



TEATRO



do Romantismo aos nossos dias: CENT

UFLON 01634



*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.

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 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 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 qualidades têm de entrecchadores 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 preditados 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.

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

XV

Síntese histórica:
de Gil Vicente...

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.

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 *Méroe* — 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 alcinhara 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 *Méroe*: «uma *Lucrecia*, um meio *Afonso de Albuquerque*, um quarto de *Sofonisba*, uma *Atala* quase toda, e não sei quantas coisas mais».

XVII

*Primeiros encontros
de Garrett
com o teatro*

Em vão se buscariam acentos pessoais na *Méroe*, 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 alma 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, «reflete 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*

XIX

O Auto de Gil-Vicente,
início do teatro romântico

Antologia

Almeida Garrett

João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett nasceu no Porto, a 4 de fevereiro de 1799, e faleceu em Lisboa, a 9 de dezembro de 1854.

Obras principais: *Teatro* — Mérope (1817), Lucrécia (1819), Catão (1821); *tragédias*; O Corcunda por amor (1821), *farça em colaboração com Paulo Midosi*; Um Auto de Gil-Vicente (1838), Filipa de Vilhena (1840), O Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável (1841), *dramas históricos*; Frei Luís de Sousa (1843); O Tio Simplicio (1844), Falar verdade a mentir (1844), As profecias do Bandarra e O noivado do Dafundo ou cada terra com seu uso e cada roca com seu fuso, *comédias em um acto*; A sobrinha do Marquês (1848), *comédia histórica*.

Outras obras: *Poesia* — O Retrato de Vénus (1821); Camões e D. Branca (1826); Lírica de João Mínimo (1829); Romanceiro (1843); Flores sem fruto (1844); Folhas caídas (1853). *Romance* — O Arco de Santana (1845); Viagens na minha terra (1846).

O Auto de Gil-Vicente, pela primeira vez representado no Teatro da rua dos Condes em 15 de agosto de 1838, tendo por intérpretes, entre outros, Carlota e Catarina Talassi, Emilia das Neves (que nele se estreou), João Anastácio Rosa, Teodorico, Ventura, Tasso, Vitorino e Mata, e que foi uma das peças aprovadas pelo Conservatório no primeiro concurso anual, instituído de harmonia com o decreto de 15 de novembro de 1836, abre um novo capítulo na história do nosso teatro, e por isso o escolhemos para início da presente antologia. Ele foi, na verdade, como logo advertiu Alexandre Herculano, em um artigo publicado no Panorama, um ano após a sua estreia, «o (em tudo) primeiro drama dos que vieram começar a época do renascimento do nosso teatro». Para a sua publicação em volume (1841) escreveu o próprio Garrett uma longa introdução, de que a seguir se transcreve a parte final, explicativa da génese do drama e das intenções que o levaram a escrevê-lo:

(...) Foi em junho de 1838.

O que eu tinha no coração e na cabeça — 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.

Não foi somente o teatro, a poesia portuguesa nasceu toda naquele tempo; criaram-na Gil-Vicente e Bernardim Ribeiro, engenhos de natureza tão parecida, mas que tão diversamente se moldaram.

Gil-Vicente, homem do povo, cobiçoso de fama e de glória, todo na sua arte, querendo tudo por ela e persuadido que ela merecia tudo, viveu independente no meio da dependência, livre na escravidão da corte; e fiado na protecção dos reis, seus amos e seus amigos, fustigava de epigramas e *chacotas* quanto fidalgo se atrevia a desprezá-lo, quanto frade ou desembargador — e não lhes faltaria vontade — vinha com intrigas e hipocrisias para o mortificar. Original e atrevido em suas composições, sublime por vezes, o seu estilo era todavia de poeta cortesão: conhece-se. Os cinismos que hoje lhe achamos, ou não soavam tais nos ouvidos daquele tempo, ou permitia a singeleza dos costumes mais liberdade no rir e folgar, porque havia mais estreiteza e pudor nas coisas e sérias e deveras.

Bernardim Ribeiro, ao contrário, nobre e cavalheiro, cultivava as letras por passatempo, e a corte por officio. Mas a poesia, que em casa lhe entrara como hóspeda e convidada, fez-se dona dela e tomou posse de tudo. Foi poeta não só quando escrevia, mas pensou, viveu, amou — e amar nele foi viver — amou como poeta.

Tais são os dois caracteres que eu quis pôr defronte um do outro.

Desta comparação fiz nascer todo o interesse do meu drama; foi o pensamento dele: fixei-o num facto notável, cujas circunstâncias exteriores minuciosamente nos deixou descritas uma testemunha respeitável, e de cujos particulares misteriosos apenas se adivinha alguma coisa confusamente por um livro de enigmas e alegorias que não entendia talvez nem quem o escreveu. Já se vê que falo da partida da infanta D. Beatriz para Sabóia — facto à volta do qual se passa o drama.

Para a parte íntima dele as *Saudades*, de Bernardim Ribeiro; a memória de Garcia de Rezende para a parte material e de forma; o Gil-Vicente todo, mas especialmente a tragi-comédia que naquela ocasião compôs e foi representada na corte, para o estilo, costumes e sabor da época. — Tais foram as fontes donde procurei derivar a verdade dramática para esta que ia ser a primeira composição nacional do género.

Digo *verdade dramática*, porque a histórica propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro.

O drama de Gil-Vicente que tomei para título deste 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.

Os caracteres de Gil-Vicente e da infanta estão apenas delineados; não podia ser mais: tive medo do desempenho.

2

E o desempenho todavia foi muito além de minhas esperanças. Os actores fizeram gosto de cooperar neste primeiro impulso para a libertação do teatro, e obraram maravilhas. O público entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo, não o autor, mas certa e visivelmente, a ideia nacional do autor.

Aqui têm o que é o *Auto de Gil-Vicente*; e nunca pretendeu ser mais.

Foi uma pedra lançada no edificio do nosso teatro, que já chamou outras muitas.

Tenho fé que há-de ir crescendo o monte e se há-de vir a rematar o edificio.»

*Almeida
Garrett*



Em cima, o cenário de Luigi Manini para o segundo acto de «Frei Luís de Sousa»; em baixo, o actor Augusto Rosa na personagem de D. Nuno em «O Alfageme de Santarém»



Marcelino Mesquita

Marcelino António da Silva Mesquita nasceu no Cartaxo a 1 de setembro de 1856 e morreu em Lisboa a 7 de junho de 1919.

Obras principais: *Teatro* — *Pérola*, episódio da vida académica em 5 actos (1885); O senhor barão (1887); *Leonor Teles*, drama histórico em 5 actos e em verso (1889); Os Castros, comédia em 4 actos (1893); *Dor suprema*, tragédia burguesa em 3 actos, e Fim de penitência, drama em 1 acto (1895); O velho tema, drama em 5 actos (1896); O Regente, drama histórico (1897); Ser pai e O sonho da Índia, peça histórica em 3 actos (1898); O Auto do Busto e Peraltas e Sécias, comédia em 3 actos (1899); Sempre noiva, peça em 7 quadros (1900); Sinhá, episódio da vida burguesa em 3 actos, e Petrónio, peça livremente extraída do romance Quo Vadis, de H. Sienkiewicz (1901); O Tio Pedro e Uma anedota, Calvário, peça em 4 actos (1903); O mestre régio, farsa em 1 acto (1904); Almas doentes, tragédia em 2 actos (1905); Envelhecer, peça em 4 actos (1909); Margarida do Monte, episódio cortesão da primeira metade do século XVIII, em 4 actos (1910); Perina, episódio da vida de Pedro Aretino, em 2 quadros e em verso (1913); Pedro o Cruel, tragédia histórica (1916); Na voragem, tragédia burguesa em 2 actos, e Frineia (1917).

121

Outras obras: *Poesia* — Meridionais (1882); A Morta Galante (1900); O grande amor (1918). *Prosa* — Na azenha, contos (1896); Leonor Teles (1904) e Os quatro reis impostores (1908), romances.

Num artigo de crítica que dedicou a Marcelino Mesquita (por ocasião da estreia do seu drama histórico O Rei Maldito) Joaquim Madureira, depois de saudar nele «o nosso primeiro e único dramaturgo contemporâneo», nem por isso deixava de reconhecer no autor da Dor Suprema a coexistência do «homem de teatro que sabe fazer peças» e do «caixeiro-viajante que tenta impingir mercadorias»: e era esta «dualidade híbrida» que se lhe afigurava constituir «a individualidade dramática de Marcelino». Geralmente apaixonado e excessivo nos seus juízos, à semelhança do seu mestre Fialho de Almeida, de quem herdou o polemismo crítico, agravando-o até por frequentes desmandos de linguagem, Joaquim Madureira definiu todavia com exactidão a personalidade literária de Marcelino, que no entanto estava longe de ser o primeiro (e muito menos «o único»...) dramaturgo das imediações de 1900. Toda a sua obra acusa, com efeito, não uma mas várias dualidades: o artista e o fabricante em série coabitam nele do mesmo modo que o romântico e o naturalista, ambos tão depressa solicitados, por factos históricos como por temas actuais. Variável e desigual, oscilando entre polos de atracção diversos, quando não opostos, o seu teatro tem ainda a prejudicá-lo um certo desleixo de factura, uma certa descuidada precipitação, que a sua irresistível (mas indisciplinada) vocação dramática e uma excessiva facilidade verbal estimulavam sem que ele fosse capaz de as refrear. A «tragédia burguesa» Dor Suprema — que se estreou no Teatro de D. Maria II, a 27 de dezembro de 1895, com a seguinte distribuição: Júlia, Virginia; António, João Rosa; Uma Dama, Amélia Bresdlind; O Senhorio, Melo; O Médico, Alfredo Santos; Criada, Delfina Cruz — é, das suas peças, a mais equilibrada, pela fidelidade do princípio ao fim escrupulosamente observada em relação ao tema e ao seu tratamento naturalístico. Demos novamente a palavra a Joaquim Madureira: «Excepcionalmente frio e pausado uma vez na vida, com uma grande concen-

tração de espírito e de nervos, como quem, num esforço hercúleo de vontade, quis dar a gama do seu valor e do seu pulso — depois de sucessos de ruído e de escândalo, arrancados em duas ou três investidas de leão, onde não raro havia já saídas de sendeiro — Marcelino fez a Dor Suprema, que é, ao lado do Frei Luís, o mais vivo e resistente pedaço de dramaturgia nacional.»

Marcelino
Mesquita



Caricatura por M.-G. Bordalo Pinheiro; em cima: o actor Ferreira da Silva em *Velho Tema* (desenho de Ramalho); em baixo: cartaz de Augusto Pina para *O Regente* (1897)



Marcelino Mesquita

D O R S U P R E M A

Personagens:

JÚLIA.
ANTÓNIO.
UMA DAMA.
UM SENHORIO.
UM MÉDICO.
UMA CRIADA.

Lisboa — Actualidade — 1896.

ACTO PRIMEIRO

Casa burguesa: uma cama pequena de cortinas onde se supõe estar doente uma criança, que se não vê. Uma mesa, tinteiro, cadeiras. Uma janela para a rua. Um lavatório, um contador com frascos, uma lamparina acesa sobre o contador, ante uma imagem da Virgem.

JÚLIA (*ajoelhada ao pé da cama, como vendo a criança; depois de uma pausa*): Ela não está melhor, António! Ela não está melhor!

ANTÓNIO: Está; está mais sossegada.

JÚLIA (*aflita*): Não gosto deste sossego tão rápido. Chorava tanto e de repente deixou de chorar!

ANTÓNIO: Está a dormir. Não vê? Coitadinha! Estava cansada!

JÚLIA: O que este anjo tem sofrido! Minha rica filha! Se ela nos morresse, António?

ANTÓNIO: Adeus! Lá estás tu, de novo, com as tuas loucuras. Não pensas senão no pior. Não ouviste o médico dizer, esta manhã, que o perigo maior tinha passado?

JÚLIA: Enganam-se, tantas vezes, os médicos!

ANTÓNIO: Sempre se enganam menos do que nós, que não percebemos nada dessas coisas.

JÚLIA (*tactecendo*): Agora está tão quente... Há pouco estava tão fria! (*Pausa.*) Olha, vê, não está a dormir, não! Parece que não tem força para abrir os olhitos!

ANTÓNIO: Deixa, tu, ver se ela sossega; não lhe toques. Se ela dormisse era melhor.

JÚLIA (*inclinando-se*): Quase que a não oiço respirar. Tu ouves?

ANTÓNIO: Oiço sim, respira bem.

JÚLIA: O corpito tão mortal! (*Mexe-lhe.*)

ANTÓNIO: Deixa-a, deixa-a sossegar..

JÚLIA: É aconchegar-lhe mais a roupa.

(*Levanta-se e senta-se na cadeira ao lado.*)
Meu Deus. Meu Deus, a minha querida filha! (*Chora entre os punhos.*)

ANTÓNIO: Não te aflijas, Júlia; não te aflijas, assim.

JÚLIA: Se eu sinto que ela não está melhor; eu sinto-o! Não lhe viste o olhar, ainda agora tão luzidio, tão... parado?!

ANTÓNIO: Coisas que tu vês. Tu não entendes nada disso. Sossega. Não a melhoras assim. É preciso ter serenidade; as crianças melhoram de um momento para o outro.

JÚLIA: E morrem, também.

ANTÓNIO: Como toda a gente. (*Entra a criada.*)

CRIADA: Minha senhora, posso trazer o caldinho da menina?

JÚLIA (*indo à cama*): Parece que está a sossegar.

ANTÓNIO: É melhor não a acordar, agora.

JÚLIA: Eu chamo-te em ela acordando.

CRIADA: Sim, minha senhora. (*Sai.*)

JÚLIA (*senta-se*): Há três dias e três noites a sofrer e a chorar, a torcer-se em dores! Para que faz Deus padecer, assim, os inocentes!

ANTÓNIO: Ela vai melhor, vai melhor, descansa.

JÚLIA: Tu dizes isso para me sossegar, para me dar esperança. O que é que o médico te disse, à saída, quando o acompanhaste à porta! Que ela morria!

ANTÓNIO: Mas... Não, minha querida Júlia, não. Falámos... não me lebro de quê... doutra coisa. O que ele disse sobre a doença ouviste-lo, tu, também. Foi aqui, estavas ao pé de nós; não houve segredo.

JÚLIA: Mas ele disse que, se ela piorasse, o chamassem... logo receava que piorasse.

ANTÓNIO: Isso foi uma prevenção natural. As coisas mais bem figuradas podem alterar-se. Um bom médico deve prevenir todos os casos.

JÚLIA (*reflectida*): Ele não gostou de a ver; conheci-lho na cara.

ANTÓNIO: Esperava encontrá-la melhor; mas pior não a achou. Foi o que ele disse.

JÚLIA: Mas numa criancinha fraca, não melhorar é morrer. Os inocentes têm lá força para resistir, como nós, a uma doença, assim! Não come há seis dias; há três que não dorme um instante. Olha, como estremece! (*Ajoelha, socorrendo-a*.) Isto não é dormir! Eu bem dizia. Como ela se torce! Uma convulsão! Voltam as convulsões! Ela não resiste... Nossa Senhora!... Vai chamar outra vez o médico... cá abaixo...

ANTÓNIO: Dá-lhe uma colherzita da água.

JÚLIA: Sim, mas vai chamar o médico. Que suba, que venha, já, num instante... Quero-o, aqui, ao pé da minha filha... ou ela morre, só, sem socorro. (*Levanta-se, alucinada, vai à mesa, pega numa garrafa. Não acha o copo.*) O copo?

ANTÓNIO (*mostrando-o*): Está aqui.

JÚLIA: Bem, não te demores. Eu chamo a criada. (*Chama.*) Joaquina!

CRIADA (*aparecendo*): Minha senhora.

JÚLIA: Enche aquele copo desta água. (*Dá-lhe a garrafa e vai à cama.*)

CRIADA: Pronto minha senhora.

JÚLIA: Dá-mo.

ANTÓNIO: Tem juízo, eu volto já.

JÚLIA: Ainda aí estás... pelo amor de Deus...

ANTÓNIO: Eu vou, eu vou... (*Sai.*)

JÚLIA (*ajoelhada junto à cama*): Ajuda-me a erguer a menina. Cuidado. Assim. (*Com o copo na mão.*) Toma, meu amor, abre a boquinha! Tens sede? Bebe, bebe aguinha. Ela não pode engolir! A água volta para trás! (*Nova tentativa:*) Vá, minha filhinha, meu anjinho, bebe, bebe aguinha! É a tua mamã que ta dá. Tão boa..., abre a boquinha... assim... assim... é a mamãzinha que é tão amiga dela... engole... não é tão bonita, a minha filhinha? (*Vendo o copo.*)

CRIADA: Bebeu?

JÚLIA: Bebeu um golo. Se bebesse mais uma poucachinha. Ampara-lhe a cabecita, mais alta, que eu seguro-lhe o corpito. Assim.

CRIADA: Ela abre a boca.

JÚLIA: Mas não bebe. Vá, filhinha, bebe. Foge com a cabeça. Não quer mais. Deixá-la descansar. Deixa-a cair, com jeito; larga-a. Esta almofada puxa-a para lá. Levanta-lhe mais a cabeça... assim. (*Ajeita-lhe a roupa.*) Está bem. (*Ficam as duas, em silêncio, a olhar a pequena.*)

CRIADA: Parece que está... que ficou mais sossegada.

JÚLIA (*completamente abatida, senta-se*): Ficou!

CRIADA: Não se lhe dá mais água?

JÚLIA: Não, não. É estar a martirizá-la... sem resultado. (*Levanta-se, passeia pela casa, numa grande agitação. Vai junto ao leito, sobe, desce.*) Este médico gasta um ano para subir a escada. Jesus! Jesus! (*A criada chora silenciosa.*) Se ela me morre! Se ela me morre! O que hei-de eu fazer à minha vida! Jesus! Jesus! (*Caíndo de joelhos ante o painel da Virgem.*) Mãe Santíssima, pelas dores que sofrestes com a morte do vosso filho, salvai a minha filha! (*Ouve-se a campainha.*) O médico. Vai abrir. (*Pretende serenar, compõe o rosto.*) Quem sabe? Talvez não esteja tão mal. Talvez me engane!

JÚLIA (*ao médico que entra*): Ainda bem que veio, doutor. Veja a minha filhinha, parece-me que está tão mal! Tão mal!

MÉDICO: Não estará...

JÚLIA: Cheia de convulsões... aquece... esfria... Há meia hora que caiu nessa maldorra... não abre os olhos. Veja, doutor, veja.

MÉDICO: Sossegue, minha senhora, sossegue. É preciso que tenha sangue frio. Preciso de que me informe, serenamente, do que se tem passado...

JÚLIA: É minha filha...

MÉDICO: Bem sei, compreendo; mas V. Ex.^a ser-lhe-á mais útil serenando do que nessa excitação nervosa... Prejudica-se e não a melhora. (*Senta-se à cabeceira.*)

JÚLIA: Estou mais sossegada. (*A criada traz um candeeiro de petróleo, para a mesa.*)

MÉDICO: Muito bem. (*Examina a doente.*)

ANTÓNIO (*desculpando a mulher*): É tão nervosa.

MÉDICO (*bondoso*): Eu sei, eu sei. Desde que saí, continuaram as dores por muito tempo?

JÚLIA: Passaram há uma hora.

MÉDICO: E foram sendo mais amiudadas? (*Inclina-se sobre o leito.*)

JÚLIA: Cada vez mais.

MÉDICO: Deu-lhe a beber as colherzitas da água?

JÚLIA: De hora a hora.

MÉDICO: E os pós?

JÚLIA: De duas em duas horas.

MÉDICO: E não via que serenasse um pouco depois de beber a água?

JÚLIA: Por momentos parecia melhorar; mas durava pouco o alívio.

MÉDICO: Voltaram as convulsões?

JÚLIA: Teve a última há cinco minutos.

MÉDICO: Violenta?

JÚLIA: Não muito; como de quem não tem força para se mover. Como a acha, doutor, muito mal? Diga, muito mal?

MÉDICO: Não melhorou, como esperava, mas...

JÚLIA: Piorou?

MÉDICO: Também não. É mesmo bom sinal as dores terem cessado. Manda dar-me uma colher e luz?

JÚLIA: Joaquina, uma colher. (*A criada sai.*) Ah! se ela melhora!

MÉDICO: Tenha esperança. Nas crianças, as doenças mais simples tomam, às vezes, os caracteres mais graves. Não se deve desesperar nunca da vida dum doente, muito

menos quando o doente é uma criança. Tem-lhe dado o leite? (*A criada traz a colher.*)

ANTÓNIO (*traz a vela, acesa na lamparina*): De duas em duas horas, como o doutor mandou.

MÉDICO: E conservou-o?

JÚLIA: Nunca. Vomitava-o um momento depois de o engolir.

MÉDICO: Mesmo com o gelo? (*Vê a garganta.*)

ANTÓNIO: Com o gelo.

MÉDICO: A garganta está boa. (*Examina.*) Respira bem.

JÚLIA: Acha-a livre de perigo?

MÉDICO: Ainda não.

JÚLIA: Melhor do que pela manhã?

MÉDICO: ?

JÚLIA: Pior?

MÉDICO: Sem grande alteração. (*A criada deita água na bacia; António oferece a toalha; o médico levanta-se e vai lavar as mãos.*) O que há a recear, mais do que a doença, é a fraqueza. É preciso dar-lhe força. Houve um grande esgotamento nervoso, causado pelas dores... causa desta prostração. Vamos fazer-lhe umas fricções no peito e na espinha. (*Senta-se à mesa para receitar; enquanto escreve.*) É preciso tentar ainda e sempre o leite. Que seja bom, puro.

ANTÓNIO: Compra-se como tal.

MÉDICO: É que o leite da cidade...

JÚLIA: V. Ex.^a quer vê-lo. (*Olha e não vendo a criada.*) Eu vou buscá-lo. (*Sai.*)

MÉDICO: Sua mulher é extremamente nervosa. Prepare-a.

ANTÓNIO (*aterrado*): A pequenita?...

MÉDICO (*baixo*): Vai morrer.

ANTÓNIO: Já?

MÉDICO: Em pouco. (*Júlia entra com um copo de leite, o marido vai ao leito para disfarçar.*)

JÚLIA: Veja doutor.

MÉDICO (*vendo*): É bom. (*Levanta-se.*) Continua-se com o mesmo tratamento.

JÚLIA: E a fricção, doutor?

MÉDICO: Faz-se logo que chegue.

JÚLIA: É preciso mandar, já?

ANTÓNIO: Eu vou.

JÚLIA (*indo junto do leito*): Está sossegada?

ANTÓNIO: Está.

JÚLIA: Sim, vai. É preciso levar alguma coisa?

MÉDICO: Um pequeno frasco, um copo.

JÚLIA (*trazendo um frasco do contador*): Este serve?

MÉDICO: Perfeitamente. (*Toma o chapéu e a bengala e vai ao leito.*)

JÚLIA (*baixo ao marido a quem dá o frasco*): Hás-de-me dizer o que ele te disser pelo caminho. (*Alto:*) Não esperes; vem para casa. A Joaquina vai depois por ele. (*Vai junto do médico:*) Acha-lhe febre, doutor?

MÉDICO: Não, nenhuma.

JÚLIA: Pode melhorar, não é verdade? Está melhorzita, agora?

MÉDICO: Está... descansada.