



TEATRO

★ ★

do Romantismo aos nossos dias: GENT

UFLON01634



*uma antologia
selecionada, 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.

I N T R O D U Ç Ã O

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 effeito, 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 simultaneamente 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 inevitavelmente 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 voluntariamente 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 propriamente 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.

P R E F Á C I O

cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa

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!

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 revolucionariamente 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,

*Interrogação sobre
a existência
de um teatro português*

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 dramática 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 nenhuma qualidade têm de entrecadores 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 predados 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 inhabilita 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 climáticas 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.

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 historicamente 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.

XIV

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 ruínas 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».

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 accidental, 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 chocarices 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 nitidamente 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, 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 Inspeção 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 architectónico 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 Emilio 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 *Lucrecia 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.

4

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 Êsquilo, 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 *Lucrecia*, um meio *Afonso de Albuquerque*, um quarto de *Sofonisba*, uma *Atala* quase toda, e não sei quantas coisas mais».

Em vão se buscariam acentos pessoais na *Mélope*, dominada — como o próprio Garrett confessa — por «reminiscências de Maffei e dos clássicos antigos» (e de Alfieri e Ducis, poderia acrescentar-se) e que, à parte 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 outubro¹, 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 necessariamente 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.»

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*, 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 propriamente, 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

Henrique Lopes de Mendonça

Henrique Lopes de Mendonça nasceu a 12 de fevereiro de 1856 em Lisboa, e aí faleceu a 21 de agosto de 1931.

Obras principais: Teatro — A Noiva, acto em verso (1884); O Duque de Viseu (1886), A Estátua (1889) e A Morta (1890), dramas em 5 actos e em verso; As cores da Bandeira, propósito patriótico, e Zé Palonso, farsa num acto, em colaboração com João da Câmara e Gervásio Lobato (1891); O burro em pancas, farsa em colaboração com João da Câmara, Eduardo Schwalbach, Moura Cabral, J. Batalha Reis e Fernando Caldeira (1892); O salto mortal, comédia num acto em verso (1894); Paraíso conquistado, fantasia dramática num acto em verso, e Um empréstimo (1895); Sol Novo, quadro alegórico (1896); A Serrana, libreto para a ópera de Alfredo Keil, e O Amor louco, drama em 4 actos (1899); O Alfenim e Tição Negro, farsa lírica (1902); Nô cego, peça em 3 actos (1905); Afonso de Albuquerque, drama em 5 actos e em verso (1907); O espadim do outeiro, opereta, e O Azebre, peça em 3 actos (1909); Auto das Tágides (1911); A Herança, episódio dramático em verso (1913); Saudade, um acto em verso (1916); O crime de Arronches, peça em 4 actos (1924); Um milagre de Santo António, em colaboração com João da Câmara e E. Schwalbach (inédito). Traduções — Dor de cotovelo (Sganarelle), de Molière (1895); O entremês da muda casada, de Anatole France (1914).

Outras obras: Poesia — Delenda Albion! (1883); Os piratas do Norte (1890); Lux Perpetua (1908). Prosa — Os órfãos de Calecut (1894) e Terras de Santa Cruz (1900), romances; A crise do Teatro Português, conferência (1901); Cenas da vida heróica (1919-26); Sangue Português, Gente namorada, Lanças n'África, Capa e Espada, Fumos da Índia, Santos de casa, Almas penadas e Arqueiros e cavaleiros.

Embora Henrique Lopes de Mendonça reputasse os seus dramas históricos (O Duque de Viseu, A Morta, Afonso de Albuquerque) «a parte mais substancial da (sua) obra dramática», o tardio e exacerbado romantismo de que estão impregnados fê-los envelhecer mais rapidamente do que as suas peças ade ambiente modernon, com as quais pagou episódico tributo a uma estética naturalista mais consentânea com o espírito do tempo em que foram escritas. Entre essas peças avulta O Azebre, curioso estudo do comportamento de um indivíduo em junção do meio, a que não será difícil apontar influências ibsenianas. Escrita em 1904, certas asperezas do texto (especialmente no 1.º acto) retardaram a sua apresentação pública, que só cerca de cinco anos depois veio a verificar-se. Numa «cavaqueira no vestibulo» que serve de prefácio à sua edição em volume, Lopes de Mendonça narra as vicissitudes que a peça sofreu e teve de vencer, insurgindo-se contra o rótulo de «imoral» que lhe apuseram — e contra a opinião de quantos a classificaram de «teatro livre». E, revelando uma notável incompreensão acerca do espírito e das intenções do Teatro Livre (tanto mais para estranhar quanto é certo que deles muito O Azebre se aproxima, em que pese ao seu autor...), confessa não entender bem «o sentido dessa moderna expressão convencional, que abrange sobretudo as peças rejeitadas pelo público, ou pela repugnância dos temas versados, ou pela deficiência de teatralidade». Negando que ambas estas hipóteses se apliquem à sua peça, Lopes de Mendonça aventa uma terceira: «Só se a peça merece tal classificação, e o resultante desdém da gente fina, pelas personagens arrancadas à escória social, pelos episódios de viver dissoluto a que elas dão lugar, pelos traços de sátira mordente entresachados no diálogo.» E é de facto por aí que O Azebre se identifica com os cânones naturalistas, aos quais já Lopes de Mendonça havia recorrido por duas vezes: em 1899 com o drama Amor Louco e em 1905 com a peça Nô Cego.

Representado a primeira vez no Teatro do Príncipe Real, em 26 de janeiro de 1909, O Azebre permitiu ao grande actor Ferreira da Silva uma das suas mais notáveis criações, no papel de Fidélio, tendo as restantes personagens sido interpretadas pelos actores Jorge Gentil (Francisco Souzel), Teodoro Santos (Ricardo de Freitas), Luciano de Castro (Visconde de Belide), João Silva (Conselheiro), João Lopes (Guilherme Peres) e Artur Rodrigues (Criado), e pelas actrizes Maria Falcão (Adélia), Adélia Pereira (Isolda), Emilia Ramos (Manuela), Isaura Ferreira (Viscondessa), Zulmira Ramos (Matilde), Emilia Reis (uma Senhora) e Isabel Velez (Ama).

A criação de O Azebre estão, pois, ligados os nomes dos dois actores a quem a causa do naturalismo dramático mais deve entre nós: Ferreira da Silva, que foi o primeiro a representar Ibsen, Strindberg e Bracco em língua portuguesa, e Luciano de Castro, fundador do «Teatro-Livre» que em 1904 — e no mesmo palco onde se estrearia a peça de Lopes de Mendonça — realizou a sua primeira apresentação pública.

1899



1909



Lopes de Mendonça

Uma cena de *O Amor Louco* (Teatro de D. Amélia, 1899);
caricatura por Jorge Barradas; Ferreira da Silva em *O Azebre*

Henrique Lopes de Mendonça

O A Z E B R E

Personagens:

FIDÉLIO.
FRANCISCO SOUZEL.
RICARDO DE FREITAS.
VISCONDE DE BELIDE.
CONSELHEIRO SIMÕES DA CUNHA.
GUILHERME PERES.
CRIADO.
ADÉLIA.
ISOLDA.
MANUELA.
VISCONDESSA DE BELIDE.
MATILDE.
UMA SENHORA.
AMA.

ACTO PRIMEIRO

Um sótão. Ao F. porta de entrada comunicando com a escada, da qual se entrevê a grade do corrimão. À D. janela de água-furtada. À E. porta para a cozinha. Cômoda à E., abaixo da porta, tendo em cima um grande número de músicas e alguns livros. Mesa um pouco à D. quase em frente da janela. Cama de ferro ao F., em desalinho, entre a porta e a E. da cena. Junto dela, um mocho alto com uma palmatória de folha e um livro. Quatro ou cinco cadeiras espalhadas pela cena. Toda a mobília ordinária e em mau estado.

Ao levantar o pano, escuridão completa. Ouve-se ao longe uma rabeca, acompanhada

a piano. Sente-se uma chave dar volta à fechadura da porta do F., e entra Adélia, a qual vai às apalpadelas procurar uma caixa de fósforos ao mocho que está junto da cama. Procura acendê-los; os fósforos não pegam. Ricardo assoma ao F.

ADÉLIA (*irritada*): Má raios partam os fósforos!

RICARDO (*acendendo um fósforo de cera e adiantando-se*): Pronto, minha flor! Aqui tens luz!

ADÉLIA (*surpreendida*): Quem é o senhor?

RICARDO: Espera que eu renove a façanha divina... (*acende a vela que Adélia tem na mão, apagando o fósforo*) e já te apresento com todas as formalidades o meu passaporte.

ADÉLIA: O seu quê?

RICARDO: O meu passaporte. (*Tira a bolsa da algibeira e mostra-lha*.) Está aqui.

ADÉLIA (*pondo a palmatória na mesa*): O senhor está redondamente enganado. Agora é que eu lhe conheço a facha. Tem andado toda a noite à babugem da minha saia, e agora é que lhe deu a veneta de alanzoar. Pois, meu rico, falasse a tempo. Deitasse o anzol lá fora, se queria pesca. Agora, passe muito bem. Eu aqui não recebo. Rua!

RICARDO (*sentando-se*): Já lá vamos, anjinho. Primeiro é preciso entendermo-nos.

ADÉLIA: Qual entender nem qual di...? (*Repara para ele*.) Então não querem ver o estafermo, a repotrear-se com toda a pachorra? Homem, já lhe disse que isto aqui não é casa de malta.

RICARDO: Isso sei eu.

ADÉLIA: Então se sabe, ponha-se a andar. Eu cá não sou mulher de pouco mais ou menos.

RICARDO: Bem sei quem és: és a amante do Fidélio.

ADÉLIA (*com orgulho*): Ah! Já sabe?

RICARDO: E também sei que esta é a casa dele.

ADÉLIA: Então, já vê! Eu lá por fora sou uma, aqui dentro sou outra. Ando olaré pela rua, os homens não me metem engulhos...

RICARDO: Pelo contrário! (*Acende um cigarro*.)

ADÉLIA: Mas aqui, sou leal ao meu homem.

RICARDO: Porque tens medo dele.

ADÉLIA: Que tem você com isso? (*Mudando de tom:*) Ó coiso, dá cá um cigarzinho desses. Cheiram tão bem!

RICARDO (*dando-lhe a cigareira*): Tira os que quiseres.

ADÉLIA: Palavra?

RICARDO: Palavra.

ADÉLIA (*tirando uma porção de cigarros e guardando-os*): Agora não fumo. O Fidélio embirra. (*Restitui a cigareira:*) Agradecida.

RICARDO: Bem digo eu que tens medo.

ADÉLIA: Medo, eu?... Sou como aquela lá do teatro: nem um batalhão me assusta a mim. (*Ameigando a voz:*) Não é medo, não. É uma coisa que não sei explicar. O Fidélio faz de mim o que quer. E olhe que não é novo, nem bonito...

RICARDO: Bem sei.

ADÉLIA: Conhece-o? Ah! O senhor naturalmente é daqueles janotas que vêm ali pespegar-se, a ouvi-lo tocar rabeca. É um pasmo de toda a gente! E eu, quando os vejo de beizana caída, também fico toda babada, lá isso fico.

RICARDO: Gostas então muito dele?

ADÉLIA: Se gosto! (*Aproxima-se da janela, e abre-a. Ouve-se mais distintamente a rabeca:*) Ora oiça lá! Não é uma perdição, um homem que toca deste feitio? Olhe a rabeca como geme! Isto é música que se mete pelas entranhas de uma pessoa. Bole tudo cá por dentro. Parece assim a modo um banho que consola a gente. Olhe, olhe esta moda! Sente-se uma pessoa mais leve... não sei que... Até parece coisa de mágica!

RICARDO: É muito bonito, mas vê se fechas a janela. Cada nota que entra é uma ferroadada de pneumonia.

ADÉLIA: Ora o pedaço de lesma! (*Fecha a janela:*) Vê lá não te leve o ar! E o caso é

que o tipo manda como se estivesse em sua casa! Mas espera! Estou aqui a dar à taramela, e não trato de acender o lume, nem de pôr a mesa. O meu homem quer encontrar tudo a postos para a ceia, se não vai tudo com seiscientos diabos. Vamos! Ponha-se na pizeira, e deixe-me trabalhar.

RICARDO: Vai trabalhando e conversando.

ADÉLIA: Nada disso! Se entra por aí o Fidélio e o pilha a você amezendado cá em casa...

RICARDO: Não te apoquentes. Ele ainda se demora. O botequim não fecha antes das duas. Toma lá para te desenferrujar a língua. (*Dá-lhe dinheiro.*)

ADÉLIA: Olha! uma roda... e é das taludas! Chucha! (*Desconfiada:*) Que diacho quer você de mim?

RICARDO: Nada que te fique mal, descansas. Com quem eu preciso de falar é com o Fidélio.

ADÉLIA: A estas horas?

RICARDO: Sim. Sou amigo dele. Há anos que não o vejo, e queria fazer-lhe a surpresa...

ADÉLIA: Está-se nas tintas! Comigo só é que não calha que ele o tope!

RICARDO: Bem! Eu saio em a gente o presentindo, escondo-me prà aí na escada, e volto daí a pedaço. Serve-te isto?

ADÉLIA: Onde é que o senhor se há-de esconder? Ah! Espera! No quarto aqui ao lado, que é da Manuela. Tenho eu a chave.

RICARDO: E se ela dá lá comigo?

ADÉLIA (*sorrindo*): Ora adeus! Ela não é mulher que se aflija por encontrar um homem a mais no meio dos tarecos! Mas não há perigo! A Manuela fica quase todas as noites lá para a cocheira, com o Toca-e-Vira... Conhece?

RICARDO: Não tenho o gosto.

ADÉLIA: Um batedor de estalo! Não há casaca que não o conheça! Pois está dito! O senhor é tão generoso...

RICARDO: Ainda não mediste bem a minha generosidade.

ADÉLIA: Toma! Que é princez! Bem! Vá então dizendo, que eu cá vou à labuta. Dê cá um íósforo dos seus, por via de acender o lume. (*Ricardo dá-lhe a caixa:*) Obrigadinha. (*Entra na cozinha.*)

RICARDO (*levanta-se e aproxima-se da porta da E:*): Com que então, o Fidélio ganha muito no botequim?

ADÉLIA (*da cozinha*): Um ror de massa. Creio eu, que ele não se confessa. O Pachola não tem mãos a medir com a freguesia. Ih! Naquele botequim não cabe um alfinete, em o Fidélio começando a zangarrear. Ele é a fadistagem toda de Alfama, ele é gente da roda fina... assim como o senhor... ele é mulherio por uma pá velha... Rás as partam! Isso é que me rala!

RICARDO: Tens ciúmes, hein?...

ADÉLIA (*chegando à porta*): Pois que tenho! É que aquele meu homem tem tal feitio! Pra mim é ponto de fé que todas essas tipas andam embeçadas por ele. (*Procurando em roda de si:*) Onde diacho pus eu a toalha? Só se ele a meteu na gaveta... (*Vai à cómoda, abre uma gaveta e tira a toalha:*) Cá está ela. (*Desdobra-a na mesa.*)

RICARDO: Então ele dá-te muita massa, hein?

ADÉLIA (*indignada*): O quê? O quê? A mim? Não, que eu mesmo aceitava dele um chave que fosse! Tudo por amor, percebe? Basta que ele goste de mim... e gosta, lá isso gosta! Às vezes não me trata nas palminhas, está lá com os seus azeites, mas eu cá futuro que ele não pode passar sem a sua Trunfa de Oiro, que é como ele me chama. (*Vai à cozinha buscar loiça que traz para a mesa.*)

RICARDO: É boa essa! Estando assim contigo, cuidei... Mas ao menos, dá-te bons presentes?

ADÉLIA: Isso sim! Nem tanto como isto! (Gesto.)

RICARDO: Então ele está sovina?

ADÉLIA: Qual sovina! Ele espatifa toda a dinheirama na paródia. É um virote pràs hortas, pràs feiras, pra toda a banda. E eu sempre na companhia dele. Eu e mais a tropa cá da nossa feição. O Chico Balhão, o Perna Torta... que é o pianista lá de baixo... O Sebastião Manhoso... (suspiran-do:) e às vezes mulheres...

RICARDO: Mulheres também? Mas ele ao menos é-te leal?

ADÉLIA (encolhendo os ombros): Sei cá! Mas aquilo é que são funçanatas de arromba! O Fidélio gosta de comer à grande... boas petisqueiras... lambarices ricas... Pois então? Ficou-lhe esse jeito dos tempos em que pelos modos andava na boa roda, quando tocava lá em S. Carlos... O senhor havia de o conhecer desses tempos?

RICARDO: Conheci, sim! (A rabeca fora rompe uma marcha.)

ADÉLIA: Ó diabo! Raspe-se depressa, que isto é a última música.

RICARDO: És uma boa rapariga! Toma lá mais isto! (Dá-lhe outra moeda.)

ADÉLIA: Outra roda taluda! (Pulando de contente:) Vou comprar um alfinete de manta pra dar ao meu homem.

RICARDO: Então ele não te dá presentes... e aceita-tos?

ADÉLIA: Nem sempre! Muito me ralo eu quando ele os rejeita! Vá-se embora, ande! Tome lá a chave.

RICARDO: Cá vou. (Chegando à porta do F.:) Onde fica o quarto?

ADÉLIA: Aí à direita. Eu alumio. (Pega na palmatória.)

RICARDO: Até já... Como te chamas tu?

ADÉLIA: Trunfa de Oiro. É o nome que ele me deu. Já não quero outro.

RICARDO: Então até já, Trunfa de Oiro. (Sai pelo F.)

ADÉLIA (alumiano para fora): Se a Manuela por acaso viesse, eu prevenia-a. (A música cessa:) Suma-se, suma-se depressa, que acabou a música.

RICARDO (fora): Os meus fósforos?

ADÉLIA: Ah! É verdade! Tome-os lá! (Dá-os para fora:) E cuidado, não dê depois à língua. (Volta à cena, deixando a porta aberta, e vem acabar de pôr a mesa.)

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

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

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

ADÉLIA: Cear contigo? E então eu?

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

ADÉLIA: E se eu não quiser?

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

ADÉLIA: Isso lá é que não gruda!

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

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

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

ADÉLIA: És tu.

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

ADÉLIA: Ah? sim? Não estou para isso!

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

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

MANUELA: Seresma?

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

MANUELA: Que é lá isso, seu cangalho?

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

FIDÉLIO: Bico! Vocês são divertidas, mas deixam um quase nada a desejar em polidez! Que diabo! As pessoas podem descompor-se com palavras finas, até com lindas flores de retórica. Quem se preza perfuma a sua cólera, assim como a sua roupa branca. Não se deve ter o coração ao pé da boca. Tudo o