vicente*, logo considerado por Herculano «o primeiro drama dos que vieram começar a época do renascimento do nosso teatro».

A três séculos de distância, beneficiando de uma conjuntura político-social igualmente propícia, Garrett retomava o facho aceso por Gil Vicente, iluminando o verdadeiro caminho de uma dramaturgia nacional.

XVII

4

Primeiros encontros de Garrett com o teatro

Não era esse, contudo, o primeiro encontro do poeta de *Camões* e *D. Branca* com o teatro. No prefácio que escreveu para a tragédia *Mérope* — composta em 1817, aos dezoito anos — refere que, sob a influência da leitura dos clássicos, já «embrulhara e desconjuntara os *Persas*, de Ésquilo, em uma coisa de cinco actos que alcunhara de tragédia com o nome de *Xerxes*». Perdeu-se essa sua primeira composição dramática, que datava de 1811 e foi representada por estudantes da Universidade de Coimbra quatro ou cinco anos depois. Como também não chegaram até nós as que se lhe seguiram e precederam a *Mérope*: «uma *Lucrécia*, um meio *Afonso de Albuquerque*, um quarto de *Sofonisba*, uma *Atala* quase toda, e não sei quantas coisas mais».

XVIII

A tragédia Catão *e a geração liberal de 1820*

Em vão se buscariam acentos pessoais na *Mérope*, dominada — como o próprio Garrett confessa — por «reminiscências de Maffei e dos clássicos antigos» (e de Alfieri e Ducis, poderia acrescentar-se) e que, àparte um maior cuidado e um melhor gosto na factura dos versos, dificilmente se distingue das tragédias transplantadas do francês pelos árcades na segunda metade do século XVIII (Figueiredo, Reis Quita, Miguel Tibério Piedegache) e no primeiro quartel do século XIX por João Baptista Gomes, Manuel Caetano Pimenta de Aguiar e outros. Mas o dramaturgo aspirava «a um outro modo de ver e de falar que pressentia mas não distinguia ainda bem»: a tragédia *Catão*, escrita em 1821 e nesse mesmo ano representada no Teatro do Bairro Alto, a 29 de outubro [1], ilustra uma nova tentativa, melhor sucedida, de aproximação desse outro «modo de ver e de falar». O modelo é ainda o da tragédia francesa do século anterior, o estilo é ainda o da Arcádia. Mas o espírito que a anima procede já de uma outra matriz — nela as ideias que deram corpo à revolução liberal de 1820 encontram, pela primeira vez, expressão literária: «a moralidade política do drama», escreve Garrett no respectivo prefácio, «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».

Foi isso, sem dúvida, que levou Vitorino Nemésio a considerar o *Catão* como a «tomada de consciência cívica da geração liberal». Plenamente de acordo: tomada de consciência cívica, é certo, mas ainda não dramática. Espartilhados no figurino clássico, os novos sentimentos e ideais tornavam-se difíceis de reconhecer. Seria preciso o exílio, o contacto com as novas formas literárias do estrangeiro, o encontro com o romantismo alemão, inglês e francês, para levar Garrett à descoberta do «pensamento do drama nacional». E isto não é um paradoxo: o teatro, para ser válido, terá de consistir na afloração nacional de uma problemática universal — o que pressupõe necessàriamente um sincronismo com as diversas correntes do pensamento, que circulam acima das fronteiras. Assim se explicam as desconsoladas palavras de Alexandre Herculano, ao interrogar-se, em dois artigos publicados em 1834, sobre o estado da nossa literatura e o trilho que ela devia seguir: «O movimento intelectual da Europa não passou a raia de um país onde todas as atenções, todos os cuidados estavam aplicados às misérias públicas e aos meios de as remover.»

O exílio

Duas vezes tomou Garrett o caminho do exílio: a primeira em 1823, quando o golpe de Estado miguelista fez cair o primeiro regime constitucional, a segunda em 1828, quando D. Miguel se proclamou rei absoluto e o arbítrio se erigiu em lei. Entre uma e outra, tornou Garrett 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. As suas estadias forçadas em Londres e Paris coincidiram com a erupção do drama romântico, nascido na Alemanha no último quartel do século XVIII: é de 1817 o *Manfredo*, de Lord Byron, de 1818 *Os Cenci*, de Shelley, de 1820 o *Marino Faliero*, de Byron; em 1827 publica-se o *Cromwell*, de Victor Hugo, cujo prefácio constitui o verdadeiro manifesto do romantismo, em 1830 trava-se a batalha do *Hernani*, e nesse mesmo ano Alfred de Musset sofre o estrondoso fracasso da *Noite veneziana*.

---

[1] No mesmo espectáculo figurava uma farça em um acto, *O corcunda por amor*, em cuja autoria Garrett colaborou com Paulo Midosi. Teófilo Braga, no 4.º volume da sua *História do Teatro Português*, considerou-a «abaixo das farças de cordel de Ricardo José Fortuna ou Manuel Rodrigues Maia»; não admira por isso que fosse, mais tarde, excluída por Garrett do seu Teatro Completo.

Por esse tempo, dizia-se Garrett à margem das escolas literárias: «Não sou clássico nem romântico», declarou ele no prefácio à primeira edição do poema *Camões*, em 1826; «de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia». Mas ao romantismo deveu o autor do *Frei Luís de Sousa* a rejeição do espartilho clássico, que lhe tolhia os movimentos, a pesquisa de uma verdade humana, colhida na observação do mundo real, o despertar do interesse pelas fontes puras e autênticas da poesia nacional. Todas estas aquisições, longamente assimiladas por um processo subconsciente, viriam convergir nas obras-primas escritas após o exílio: o *Romanceiro* (1843-51) e as *Folhas caídas* (1853) na poesia, as *Viagens na minha terra* (1846) no romance, o *Auto de Gil-Vicente* (1838) e o *Frei Luís de Sousa* (1843) no teatro.

Enquanto se manteve fora de Portugal, a poesia atraiu mais Garrett do que o teatro; apenas, durante a segunda emigração, compôs uma tragédia sobre um tema da história nacional *(O Infante Santo)*, que se perdeu ao afundar-se o navio que o trouxe dos Açores para o continente, onde veio tomar parte nas lutas pela restauração da liberdade. E arrancadas às páginas da história de Portugal seriam as personagens e a efabulação dos seus dramas posteriores — não para as imobilizar numa galeria de figuras de cera, como fizeram aqueles que imaginaram continuá-lo, mas para insuflar-lhes uma vida nova e agora já imperecível.

5

O Auto de Gil-Vicente
início do teatro romântico

O *Auto de Gil-Vicente*, que é o primeiro drama romântico português, estreou-se no Teatro da rua dos Condes a 15 de agosto de 1838. Um ano antes publicara Alexandre Herculano no *Panorama* um estudo, valioso pelas perspectivas que abria, sobre o *Teatro português até ao fim do século XVI*. E em 1834 haviam promovido José Vitorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro uma edição, em Hamburgo, dos autos de Gil Vicente. Não é arriscado supor que a leitura daquele estudo e destes autos, colocando Garrett de chofre perante a primitiva fonte da poesia dramática portuguesa, o haja impulsionado a escrever aquele drama.

«O que eu tinha no coração e na cabeça», diz na introdução, «— 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 por ocasião da partida da Infanta D. Beatriz para Saboia — «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.»

Esse foi o seu desígnio, e a posteridade confirmaria que ele o alcançou. Na sua *História do Teatro Português*, Teófilo Braga, não obstante apontar-lhe alguns erros históricos (mas o próprio Garrett previra essas objecções e se lhes antecipara, ao escrever na introdução que «a verdade histórica pròpriamente, e a cronológica, essas as não quis ele, nem quer ninguém que saiba o que é teatro»), reconhece-lhe «o mágico condão de consubstanciar em um drama o pensamento da restauração do Teatro». E a crítica moderna também assim pensa.

Ao *Auto de Gil-Vicente* seguiu-se um outro drama histórico, *Filipa de Vilhena*, que os alunos do Conservatório representaram no Teatro do Salitre, a 30 de maio de 1840, com o título *Amor*

Antologia

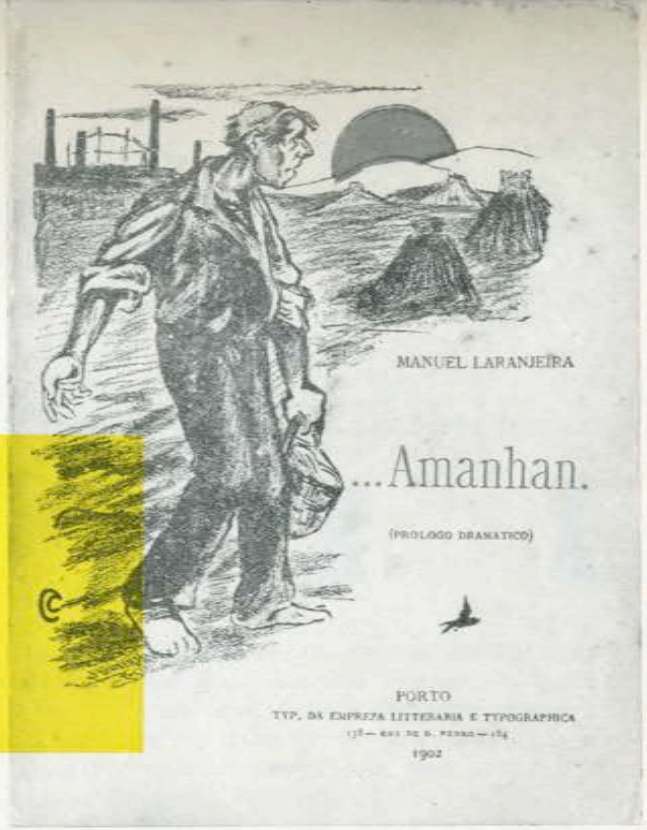
Manuel Fernandes Laranjeira

Manuel Fernandes Laranjeira nasceu em Vergada (Vila da Feira) a 17 de agosto de 1877 e morreu, suicidando-se, em Espinho a 22 de fevereiro de 1912.

Obras principais: Teatro — ...Amanhã, *prólogo dramático (publicado em 1902);* Às feras, *drama em um acto (1905);* Naquele engano d'alma, *farça em um acto (inédita). Deixou incompleta, e também inédita, a peça em 3 actos* Almas românticas.
Outras obras: Poesia — Comigo *(1912). Obras póstumas* — Cartas *(1943);* Pessimismo nacional *(1955);* Diário íntimo *(1957);* Prosas perdidas *(1959).*

Defensor estrénuo e intransigente de um realismo actuante (é significativa a leitura de uma carta que dirigiu a João Chagas e, sob o título de Teatro Contemporâneo, *o diário portuense* A Voz Pública *inseriu em diversos números do mês de fevereiro de 1903, na qual são constantes as referências a Ibsen, a Strindberg, a Björnson, a Becque), Manuel Laranjeira trouxe à nossa dramaturgia de tendência naturalista o sobressalto de uma problemática social até então pràticamente ignorada entre nós. Duas breves obras em um acto — o prólogo dramático* ...Amanhã *e o drama* Às Feras — *documentam expressivamente essa tentativa de actualização do nosso teatro, ainda enfeudado às estruturas (artísticas e sociais) de um passado històricamente transcendido; e reflectem, com exemplar clareza, aquele «espírito sedento de luz, de verdade e de justiça», que era o do seu autor, comovidamente evocado por Miguel de Unamuno no prefácio ao volume das suas* Cartas.
Numa dessas cartas, dirigida a Teixeira de Pascoaes e datada de 27 de março de 1904, alude Laranjeira ao ...Amanhã — *para aconselhar o poeta da* Elegia de Amor *a não o ler porque «é todo feito da lama desta vida — a não ser uma aspiração suprema que dele se ergue para as planuras do futuro, do sonhado Amanhã»... E noutra carta, escrita em 8 de novembro de 1905 para Amadeu de Sousa-Cardoso, torna a referir-se-lhe definindo-o como «um episódio da vida das alfurjas, dos antros do sofrimento, do vício... um grito da miséria e contra a Engrenagem em que tudo isto rola» — e recusando-lhe o rótulo de «anarquista», que alguns quiseram apôr-lhe só «porque alguém diz que o mundo é torpe e criminoso e em nome do sofrimento humano, da miséria irresponsável, reclama um pouco de justiça».*
A fidelidade de Laranjeira a esse ideal estético impregnado de um tão fundo humanitarismo levá-lo-ia, lògicamente, a aderir a qualquer movimento que procurasse despertar os nossos palcos para as preocupações que na sua obra dramática longamente repercutem. Compreende-se, por isso, que ao fundar-se entre nós um Teatro-Livre, o nome do autor do ...Amanhã *a ele aparecesse, desde o início, ligado. E com efeito, logo no primeiro espectáculo do Teatro-Livre fundado em Lisboa, entre outros, por Araújo Pereira, Bento Faria e Luciano de Castro, que se realizou no Teatro do Príncipe Real, a 8 de março de 1904, figuravam cenas do «prólogo dramático» de Manuel Laranjeira, interpretadas pelos actores Eduardo Vieira, Luciano de Castro e Maria das Dores nas personagens, respectivamente, de* Operário, Vagabundo *e* Mãe. *O mesmo excerpto foi, mais tarde, representado no Teatro Águia de Ouro, do Porto, em 1 de maio de 1908, em festa do actor Joaquim Soares.*

Manuel Laranjeira e o Teatro Livre



Capa da 1.ª edição de *...Amanhã;* à esquerda, Manuel Laranjeira por Amadeo de Sousa Cardoso; à direita, caricatura do actor Luciano de Castro, fundador do Teatro Livre, por Julião Machado

Manuel Fernandes Laranjeira

...A MANHÃ

Personagens:

UM JORNALISTA DEMOCRATA
UM OPERÁRIO
UM VAGABUNDO } IRMÃOS
LUÍSA
UMA MULHER DO POVO, MÃE DESTES.

Saleta modesta. Mobília simples envernizada. O soalho lavado. As paredes caiadas de branco. Porta à direita lançando para a rua. Contra a parede do fundo uma estante pejada de livros, pintada de verde. Ainda na parede do fundo, perto do ângulo da esquerda, uma porta que lança para o corredor da casa. Encostada ao tapamento da esquerda e um pouco para a frente, uma mesa rectangular, cheia de livros, papéis e jornais. À esquerda ainda, uma porta para o quarto do operário. Sobre a mesa, tinteiro e pena e papel. O operário entra pela porta da direita.

OPERÁRIO *(falando para fora):* Entre...

JORNALISTA *(entrando):* Não me posso demorar. Preciso de ir a casa mudar de fato.

OPERÁRIO: Mudar de fato? Ora essa! Assim está bem. Eu acho.

JORNALISTA: Compreende: eu tenho de falar. Assim como estou não é decente.

OPERÁRIO: Modos de ver. O senhor vai lá mostrar ideias e não roupa — parece-me.

JORNALISTA: Sim... isso é verdade. No entanto ninguém me livrava da primeira impressão ser má. O público ainda aprecia as qualidades pela roupa que se veste. Oh! eu sei como estas coisas são! Tenho muita prática disto, muita!

OPERÁRIO: Sim... uma mão calejada do trabalho não é nobre como uma mão enluvada... — e aí está o mal! Mas o senhor, que se diz um espírito esclarecido, ainda ceder a esses preconceitos — é o que me espanta.

JORNALISTA: Experiência da vida, meu caro, experiência da vida! Chame-lhe preconceito; eu chamo-lhe necessidade. Eu, que dentro dos princípios sou intransigente, vejo-me forçado a contemporizar com estas questões de detalhe. É preciso que tenhamos o critério suficiente para ver a seguinte verdade: metade — ou mais — das pessoas, que vão a uma reunião de intuitos revolucionários, vão lá ùnicamente por diletantismo: para examinar como o orador se apresenta, como fala, se tem bela atitude, fogo no declamar...

OPERÁRIO: ...e roupa limpa?

JORNALISTA: Oh! São terríveis! Espatifam muito boas e sólidas reputações. — Ora é preciso que o nosso senso prático veja isto, se não queremos ver afundar-se a nossa reputação, o orgulho da nossa vida...

OPERÁRIO *(com mordacidade amarga):* Não é verdade que é uma coisa triste e azeda sabermos que também há parasitas no Ideal?

JORNALISTA: Felizmente que no nosso partido não medra tal peste!

OPERÁRIO *(oscilando a cabeça):* Oxalá!

JORNALISTA *(erguendo-se nos bicos das botas):* O quê? Pois suspeita?... Oh! nem pense nisso sequer! Seria indigno! indigno! indigno! Dentro do nosso partido não há um único — nem um único sequer, entenda-o bem! — que não seja um convicto...

OPERÁRIO *(friamente):* ...de quê?

JORNALISTA *(desconcertado):* De quê? Ora essa! De quê? O sr. pergunta de quê? Pois de quê, senão de ideias avançadas... de democracia, de... de princípios liberais, de sentimentos de fraternidade? de... e de...

OPERÁRIO: ...e doutras palavras, bem sei.

JORNALISTA *(pulando):* Então o senhor acha que a democracia é apenas uma palavra?

OPERÁRIO *(franzindo o rosto num ricto de engulho):* A democracia... — hum — que nojo!

JORNALISTA *(embaçado):* Mas eu... positivamente não o entendo! Se me dissesse que era absolutista e católico e — eu sei lá o quê? — espantava-me menos... Realmente não vejo que razões o senhor tenha para embirrar com a democracia.

OPERÁRIO *(com voz surda):* Que razões tenho? É que a legião dos famintos cresce pavorosamente, cresce como uma onda que rola à praia; é que as bocas esfomeadas multiplicam-se como estrelas ao anoitecer. E a democracia, em vez de lhes dar pão, dá-lhes baionetas... ou o canto dum beco para morrer de fome sem protestar.

JORNALISTA *(com um sorriso):* Ah! o senhor vai mais longe do que eu cuidava! Também assim penso! Estamos absolutamente de acordo. Mas isso ainda vem longe, muito longe! Lá chegaremos, todavia. Pouco a pouco lá chegaremos. Presentemente vamo-nos contentando com menos, que é mais sensato... Mas é o que me consola a mim, que também sou um proletário — um proletário intelectual, claramente — é que o grande dia há-de chegar... É o que me consola, creia. No entanto, reconheço — e é o que me faz militar no partido — que para lá chegar é preciso passar primeiro por outras formas de transição. É como quem espera pelo último dia do mês, mas reconhece que tem de passar primeiro pelos dias intermédios. Quanto ao resto, estamos de acordo. Bastava eu ser um proletário intelectual. E olhe que o estado do proletário intelectual não é menos miserável do que o do proletariado braçal. Hoje todos devemos ser revoltados, todos nascemos revoltados... E nós, os intelectuais mais do que ninguém, porque compreendemos os nossos direitos e as espoliações que nos fazem.

OPERÁRIO *(com enfado):* Faz-me o favor? Acabemos com a questão... Estaríamos aqui eternamente a discutir sem nos compreendermos. Depois eu exalto-me... É melhor acabar.

JORNALISTA *(formalizado):* Pois não! De resto estávamos a conversar simplesmente. Eu não discuto princípios. *(Variando de tom:)* Dá-me a notinha, faz-me o obséquio?

OPERÁRIO: Ah! sim... Queira desculpar. Tinha-me esquecido. *(Remexendo nos papéis de mesa:)* Cá está. Não está muito claro isto, mas eu explico-lho, e depois o senhor mesmo faz a notícia para o jornal...

JORNALISTA: Oh! demónio! Eu hoje não posso demorar-me na redacção... Diga-me: não tem agora o tempo muito tomado?

OPERÁRIO: Estou inteiramente livre.

JORNALISTA: Olhe: o melhor é o senhor mesmo fazê-la. Eu espero um pouco.

OPERÁRIO: Mas por que a não faz o senhor? Está mais afeito...

JORNALISTA *(com um sorriso):* Oh! impossível! Eu não posso trabalhar senão quando estou só, bem isolado no meu gabinete... Sou dum temperamento muito exigente, mórbido. O trabalho mental é uma coisa muito séria! Requer condições que não imagina, muita concentração!

OPERÁRIO: Sim... Será isso. — Mas é uma maçada para si esperar...

JORNALISTA: Não... O senhor faz isso depressa.

OPERÁRIO: Bem.

(Senta-se à mesa e escreve. Um curto silêncio.)

JORNALISTA *(lembrando-se de qualquer coisa diz com ar de recomendação):* Ah! Resuma isso o mais que possa, não se esqueça. Há sempre grande falta de espaço, como deve compreender...

OPERÁRIO *(escrevendo):* Sim...

JORNALISTA: E a letra faça o possível para que seja bem legível!

OPERÁRIO *(escrevendo sempre):* Sim...

JORNALISTA: É por causa das gralhas...

(Um silêncio curto durante o qual o jornalista analisa miùdamente a sala, atentando na estante.)

JORNALISTA: Ora vamos que o senhor não é dos que têm mais razão de queixa...

OPERÁRIO *(sem se voltar):* ...queixa de quê?

JORNALISTA *(com um sorriso):* De reclamar umas certas regalias, naturalmente. Muitos conheço eu que se fruíssem *(o operário volta-se)* um bem-estar assim — estavam caladinhos como ratos dentro dum queijo.

OPERÁRIO *(de sobrolho franzido):* Mas que ideia faz o senhor de reclamar? Eu, quando digo direitos sonegados, não me refiro a mim, refiro-me ao Homem. Porque eu não sofro fome agora, conclui-se que eu não tenha altíssimos motivos, motivos humanos, de me revoltar em nome dos famintos? *(Erguendo-se.)* Então a justiça não passará dum mesquinho sentimento de egoísmo? Então a justiça não será já, não será ainda, esse sentimento humano, largo como a vida? Porque a justiça é a expressão moral da vida, saiba-o! — Mas da vida para todos, fecunda para todos, luminosa para todos, para todos!

JORNALISTA *(atordoado):* De acordo... plenamente de acordo! De resto as minhas ideias, os meus princípios, estão aí claros a afirmar bem alto as minhas convicções. Eu tenho sempre militado à sombra da bandeira da liberdade...

OPERÁRIO *(irritado):* Exacto... — à sombra da bandeira, à sombra! É isso mesmo! *(Num crescendo de indignação:)* E deixe-me perguntar-lhe: é em nome da justiça que o senhor se revolta ou é em nome do próprio

ventre? É em nome do ideal ultrajado que o senhor ergue um grito de indignação? Ou fá-lo como parasita do Ideal?

JORNALISTA: Perdão! Está pondo em dúvida a sinceridade das minhas convicções?

OPERÁRIO: ...Das suas convicções? Das suas, não. Oh! de modo nenhum...

JORNALISTA: O que vale é que os serviços por mim prestados à causa dos oprimidos, são bem patentes e falam bem alto em minha defesa — sem jactância o digo.

OPERÁRIO: Ah, bem! No entanto eu vejo-o bem nutrido, com ar de quem tem o ventre feliz. Se, como o senhor disse, só quem tem fome, tem direito a revoltar-se — com que direito se diz o senhor um revoltado?

JORNALISTA: Mas, meu caro, o senhor esquece que eu sou um proletário intelectual. Um proletário intelectual, entenda-o bem!

OPERÁRIO *(fixando-o com assombro):* Mas... *(Variando bruscamente, toma um ar de desdém:)* Ah! Na verdade tinha-me esquecido.

JORNALISTA *(com ar envaidecido e triunfante):* Já vê! De resto estamos de acordo!

OPERÁRIO *(fazendo um gesto):* Mas dê-me licença, sim? *(Senta-se a escrever.)*

JORNALISTA: Pois não!

(Novo silêncio. O jornalista roda um pouco pela sala e pára a analisar a estante).

OPERÁRIO *(erguendo-se com um papel na mão):* Pronto.

(O jornalista continua a examinar a biblioteca).

OPERÁRIO: Está a ver a minha biblioteca? É muito pobre!

JORNALISTA *(voltando-se):* Pois tem muito bons livros! — Já leu tudo isto?

OPERÁRIO *(com um sorriso triste):* Já estudei tudo isso — que é bem pouco, afinal. Mas eu não sou rico, não posso comprar livros em abundância...

JORNALISTA: Ainda assim... Pois pode gabar-se de ser uma excepção entre os seus camaradas.

OPERÁRIO: Infelizmente assim é: eu que sou a excepção, devia ser a regra. Porque, a meu ver, a educação é a alavanca da remodelação social. Educar, educar, educar sempre — eis o mais eficaz meio, o único meio de luta actual. Tudo o mais não passa de remédio de ocasião. Educar é criar uma alma nova e uma consciência nova. E daí à humanidade uma consciência, vê-la-eis erguer os braços num só gesto.

JORNALISTA: Mas para educar são precisas escolas.

OPERÁRIO: Bem sei. E também sei que as não há.

JORNALISTA: Ah! — isso há.

OPERÁRIO: Não vejo.

JORNALISTA: Porque é cego... ou não quer ver. Diga o meu amigo que não há tantas quantas seria para desejar. Mas havê-las? Ora essa!

OPERÁRIO: O senhor não me compreendeu. Que importa que haja muitas escolas? Que o país esteja alastrado, empestado delas até? Se há muitas — tanto pior! Em todas a educação é viciada! A dignidade é letra morta. A virtude é falseada. A noção moral da vida — porque a infância também tem uma noção moral da vida, saiba-o, e a mais persistente, porque nunca se apaga — é aleijada, raquítica. Senão veja: que produzem essas escolas? Seres moralmente enfezados, defeituosos para a vida, sabendo ler e escrever... obscenidades pelas paredes. São escolas de crime, talvez mais perfeitas do que as cadeias. A grande escola é a família. Mas essa *(fazendo um gesto triste:)* enquanto a mulher for legalmente a prostituta virtuosa do homem, enquanto ela for o objecto de sensualidade honestamente mercado... *(Oscila a cabeça negativa e lentamente.)*

JORNALISTA: Safa! Eis uma singular maneira de chamar ao lar um alcouce! Apre! Por essa teoria não se salva uma mulher, uma só!

OPERÁRIO: Pelo contrário: escapam quase todas. Eu não chamei ainda à mulher uma prostituta. Disse, pelo contrário, que o homem a considerava como tal — ele que a comprava, que a adquiria por processos que a sociedade julga virtuosos. Finalmente, a mulher é a amante do homem e não a esposa do homem. E é desta degradação aviltante que é preciso levantar a mulher. É preciso que ela surja transfigurada para a grande obra da maternidade!

JORNALISTA *(com um sorriso de desdém superior):* A emancipação feminina, enfim!

OPERÁRIO: A missão da mulher, lhe chamo eu.

JORNALISTA: Ah! meu caro! a missão da mulher tem sido, é e será sempre agradar, agradar e agradar — e nada mais. A minha fórmula é esta: a mulher quer-se màximamente bela e o homem màximamente forte. O homem para as lutas, a mulher para o prazer. E creia que a mulher está absolutamente de acordo comigo. A força dela está em ser vencida e a fraqueza do homem em vencer. Oh! Elas não desejam, não estudam senão a maneira de nos agradar. E são deliciosas assim! Senão veja-me as espanholas: — São as primeiras mulheres do mundo! Oh! São o meu fraco, as espanholas!

OPERÁRIO: Era espanhola sua mãe?

JORNALISTA: Portuguesa, portuguesa! Do mais lídimo sangue lusitano!

OPERÁRIO: Embora... Era mulher todavia.

JORNALISTA: Mas... não percebo...

OPERÁRIO: É que lastimo imenso que o senhor faça um tão vil conceito de sua mãe.