



O PALCO E A CIDADE

TEATRO NO PORTO 1850-1950

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

O PALCO E A CIDADE. TEATRO NO PORTO 1850-1950

Outubro de 2018

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA LUÍSA AMARAL

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

ROSA MARIA MARTELO

ORGANIZADORES DO LIBRETO Nº 16

GONÇALO VILAS-BOAS

MARIA PAULA DA CUNHA

AUTORES

GONÇALO VILAS-BOAS

JOANA MIGUEL MOREIRA

MARIA JOÃO REYNAUD

MARIA PAULA DA CUNHA

PEDRO EIRAS

TÂNIA MOREIRA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Imagem de Abigail Ascenso

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99375-9-8

DOI: 10.21747/9789899937598/lib16

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2018

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.



Libretos #16

O Palco e a Cidade. Teatro no Porto 1850-1950

Orgs. Gonçalo Vilas-Boas e Maria Paula da Cunha



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

UID/ELT/00500/2013

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020

 **UNIAO EUROPEIA**
Fundo Europeu
Estrutural e de Investimento

 **GOVERNO DE**
PORTUGAL

Introdução

Este número da série LIBRETO surge na sequência da exposição ‘O Palco e a Cidade. Teatro no Porto 1850-1950’, levada a cabo na Casa do Infante, no Porto, entre 17 de dezembro de 2016 e 27 de março de 2017. A exposição foi uma iniciativa da Câmara Municipal do Porto e do Arquivo Histórico Municipal do Porto, com a curadoria de Gonçalo Vilas-Boas. Este volume é fruto da colaboração entre o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, a Faculdade de Letras da Universidade do Porto e o Arquivo Histórico Municipal do Porto.

O presente é feito de memórias e, por isso, estas têm de ser preservadas. A literatura, tal como os museus e os arquivos, tem também essa finalidade: guardar o passado para garantir o futuro. Por sua vez, o teatro apresentou-se sempre como uma forma de olhar o presente de cada época, resultando, desse modo, um vasto panorama que espelha um contínuo, onde também as ruturas têm lugar. No entanto, o teatro exige espaços, onde companhias e atores possam dar corpo a leituras de textos elaborados por autores que olharam para os seus tempos respectivos e escreveram as suas inquietações, as suas dúvidas, tristezas e alegrias, as suas observações, perplexidades, através do engendramento de estruturas dramáticas.

A exposição aqui documentada pretende isso mesmo: trazer algo do passado entre 1850 e 1950 ao presente, mostrando como o diálogo entre os tempos se tem concretizado.

Este volume divide-se em duas partes distintas. A primeira parte reporta-se à exposição propriamente dita, com os textos e fotografias da exposição e da folha de sala, incluindo também fotografias do evento. Recordam-se espaços, atores e atrizes, autores de obras teatrais e musicais, que ocuparam as salas entre 1850 e 1950.

A segunda parte é composta por quatro conferências de um ciclo à volta do teatro na época em questão, organizado pelo Instituto de Literatura Comparada. Os conferencistas, ligados à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, escrevem sobre Camilo Castelo Branco (‘Camilo Castelo Branco no Porto’ (Tânia Moreira)), Ramada Curto (‘Ramada Curto -

Verdades como punhos' (Joana Miguel)), António Patrício ('António Patrício e a sombra do mundo' (Pedro Eiras)) e Raul Brandão ('Raul Brandão e o Teatro' (Maria João Reynaud)).

O Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto quer estar também presente neste esforço de memória e apoiar as instituições, que com tanto zelo, zelam por manter vivas estas memórias.

Gonçalo Vilas-Boas
Maria Paula da Cunha

Libretos #16

O Palco e a Cidade. Teatro no Porto 1850-1950

Em jeito de catálogo

PRÓLOGO

“O Palco e a Cidade. Teatro no Porto 1850-1950” é o título de uma exposição organizada pelos Serviços Culturais da Câmara Municipal do Porto e pelo Arquivo Histórico Municipal do Porto, que teve lugar na Casa do Infante entre 17 de dezembro de 2016 até 27 de março de 2017. Nesta exposição foram utilizados sobretudo objectos pertencentes ao Arquivo, completando-se com outros provenientes de diferentes instituições municipais e de outras origens.

O Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, publica agora alguns textos e fotografias da exposição, assim como os quatro textos de conferências proferidas aquando do evento.

A exposição do Arquivo Municipal do Porto apresenta um percurso possível, não exaustivo, pela atividade teatral na cidade do Porto entre 1850 e 1950, numa perspetiva essencialmente histórica.

O teatro era a grande forma de diversão dos portuenses, daí o número significativo de salas existente. Estes espaços no Porto eram geralmente polivalentes, apresentando programas de teatro declamado ou lírico, teatro de revista, vaudevilles, mágicas e zarzuelas. Este papel de centro de diversão passou depois, já bem no século XX, para o cinema, partilhando muitas vezes os mesmos espaços, essencialmente no centro da cidade, no eixo da Praça da Batalha, Rua 31 de Janeiro, Rua Sá da Bandeira e Rua Passos Manuel. Alguns espaços desapareceram, outros continuam a oferecer ao público diferentes tipos de atuações teatrais, de dança, de música.

O teatro declamado alternava entre os principais escritores portugueses, dos clássicos aos contemporâneos, e autores estrangeiros, representando as tendências literárias europeias da época, com peças de autores como Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, João da Câmara, Ramada Curto, entre muitos outros.

Relativamente ao teatro lírico, o Porto foi visitado sobretudo por companhias estrangeiras, quer com um repertório na língua original, quer com adaptações. Apresentaram óperas e operetas de autores tão variados como Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi, Georges Bizet, Charles Gounod, Richard Wagner. Nos programas

figuravam também compositores portugueses como Francisco de Sá Noronha, Ciríaco Cardoso e Alfredo Keil.

A revista foi um dos géneros mais populares desde os finais do século XIX. Caracterizava-se por uma série de ‘números’ independentes, com pequenas críticas aos costumes da aristocracia e da burguesia em plena ascensão, mas sempre com o cuidado de não ferir o seu próprio público. Dos autores de revistas e operetas destacaram-se Arnaldo Leite, Luís Antero de Carvalho Barbosa e Heitor Campos Monteiro que formaram a *Parceria do Porto*.

Desde a Grécia Antiga, o teatro sempre foi um modo de olhar e questionar a sociedade, continuando a desempenhar essa missão até hoje nos diferentes palcos da cidade.

Libretos #16

O Palco e a Cidade. Teatro no Porto 1850-1950

1º ATO - ESPAÇOS

PRIMEIRO ATO: ESPAÇOS

A primeira grande sala de espetáculos do Porto surgiu em 1760 no antigo Largo do Corpo da Guarda. Em 1798 abriu o Real Teatro de São João, palco de espetáculos de ópera e de teatro declamado, apreciados pela elite cultural da cidade. Esta casa sofreria um incêndio em 1908, só tendo reaberto as suas portas em 1920.

A partir da segunda metade do século XIX surgiram no espaço situado entre a Praça da Batalha, a Rua Passos Manuel e parte da Rua Sá da Bandeira vários teatros, com uma programação normalmente híbrida. Entre estes, salienta-se o Teatro Príncipe Real (1874), que com a ascensão da República, se passou a denominar Teatro de Sá da Bandeira, muito ligado ao teatro de revista e a outros géneros mais populares. Também o Teatro Baquet (1859-1888), situado na Rua de Santo António, que acabaria tragicamente com um incêndio de que resultaram várias dezenas de vítimas, foi um palco importante para o teatro declamado, mas não só.

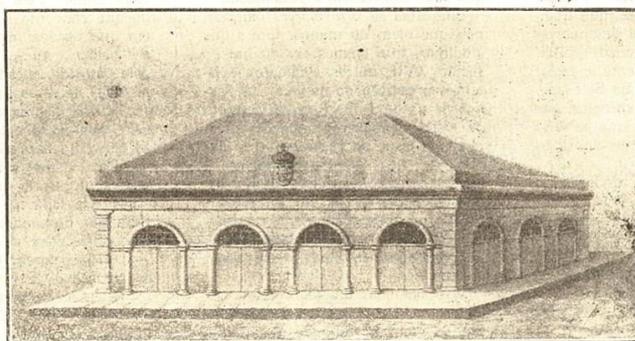
Na zona da Trindade, surgiram dois teatros: o Teatro Circo e o Salão Jardim da Trindade, mais tarde Cinema Trindade. Junto ao Palácio de Cristal funcionou o Teatro Gil Vicente, demolido em meados do século XX. Outras salas nasceram, como o Teatro Camões, o Teatro dos Recreios, logo apelidado de Teatro Infante D. Afonso e mais tarde Teatro Éden, o Teatro Vasco da Gama, na Foz, o Teatro Carlos Alberto, o Teatro Águia d'Ouro, o Salão High-Life, demolido em 1946 para dar lugar ao Cinema Batalha, o Salão-Jardim Passos Manuel, que deu lugar ao Coliseu do Porto em 1941, o Teatro Olímpia e o Teatro Nacional, designado em 1934 Teatro Rivoli. A partir do início do século XX, quase todos estes espaços começaram a alternar os espetáculos de teatro com sessões de cinema, estas por vezes mesmo como atividade principal.

Para além das salas de espetáculo mencionadas nesta exposição, muitas outras funcionaram em salões e espaços improvisados, utilizados por grupos amadores para a representação teatral.

De theatro lyrico a casa de vadios

Edifício que a gravura representa já não existe. Queremos qualificar-o segundo o destino a que foi applicado, mas vemos-nos embaraçados, tantas foram as suas applicações. O nosso querido amigo snr. Francisco José de Sousa, antigo professor de desenho, a quem devemos o apontamento que d'elle tirou a lapis, fel-o acompanhar d'estes dizeres:

O primeiro theatro lyrico que teve o Porto, construido no largo do Corpo da Guarda, e no qual houve espectáculo de gala em 1785 por occasião do casamento do príncipe, mais tarde D. João VI, com a princeza D. Carlota Joaquina.



O edificio do largo do Corpo da Guarda onde se recolhiam os «calcetas»

Quando se fez o theatro de S. João, passou aquelle edificio a servir de quartel da guarda de segurança e exposição de ladrões. Mais adiante foi quartel dos guardas barreiras e depois deposito de rapazes vadios chamados *calcetas*. Serviu tambem de armazem de madeiras. Foi demolido, como muitos outros predios da rua Chã, para se fazer uma projectada avenida da ponte à Praça de D. Pedro, que não passou de uma vigarice eleitoral.

O edificio media treze metros de comprido por dez de largo.

Se, com effeito, foi ali que se inaugurou o theatro lyrico no Porto não o poderíamos afirmar, porque divergem as opiniões.

Sabe-se que foi no largo do Corpo da Guarda que existiu o primeiro theatro lyrico que teve esta cidade, melhoramento que se deve ao governador geral da provincia, João d'Almada e Mello, pae do grande corregedor Francisco d'Almada e Mendonça, e que a sua inauguração se realisou em 15 de Maio de 1762. No principio, o theatro tinha apenas um só scenario, *sala régia* e n'ella se representavam todas as peripicias do drama, sem se attender á verosimilhança, isto é, sem se importarem com a unidade do logar, nem com a propriedade da acção.

Os *calcetas*, que mais tarde ali tambem se aquartellaram eram rapazes vadios, condemnados a trabalhos forçados, que, aos grupos, vigiados convenientemente e chibatados frequentemente, se empregavam na reparação das ruas, calcetando os pavimentos. Para não fugirem, arrastavam uma

cadeia de ferro, pesada, presa á cinta e a um arnelho, que lhe dificultava os movimentos da locomoção. Por ser um espectáculo degradante e im-

mos *calceteiro*, o qual geralmente trabalha por conta das municipalidades ou das obras publicas no arranjo das calçadas. *Calceteiro* era então o que fazia meias ou *calças*. Tinha este ultimo officio regimento na collecção do senado de Lisboa em 1572 e até arruamento proprio, que era a *Calcetaria*, tendo antes estado na *Ouvriesaria*.

No seculo XVI havia na capital quarenta calcadores de calçadas, conforme indica Nicolau d'Oliveira nas suas *Grandezas de Lisboa*, esclarecendo que «entre estes ha seis aos quaes a cidade arrenda de seis em seis annos o refazimento das calçadas e lhes dá quinze mil cruzados, que é um conto de

reis em cada anno, pelas refazerem todas as vezes que fôr necessario. E isto afóra os interesses que os mesmos calcadores tem dos carros que vem pela calçada com pedras e outras cargas, que é um tostão de cada carro e meio tostão de cada carrada de pedra de alvenaria».

D. Manuel, pela carta régia de 20 de Agosto de 1498 dirigida á Camara de Lisboa, determinou que nas obras das calçadas a cidade pagasse a mão de obra e os proprietarios de carros as achegas, não eximindo a nobreza e a clerezia, que haviam levantado grande opposição em contribuir para esse serviço municipal, escusando-se com os seus privilegios.

Nos principios do seculo XVI as ruas principaes da capital eram ladrilhadas e as outras calçadas. O alvará de 26 de Agosto de 1515 auctorizou a Camara a proceder executivamente contra as pessoas que se abstivessem em não contribuir para o ladrilhamento das ruas. Segundo um assento da vereação municipal, respectivo a 18 de Junho de 1555, regulou até essa data a braça de calçada de pedra nova a 140 reis, e a 45 reis, sendo de pedra usada.

No vol. I dos *Elementos para a historia do municipio de Lisboa*, por E. F. d'Oliveira, encontram-se curiosas noticias sobre este assumpto.

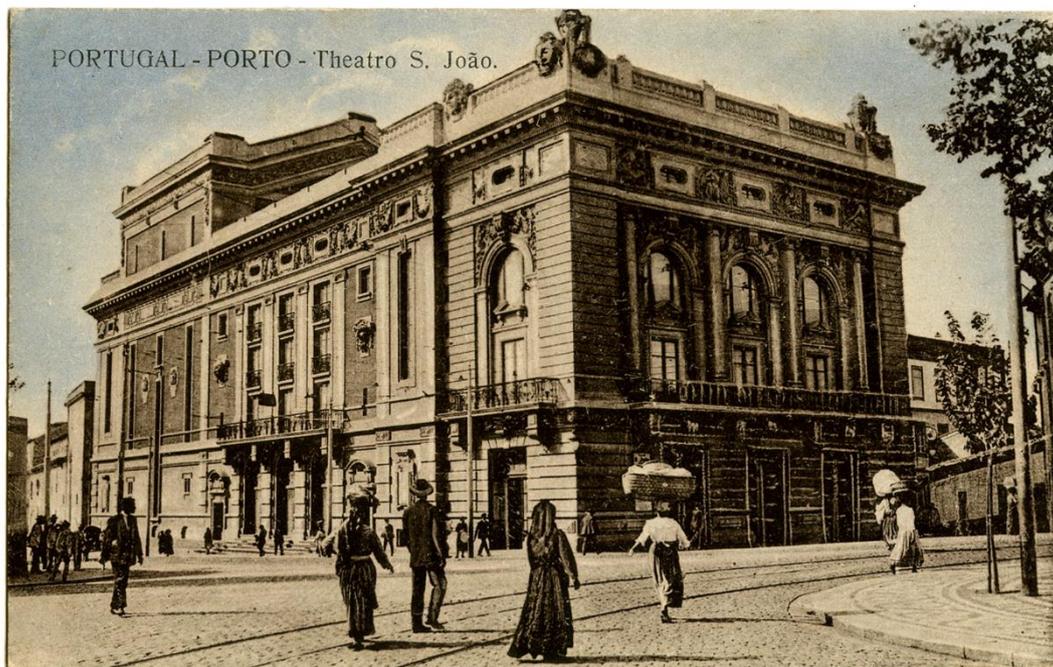


Um «calceta»

proprio de uma terra civilisada, acabaram com elle ha cincoenta annos, pouco mais ou menos, e fizeram bem.

A proposito dos *calcetas* d'esta cidade diremos que em Lisboa era antigamente designado por *calçador de calçadas* o operario a que hoje chama-

Teatro São João



F. 1

REAL THEATRO DE S. JOÃO

Porto, segunda feira, 11 de fevereiro de 1901

SARAU DE BENEFICENCIA

PROMOVIDO PELA

Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto

A favor da sua filha de penões,
com a generosa cooperação do Ex.^o Sr. Cesare Fereal,
de sua filha a Ex.^o Sr.^o D. Carlota Fereal e dos brilhantes artistas da sua companhia.

Programma:

- I—Rienzi, ouverture, *Wagner*—Pela orchestra sob a direcção do maestro sr. D. Ricardo Villa.
- II—Trovador, 1.^o acto, *Verdi*—Pela sig.^o Beninelli e pelos srs. Peirani e Hernandez.
- III—Bohemia, 1.^o acto, *Puccini*—Pela sig.^o Carlota Fereal e pelos srs. Dianni, Hernandez, Calvo e Cabelo.
- IV—Concerto:
 - a) Romanza do 2.^o acto da opera *Rigoletto*—Pela sig.^o Lopetegui.
 - b) Romanza do 3.^o acto da opera *Favorita*—Pela sig.^o Galan.
 - c) Romanza do 2.^o acto da opera *Otello*—Pelo sr. Bezares.
 Ao piano o maestro sr. Lorienté.
- V—Bohemia, 3.^o acto, *Puccini*—Pelas sig.^o Carlota Fereal e Aceña, e pelos srs. Dianni e Hernandez.
- VI—Aida, 3.^o acto, *Verdi*—Pelas sig.^o Petrovski e Galan, e pelos srs. Peirani e Hernandez.

No caddy da frente do Ex.^o Fereal os abelhetados a 1.^o acto do *Trovador* e a 2.^o do *Aida* pela *Carlotta Fereal*, cantada pelo sig.^o Beninelli e Galan e pelo sr. Ricardo Calvo.
 Depois do caddy que cantou o tenor Bezares, nos honras, também parte o *Choro* da *Parvulita* que cantou a sra. D. Ottonia, a D. Maria, a sra. D. D. D. D.
 Depois da representação: 1.^o *Obertura* da opera *Tambour* e não do *Rienzi*; 2.^o *Canção*; 3.^o *Concerto*; 4.^o *Bohemia*.

2275 ANTONIETTA D'ESTE E GRANADOS - MADRID



Carlota Fereal



Teatro Baquet



Teatro Sá da Bandeira



Sá da Bandeira

HOJE
ÀS 9,30

TELEFONE 2595 Empresa: ANTONIO MACEDO

Uma opereta que faz rir!
UM ESPECTACULO QUE ARREBATA!

A OPERETA POPULAR EM 2 ACTOS E 7 QUADROS

Uma opereta que faz rir!
UM EXITO QUE ARREBATA!



A MULHER DO PADEIRO
ORIGINAL DE ARNALDO LEITE E CAMPOS MONTEIRO
UMA REALIZAÇÃO DE *Piero*



FIRMINO - Eu só sou assim !!
FININHA - E eu sou como o patinho...

A Festa da Agonia
O Senhor da Pedra
O Bom Jesus
do Monte



"Tudo acal a em bem..."



A despedida ao "Jeremias"

DOMINGO
Matinée às 4,30



Grandioso Sucesso do quinteto do "Carro Electrico"

DOMINGO
Matinée às 4,30

1000 ex.-13-1-944 - Tip. Reclamo Teatral-Porto

Lit. 765

1944



Uma nova casa de espetáculos no Porto

Mais uma nova casa de espetáculos acaba de abrir-se na cidade do Porto e de um tal luxo e sumptuosidade que bem pode considerar-se, sem favor algum, o melhor teatro da capital do norte. Situado na rua Elias Garcia, sem dúvida o ponto mais central da cidade, tem todas as condições para se tornar o preferido da população portuense. Considera-se hoje no Porto como um arroio a iniciativa dos srs. José Pinto Roque e Cesar A. Cunha Santos, os proprietários da nova casa de espetáculos. Todavia tudo

indica que essa iniciativa será coroada do melhor êxito, que já se manifestou nos primeiros dias que funcionou o Teatro Nacional Portuense, que assim se chama a casa de espetáculos a que nos vimos referindo. Subindo a antiga rua de D. Pedro do lado direito, quasi em frente da instalação do «Jornal de Notícias» os focos intensos de luz eléctrica anunciam o nosso teatro. A escadaria que conduz ao salão de espetáculos, ornamentada com artísticos varões de metal amarelo, é branda e suave. Uma



1. Sr. Cunha Santos, um dos proprietários do novo teatro Nacional do Porto.

0 sr. Pinto Roque, um dos proprietários do novo teatro Nacional do Porto.



O Teatro Nacional no Porto: A sala dos espetáculos

(Clicks da fotografia Bezeza)



Colisen do Porto



TEMPORADA OFICIAL

1943

GRANDE COMPANHIA DE
ÓPERA LÍRICA ITALIANA

PROGRAMA - ARGUMENTO

2\$50

Libretos #16

O Palco e a Cidade. Teatro no Porto 1850-1950

2º ATO – ATORES E ATRIZES

SEGUNDO ATO: ATORES E ATRIZES

Grande parte dos atores e atrizes nacionais que pisaram os palcos portuenses pertenciam a companhias lisboetas. No Porto formaram-se contudo algumas companhias como a Companhia Dramática Portuense e a Sociedade Dramática Portuense.

Relativamente ao teatro lírico, os elencos eram quase sempre estrangeiros. Os espetáculos de zarzuelas eram apresentados por companhias espanholas, na sua quase totalidade.

As fotografias dos atores e atrizes apresentadas foram registadas em estúdio, sendo essencialmente de dois tipos: retratos e poses encenadas com a indumentária das peças em questão. Estas imagens, então utilizadas na divulgação dos espetáculos, são na sua maioria do atelier Foto Guedes (1885-1932) cujo acervo se encontra no Arquivo Histórico Municipal do Porto. Por este estúdio passaram dezenas de atores e atrizes como Palmira Bastos, Lucinda Simões e Lucília Simões, Etelvina Serra, Chaby Pinheiro, Eduardo Brazão, Francisco Taborda, entre muitas outras personalidades do meio teatral.

O entusiasmo do público por figuras do palco, como Amélia Rey Colaço, Aura Abranches, Luiza Satanella, Augusto Rosa, levaram a que diversas revistas, entre as quais a *Ilustração Portuguesa*, *Occidente*, *Os Pontos*, as utilizassem para ilustrar as respetivas capas. Também artistas gráficos, como o portuense António Cruz Caldas, se serviram da imagem dos atores e atrizes mais queridos para a criação de cartazes e outros meios de divulgação que aqui se apresentam.



Maria Matos



Mirita Casimiro



Soares Correia



Vasco Santana



Taborda



Chabi Pinheiro



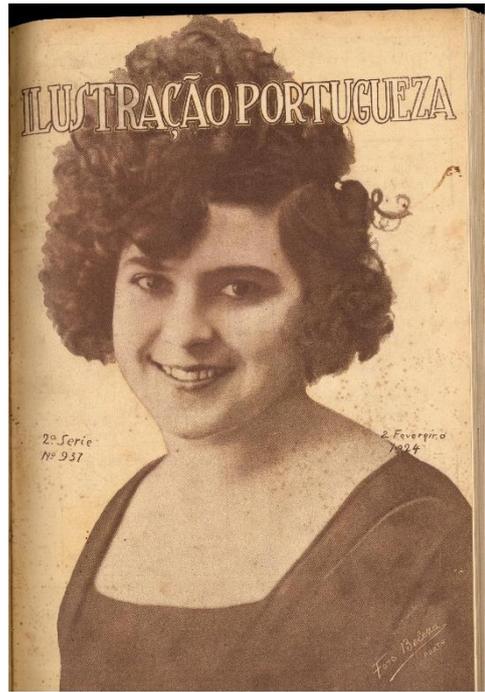
José Ricardo



Lucília Simões



Palmira Bastos



Beatriz Costa



Libretos #16

O Palco e a Cidade. Teatro no Porto 1850-1950

3º ATO – DRAMATURGOS E COMPOSITORES

TERCEIRO ATO: DRAMATURGOS E COMPOSITORES

Nesta exposição estão representados alguns dramaturgos nacionais e estrangeiros, cujas obras foram representadas no Porto.

Os autores selecionados não são senão uma pequena escolha entre os que foram relevantes nos palcos portugueses. Os mais populares foram sem dúvida os autores de espetáculos de revista. Foram representadas nos teatros portuenses obras de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos, membros da célebre *Parceria de Lisboa*. Também António de Sousa Bastos, Eduardo Schwalbach, André Brun escreveram peças de carácter popular.

Muito aclamadas foram as obras da *Parceria do Porto* de Arnaldo Leite, Luís Antero Carvalho Barbosa e, após a morte deste, Heitor Campos Monteiro. Estes autores editaram alguns jornais humorísticos publicados no Porto, como o *Córócó*, o *Pirolito* e o *Maria Rita*, muitas vezes com a colaboração do artista António Cruz Caldas, pelos quais perpassam notícias da vida teatral da cidade. A colaboração entre a *Parceria* e Cruz Caldas desenvolver-se-ia também nos palcos com a execução de cenários, bem como na divulgação dos espetáculos através de cartazes, folhetos e programas.

Relativamente ao teatro lírico, o Porto foi visitado sobretudo por companhias estrangeiras que apresentaram óperas e operetas de autores tão variados como Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Charles Gounod, Georges Bizet, Giacomo Puccini. Nos programas figuravam também compositores portugueses como Francisco de Sá Noronha, Ciríaco Cardoso e Alfredo Keil.

O teatro declamado alternava entre autores portugueses – como Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Gervásio Lobato, João da Câmara, António Marcelino Mesquita, Júlio Dantas, Amílcar Ramada Curto, Carlos Selvagem, mas também alguns clássicos como Gil Vicente, António Ferreira, com a sua *A Castro* – e autores estrangeiros como William Shakespeare, Calderón de la Barca, Molière, Henrik Ibsen, Émile Zola,

Alexandre Dumas filho, Miguel Unamuno, Oscar Wilde, que marcavam a vida teatral nos palcos europeus e, mais tarde, norte-americanos. Autores como Raúl Brandão, António Patrício ou José Régio tiveram uma representação residual nos palcos portuenses até 1950.

Libretos

3º ATO – alguns dramaturgos portugueses



CAMILO CASTELO BRANCO

1825-1890

Nascido em Lisboa em 1825, teve uma vida atribulada, que serviu de inspiração para algumas dos seus romances, novelas e dramas. Camilo Castelo Branco escreve alguns dramas históricos, como *O Marquês de Torres Novas*, estreado no Real Teatro São João em 1855, voltando a um tema que lhe é querido, a influência do passado no presente. Depois desta fase, Camilo volta-se para o 'drama da atualidade', centrando-se nos temas do casamento por interesse e nos dramas familiares. Relativamente às comédias, a mais conhecida foi *O Morgado de Fafe em Lisboa* (1861), o confronto de um morgado do Norte, simples e sincero, com os discursos dominantes num salão ultra-romântico lisboeta. Devido ao sucesso da peça, escreveu *O Morgado de Fafe Amoroso* (1865), uma comédia de costumes cuja acção se passa na Foz do Douro em 1862.

CENA III

MORGADO E HERMENEGILDA

MORGADO - Amada Hermenegilda! O meu coração é vosso. Dizei-me se o vosso coração é meu.

D. HERMENEGILDA - Isso veremos. A gente, como diz lá o ditado, enquanto anda por este mundo, ninguém sabe para o que nasceu.

MORGADO - Se me tendes afecto, igual ao que vos tem meu coração, para ser minha esposa viestes ao mundo, meu adorado bem.

D. HERMENEGILDA - Antes que cases olha o que fazes.

MORGADO - Isso é como diz; mas a minha pomba não topa marido que lhe queira tanto como eu.

D. HERMENEGILDA - pois sim; mas o primo tem já muita idade; e eu estou muito rapariga.

MORGADO - Não sou tão velho como a senhora cuida. Se eu quiser meninas novas, tenho-as no Porto às dúzias.

Excerto de *O Morgado de Fafe Amoroso*



ANTÓNIO DE SOUSA BASTOS

1844-1911

António de Sousa Bastos foi dramaturgo, empresário teatral e jornalista. Foi director de vários teatros, tanto em Lisboa como no Rio de Janeiro, São Paulo, Pará e Pernambuco, além de ter sido, empresário de diversas companhias dramáticas. Foi casado com a atriz Palmira Bastos.

Como jornalista, esteve ligado a periódicos como *O Palco*, *o Espectador Imparcial* e *A Arte Dramática* e foi colaborador artístico da revista *Ribaltas e Gambiarras* (1881). Além disso, escreveu dramas, comédias, operetas e sobretudo revistas, género que levou até ao Brasil. Entre as revistas salientam-se *Coisas e Loisas* (1869), *Entre as Broas e as Amêndoas* (1874), *Tim tim por tim tim* (1897), *Talvez Te Escreva* (1901) e *A Nove* (1909). Foi o autor do importante Dicionário de *Theatro Portuguez* (1908).

É no inverno que deixamos
Nossas esposas fiéis,
P'ra Lisboa caminhamos
Em busca dos três mil réis!
No v'ção em cascos de rolha,
A cultivar as batatas,
Tomamos do caldo a olha,
E mais comidas baratas.
E por fim qual o trabalho
Que tem um bom deputado?!
Ir às cortes de espantelho
Dizer a tudo apoiado.

Excerto da revista *Tim Tim Por Tim Tim* (1897)



GERVÁSIO LOBATO

1850-1895

Este autor lisboeta escreveu inúmeras comédias, quer sozinho quer em parceria com outros dramaturgos. Traduziu e adaptou romances e operetas estrangeiras. Com D. João da Câmara e o compositor Ciríaco Cardoso, participou na construção de uma ópera-cômica nacional, com operetas como *O Solar dos Barrigas*, *O burro do Sr. Alcaide*, *Cóco*, *Ranheta* e *Facada*. A comédia *Debaixo da Máscara* (1873) foi recebida com entusiasmo pelo seu corajoso realismo. As suas críticas à vida da pequena e média burguesia limitavam-se a uma caricatura superficial, pondo a lume alguns costumes mais ridículos, a vida vazia que levavam e também a sua mesquinhez. Tiveram igualmente grande sucesso as comédias *Zé Palonso*, *As noivas de Eneas* e *O Comissário de polícia*, levado ao cinema em 1914 pela Invicta Filmes e, novamente em 1952, filmado por Constantino Esteves.

CENA XX

LEONOR - O papá!

MAFALDA (*ao mesmo tempo*) - O mano!

VISCONDE (*ao mesmo tempo*) - O Thadeu!

THADEU - Sou eu, sou, meus amigos!

MAFALDA - Já se acabou!

[...]

VISCONDE - O que aconteceu?

THADEU - Cheguei a S. Bento ... e quando ia a entrar na Câmara pela primeira vez na minha vida, com o chapéu na mão esquerda, a mão direita estendida, e o discurso na ponta da língua ... o presidente lê ... o decreto dissolvendo as câmaras!

VISCONDE - O quê? Dissolvidas as Câmaras?

THADEU - É verdade! Estou roubado!

[...]

BERNARDINO - prima, queria ter a bondade de escolher ... eu ou ... o sr. Visconde.

LEONOR (*olhando para ambos*) - Nem um ... nem outro...

VISCONDE - Ora essa, minha senhora, porquê?

LEONOR - V.Exa. por causa de querer divórcio ...

BERNARDINO - E eu prima?

LEONOR - O primo? ... por causa de não o haver.



ANTÓNIO SÁ DE ALBERGARIA

1850-1921

Nascido em Arouca, António Sá de Albergaria foi escritor, jornalista, colaborando entre outros com o *Jornal de Notícias*, bem como professor. Fundou os semanários *O Sorvete* e *Porto Cómico*. Escreveu alguns romances como *Noites do Pôrto* (1879) ou *Os filhos do Padre Anselmo* (1904). No teatro destacam-se comédias e revistas, onde se concentra nos costumes populares: *O Porto por um canudo*, *O ovo da galinha pinta*, *As pastilhas do diabo*, *O brasileiro Pancrácio*, *Para cima e para baixo*, que foi um estrondoso sucesso no Carlos Alberto.

O COPO D'AGUA

Antes de mais nada – o leitor é bêbado?

Eu peço perdão da pergunta, que póde parecer grosseira, mas que é inspiradas n'um sentimento de delicadeza nada vulgar. Propondo-me fazer a apologia de um copo d'agua. Mas como há indivíduos que só bebem vinho, é por isso que eu tenho primeiro informar-me do gosto e hábitos do que me está lendo – para não ofender, oferecendo-lhe uma bebida que lhe desagrada. Se o é – largue o copo!

[...]

A PROBREZA

Desde que me conheço tenho ouvido sempre gritar contra a pobreza. Pois, senhores, no meu entender, a pobreza é o maior bem que Deus podia conceder aos mortaes.

Ter pobreza – é ser pobre.

Ser pobre – é não ter nada.

E não ter nada – é ter tudo.

Não ter nada! Os leitores já pensaram alguma vez na riqueza d'estas trez palavras?

Não ter nada! Nem amigos, nem dinheiros, nem credito!

Há lá riqueza maior!

Excerto de *Os Meus Pecados: Humorismos innocentes*, Porto (1888)



D. JOÃO DA CÂMARA

1852-1908

Nasceu em Lisboa, cidade onde estudou Engenharia. Foi a escrita que o notabilizou. Como dramaturgo, escreveu cerca de 40 títulos, tendo começado com pequenas peças de um ato, como *O Diabo e a Nobreza* (1873). Foi somente em 1890 que conheceu um grande sucesso com alguns dramas históricos em verso, como *D. Afonso VI* (1890), *Alcácer-Kibir* (1891) e *O Beijo do Infante* (1898). Foi autor de algumas comédias de costumes, como *A Triste Viuvinha*. A comédia *Os Velhos* (1899), passada no Alentejo, une o realismo com uma grande ternura no desenho de algumas personagens e situações. Escreveu também peças de carácter simbolista, como *O Pântano* (1894) e *Meia-noite* (1900), estas sob influência do belga Maurice Maeterlinck. Participou com Gervásio Lobato e o compositor portuense Ciríaco Cardoso em algumas óperas-cómicas de carácter nacionalista, como *O Burro do Sr. Alcaide* (1891), *O Valete de Copas* (1892), *O Solar das Barrigas* (1892), *Cóco, Ranheta e Facada* (1893).

ACTO IV, CENA I

(A Baronesa e o Doutor conversam sentados num sofá. Os mascarados formam diferentes grupos na sala e na galeria. Entre eles passeia Alfredo de dominó e máscara.)

BARONESA *(vestida de circassiana, com a máscara de veludo na mão)* – Conheci-te, agora.

DOUTOR *(de dominó e máscara)* – Só te disse o que diz toda a gente.

BARONESA – A mim só tu, que essa máscara esconde um velho que nada quer da minha ciência.

DOUTOR *(tirando a máscara)* – Ferido!

BARONESA – Em pleno coração – se ainda o tivesse.

DOUTOR – Que é do Barão?

BARONESA – Anda a mostrar pelas salas o fato de moiro.

DOUTOR – E a Baronesa? Muito que fazer hoje?

BARONESA – Muitíssimo! Vê esta pastora dos Alpes? Vou casá-la com um médico de Molière. *(Para a Pastora.)* Onde vais, pastorinha gentil?

PASTORA – À procura de um mosqueteiro. *(Perde-se entre os grupos.)*

DOUTOR *(rindo)* – Magnífico!

BARONESA – Dum mosqueteiro! Um mês de trabalho perdido! Dei com a nau num rochedo!

Excerto de *O Pântano* (1894)



ANTÓNIO MARCELINO MESQUITA

1856-1919

Dramaturgo, poeta, prosador, nascido no Cartaxo, Marcelino Mesquita formou-se em Medicina. Escreveu, quando ainda era estudante, o drama em verso *Leonor Teles*, representado no Teatro D. Maria II e no Real Teatro de S. João. Sobre este tema publicou um grande romance histórico em três volumes. Seguiu-se *A Pérola* (1885), que deu origem a uma grande polémica, depois da sua proibição por imoralidade, uma vez que aborda o tema da prostituição. A lista das suas peças para teatro, desde tragédias a comédias, é longa: *Os Castros* (1893), *Dor suprema* (1898), *O Regente*, (1897), *Peraltas e sécias* (1899), *Envelhecer* (1909), *Na voragem* (1917). Para a atriz Adelina Abranches escreveu a cena dramática *Uma anedota*. Próximo do naturalismo, não deixa de manter, contudo, alguns traços do ultra-romantismo.

ACTO III, QUADRO III

MARRAFI - É este o momento. Vede (*Coloca-se atrás, vendo no espelho*) Este é o alicerce; a matéria pronta a receber o molde. O vosso cabelo é de um negro admirável. Polilhado a prata lembra uma noite, da Itália, cheia de estrelas. Posso, agora, erguê-lo, baixá-lo, voltá-lo em arco, contorná-lo em espira; torcê-lo, premi-lo, afoufá-lo; levantá-lo em estrela, investe-lo em cacho, achatá-lo em bandó, à inglesa, grave...

ISABEL - Assim, Marrafi, é assim que o quero ... mas depressa.

MARRAFI - À inglesa? É duma simplicidade e duma distinção raras. Tornar-vos-á o rosto um pouco mais sério ... mas ...

ISABEL - Não importa; assim.

MARRAFI - É o penteado favorito de Lady Seymour. Como carrega um pouco a expressão, corresponde-lhe um sinal ao canto do olho, que dá ironia e brilho ao olhar! Vereis.

ISABEL - Não me poreis sinal algum!.

Excerto de *Sempre Noiva* (1900)



EDUARDO SCHWALBACH

1860-1946

Escritor e jornalista, Eduardo Schwalbach colaborou em vários jornais e revistas, incluindo o *Diário de Notícias*. Filiado no Partido Regenerador, ocupou cargos no Conservatório Dramático e foi Conservador da Biblioteca Nacional. Escreveu inúmeras peças de todos os géneros, incluindo comédias e revistas. Estreou-se com *As surpresas*, com o grande ator Taborda. Seguiram-se as comédias o *Intimo* (1892), *Anastacia & Cia*, *O Filho da Carolina*, *Os Pimentas*, *A Bisbilhoteira*, interpretada por Adelina Abranches, *Santa Umbelina*, *A cruz da Esmola e Postiços*, *Os filhos do capitão-mór*, *O João das Velhas* e *O Chico das Pêgas*. Também esteve ligado à produção de algumas operetas e revistas como *Retalhos de Lisboa*; *O Reino da Bolha*, *Formigas e Formigueiros*, *Agulhas e alfinetes* e *O barril do lixo*.

SCENA I

MEPHISTOPHELES E ORÇAMENTO DA RECEITA

Quando sóbe o panno, é noite. Orçamento da Receita, deitado sobre o catre, tem ligeiros estremecimentos; o seu dormir é desasocegado. – Ao quarto da E. ilumina-o apenas o luar que entra pela janella; o da D. está illuminado a luz electrica. Surge Mephistopheles, olha para o Orçamento da Receita, depois olha para o quarto da D. e solta uma gargalhada.

MEPHISTOPHELES - sempre assim! Quasi manhã: - o desgraçado Orçamento da Receita dorme em sobressalto; nem o somno lhe dá descanso; sonha com as suas luctas?, com o que soffre e faz sofrer; o Orçamento da Despeza ainda não veio para casa: gasta e diverte-se. (gargalhada) Quando Deus expulsou Adão do Paraíso creou logo, com o Trabalho, o Orçamento da Receita; mas esqueceu-se de que ao lado de Adão estava Eva, e logo também eu criei o Orçamento da Despesa. Ella por ella! (nova gargalhada e cantarola) Do disequilíbrio entre a Receita e a Despeza nasce a perda do Estado, da família e do indivíduo. Produz-se uma bancarrota? É uma nação que vae para o inferno! Saltam uns miolos? É uma alma que para o inferno vae! Augmentam os meus domínios e os meus vassallos!

Excerto de *A Feira do Diabo* (1910)



ACÚRCIO CARDOSO

1875-1955

Nasceu no Porto em 1875, foi funcionário público e chefe de secção no Ministério da Educação Nacional. Jornalista e escritor, estreia-se como dramaturgo no Teatro Águia d'Ouro com a comédia *Aguentar e cara alegre* (1905). Seguem-se muitas outras comédias como *Príncipe Lili*, *Sonho da pastora*, *Flor do bem*, *Bom e mau ladrão*, *O Modelo da Virgem*, *Uma Ordem no Porto*. Participou também em revistas, como *Tudo fechado*, *São ordes*. Também fez algumas adaptações, como por exemplo, *As pupilas do Sr. Reitor*, a partir do romance homónimo de Júlio Dinis.

MARCELLO (*com ternura*) [a Rosa]

Não te impacientes, não desfaleças, agora que mais necessito da tua coragem!... Quando há meses cheguei a esta aldeia para substituir n'aquelle nicho a virgem que lá estava, olhei n'este mesmo sítio para as raparigas que me rodeavam e contemplavam assombradas, a vêr se alguma me daria um modelo para o meu estudo... Não imaginas como é difícil encontrar-se um modelo de Virgem!... Nenhuma me seduziu! Eram todas ellas figuras sem expressão e sem beleza. [...] Tímida, muito tímida, invocaste o maior segredo e disseste que sim... Ah, nem tu imaginas a felicidade que me deste!... E eu nunca trahi esse segredo ... Nunca! Até hoje ninguém suspeita n'aldeia dos nossos amores.

Excerto de *O Modelo da Virgem* (1904)



JÚLIO DANTAS

1875-1955

Escritor e dramaturgo nascido em Lagos em 1876, formou-se em Medicina. Começou a sua vida literária como poeta, tendo-se estreado com o drama lírico *O que morreu de amor*. Nas suas peças predominam os temas do heroísmo e da galanteria, num estilo algo académico, o que o levou a ser alvo de críticas, nomeadamente no *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros. A sua obra mais célebre é *A Ceia dos Cardeais* (1902). De entre as peças com conteúdo histórico destacam-se *Rosas Todo o Ano*, *Soror Mariana* e *Santa Inquisição*. Também trabalhou temas contemporâneos, como na peça *O Crucificado*. Uma das suas obras mais emblemáticas foi *A Severa*, que Leitão de Barros filmou em 1931. Também *Um serão nas Laranjeiras* foi um sucesso na época. Traduziu *Rei Lear*, de Shakespeare e adaptou para a cena textos de Camões, Zorilla e também *A Castro* de António Ferreira

MARCELLO (*com ternura*) [a Rosa]

Não te impacientes, não desfaleças, agora que mais necessito da tua coragem!... Quando há meses cheguei a esta aldeia para substituir n'aquelle nicho a virgem que lá estava, olhei n'este mesmo sítio para as raparigas que me rodeavam e contemplavam assombradas, a vêr se alguma me daria um modelo para o meu estudo... Não imaginas como é difícil encontrar-se um modelo de Virgem!... Nenhuma me seduziu! Eram todas ellas figuras sem expressão e sem beleza. [...] Tímida, muito tímida, invocaste o maior segredo e disseste que sim... Ah, nem tu imaginas a felicidade que me deste!... E eu nunca trahi esse segredo ... Nunca! Até hoje ninguém suspeita n'aldeia dos nossos amores.

Excerto de *O Modelo da Virgem* (1904)

PARCERIA DO PORTO (1908-1947)

Esta parceria foi fundada pelos portuenses Arnaldo Leite (1886-1968) e Luís Antero de Carvalho Barbosa (1884-1936). Depois da morte deste último, em colaboração Heitor Campos Monteiro, natural de S. Mamede Infesta (1899-1961), a parceria continuou em atividade até 1947. Durante meio século, estes autores forneceram aos palcos do Porto e do país farsas, revistas e operetas.

Arnaldo Leite escreveu a solo algumas peças como *O Adultério* e *O Mudo*, ambas representadas em 1912 no Teatro Sá da Bandeira. As suas obras eram caracterizadas por um profundo conhecimento das gentes e dos costumes do Porto. Criou conflitos simples, pintou-os, fazendo rir e chorar as plateias que se viam retratadas no palco, sempre num tom humano e não ofensivo.

À dupla com Carvalho Barbosa devemos 57 títulos, como *Não me conheces?* (1914), *Gente do mar* (1914), *Tenho dito* (1918), *Miss Diabo* (1918), *Porto, Tantos de tal* (1920), *Cama, Mesa e Roupa Lavada* (1922), com a célebre participação de Chaby Pinheiro, *Conservatório Gramático* (1923), *O Garoto da Ribeira* (1927), *Porto à vista* (1933), *Café com Leite* (1935), *A Catraia do Bolhão* (1936). Com Heitor Campos Monteiro escreveu 19 peças, entre operetas e comédias, como *Ó meu rico São João* (1938), *Porto ao sol* (1939) *O Troca-Tintas* (1942), *O Vira-Casacas* (1947).

Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa fundaram os semanários humorísticos *Cócórocó*, *Pirolito* e *Maria Rita*, onde se refletia, entre outros temas, sobre a vida teatral portuense.

Couplets do Fado

Sou o fado, o doce encanto
Das senhoras portuguesas,
Feito de risos e pranto,
De sonhos e d'incertezas!
Bate o fado, bate, bate, meu amor...
Bate o fado com cuidado, com valor!...
Se bater's comigo o fado – podes crer –
Fica tudo abanado 'stás a ver!...

Coro dos comidos

Fomos comidos, burlados,
Por eméritos burlões;
Enganados e comidos
Por tão grandes intrujões,
Que vão ficar co'os costados
Já partidos e amassados!
Intrujões,
Parlapatões!...
Estes grandes figurões
De costados amassados,
Vão ficar bem derreados!...

Excerto de coplas da revista *Contas do Porto* (1908)

Pato Donald

Quando o gatinho chegou a Munich
Deu-lhe logo um tremelique
Viu um bigodinho
Pequeno e líró
Tão engraçadinho
Como o do Charlot
Patinho vem cá
Diz-me ele a sorrir
Num tal patuá
Que eu acabei por cair.

Excerto de *Ó Meu Rico S. João* (1938)



Caricaturas de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa: estudo para cartaz publicitário da revista «Porto à Vista»

Desenho a lápis

António Cruz Caldas

1933

Arquivo António Cruz Caldas



Pirolito: que bate, que bate

Cartaz publicitário da publicação

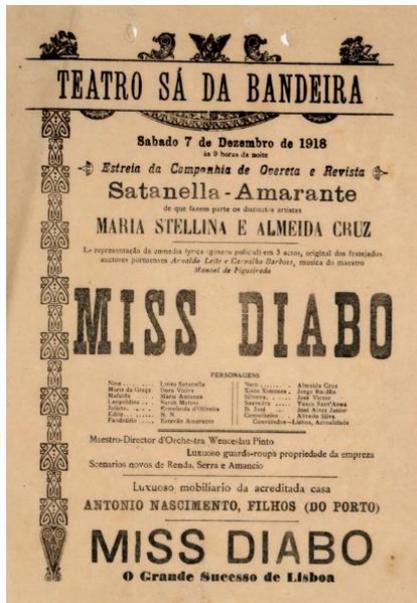
António Cruz Caldas

1930

Arquivo António Cruz Caldas



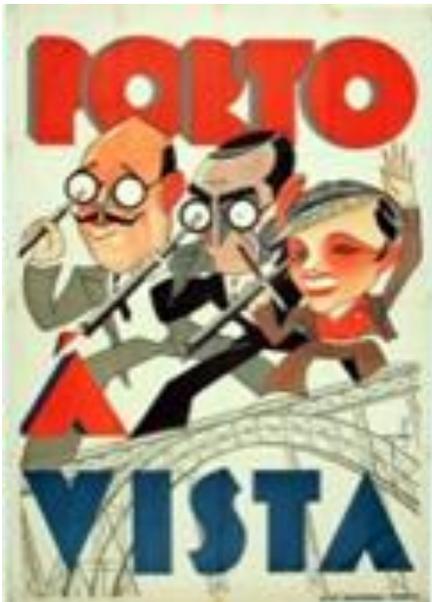
Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa
 “O Garoto da Ribeira”: Opereta
 1927-1928
 CMP, Coleção Vitorino Ribeiro



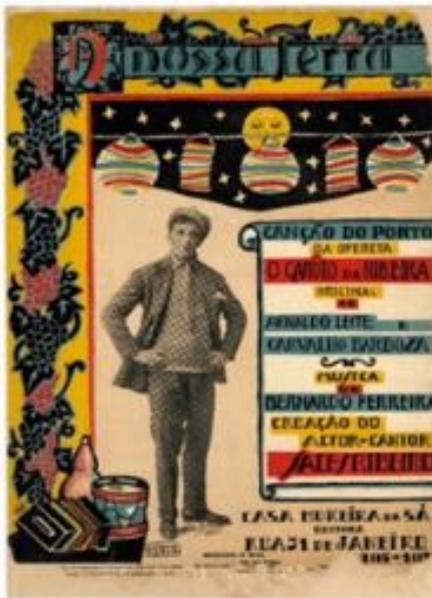
Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa
 “Miss Diabo”
 CMP, Coleção Vitorino Ribeiro



Ó Meu Rico S. João
Cartaz publicitário da revista
António Cruz Caldas
1938
Arquivo António Cruz Caldas



Porto à Vista
Cartaz publicitário da revista
António Cruz Caldas
1933
Arquivo António Cruz Caldas



Canção “A nossa terra” da opereta “O Garoto da Ribeira”, de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa
Partitura musical impressa
Bernardo Ferreira
1927



Jornal “Porto Critico” – Jornal de Teatros e Arte
Referência à Parceria Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos
1916, Mar., 31
Coleção Germano Silva

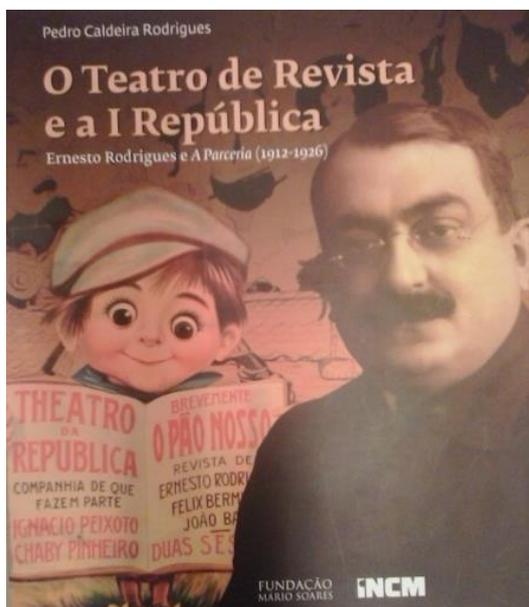


Parceria de Lisboa:

Rodrigues, Félix; Sousa Bastos; Ernesto Rodrigues

“Sol e Sombra”, revista em 3 atos e 14 quadros

ADP, Coleção das artes cénicas



O Teatro de Revista e a I República (Ernesto Rodrigues e A Parceria 1912-1926)

Rodrigues, Pedro Caldeira

Edição Fundação Mário Soares

2011



Arnaldo Leite e Heitor Campos Monteiro
Fotografia p&b
Arquivo António Cruz Caldas



«O Pardal de S. Bento»
Programa
1938
Arquivo António Cruz Caldas

PARCERIA DE LISBOA (1912-1926)

Parceria formada em Lisboa pelos escritores Ernesto Rodrigues (1875-1926), João Bastos (1883-1957) e Félix Redondo Adães Bermudes (1874-1960).

Ernesto Rodrigues já tinha começado a sua atividade teatral com a farsa *A Arte de Montes*, estreada em 1899, no Teatro do Ginásio. Colaborou com André Brun, Acácio de Paiva e outros. Em 1908, estreou-se no Águia d'Ouro, no Porto, com *O Pinto Calçudo*. Em 1912, formou com os outros dois autores a “Parceria de Lisboa”, que se estreou com a farsa *O Sonho Dourado*. Tornaram-se célebres algumas revistas como *De Capote e Lenço* (1913), *A Traulitânia* (1919), a opereta *O João Ratão* (1920), as farsas *O Conde-Barão* (1918), *O amigo de Peniche* (1920) e *O Leão da Estrela* (1925), esta adaptada ao cinema pelo realizador Arthur Duarte, em 1947.

João Bastos iniciou-se em 1908 com a comédia *O Olhar da Providência*, com a colaboração de Xavier da Silva. Depois da morte de Ernesto Rodrigues e do fim da “Parceria”, continuou a escrever farsas como *O Noivo das Caldas* (1932), *O Costa do Castelo* (1940), que Arthur Duarte levou ao cinema em 1943, *O Pátio do Vigário*, entre outras obras, representadas pela Companhia da atriz Maria Matos.

Félix Bermudes uniu-se à “Parceria”, embora, após a sua dissolução, tenha continuado a escrever em conjunto com outros autores, como Ascensão Barbosa e Abreu e Sousa, André Brun.

*Chamava-se Mariette
E tinha uma buvette
Um pouco à retaguarda de La Ferm-du Bois
E todos os sargentos
Dos vários regimentos
Faziam pé d'alferes ao passar por lá.*

*Um dia cheguei eu
Não sei que sucedeu,
Mas foi como se o próprio deus do amor chegasse;
Pedi-lhe logo um beijo
Cedeu ao meu desejo
Porque isto, lá no front pede-se um beijo e dá-se.*

*Ai, rapazes, que ventura,
Que ternura
Que fartura!*

*Tinha uma voz mais maviosa
Do que um canário!
Tinha um pernãõ extraordinário
E usava ligas cor-de-rosa.*

*Corpo de neve, assim miúdo
Gordo e roliço
O seio então nem falar nisso...
Não era nada... era isto tudo!*

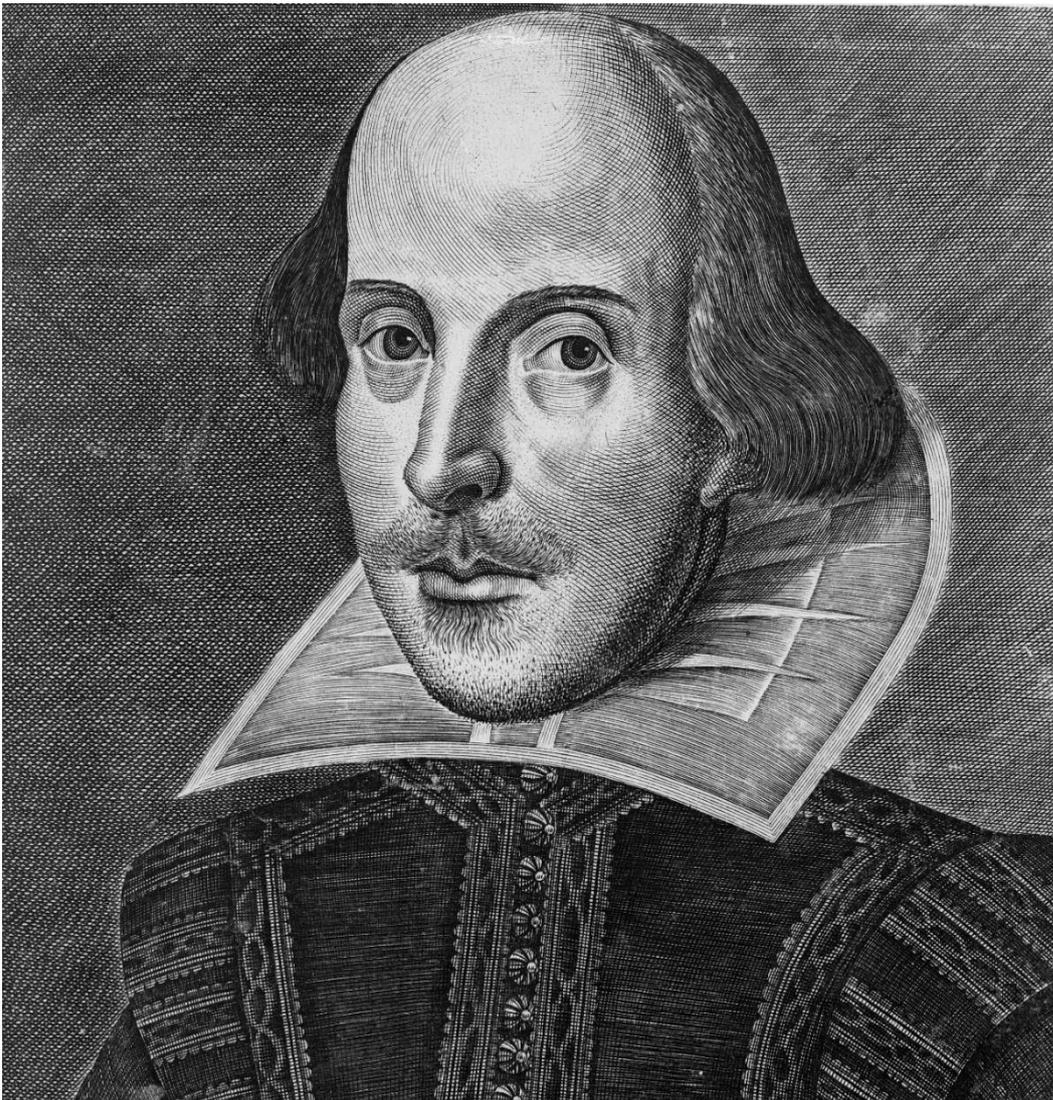
Excerto de “O João Ratão” (1920)

Libretos

3º ATO – alguns dramaturgos estrangeiros

WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1611)

Poeta e dramaturgo inglês, um dos escritores mais importantes da literatura mundial. Várias das suas peças foram representadas no Porto, como *Otelo*, *O Mercador de Veneza*, *Hamlet*, *Romeu e Julieta*. De 1822 a 1882 a maior parte das representações de Shakespeare foram adaptações operáticas. A primeira representação foi “*Othelo*.”



MOLIÈRE (1622-1673)

O mais notável comediógrafo francês, um dos grandes pilares do teatro europeu. Foi muito traduzido em Portugal, nomeadamente por António Feliciano de Castilho. Foram representadas no Porto, entre outras, as peças *O Médico à Força*, *O Tartufo*, *O Avaro*, *As Sabichonas*, *O Misanthropo*, *O Doente de Scisma*, *A Escola de Mulheres*, *A Escola dos Maridos*.



HERMANN SUDERMANN (1857-1928)

Algumas peças deste escritor alemão foram traduzidas e encenadas no Porto, como *As Fogueiras de São João e Magda*.



GEORGES FEYDEAU (1862-1921)

Escritor francês, especializado em *vaudevilles*. Uma das suas obras mais representadas entre nós foi *O Menino Virtuoso*.



HENRI BERNSTEIN (1876-1953)

Foi um dos dramaturgos franceses mais frequentemente representados nos palcos da cidade com peças como *A rajada*, *Depois de mim...*, *O ladrão*, *Israel*, *A garra*.



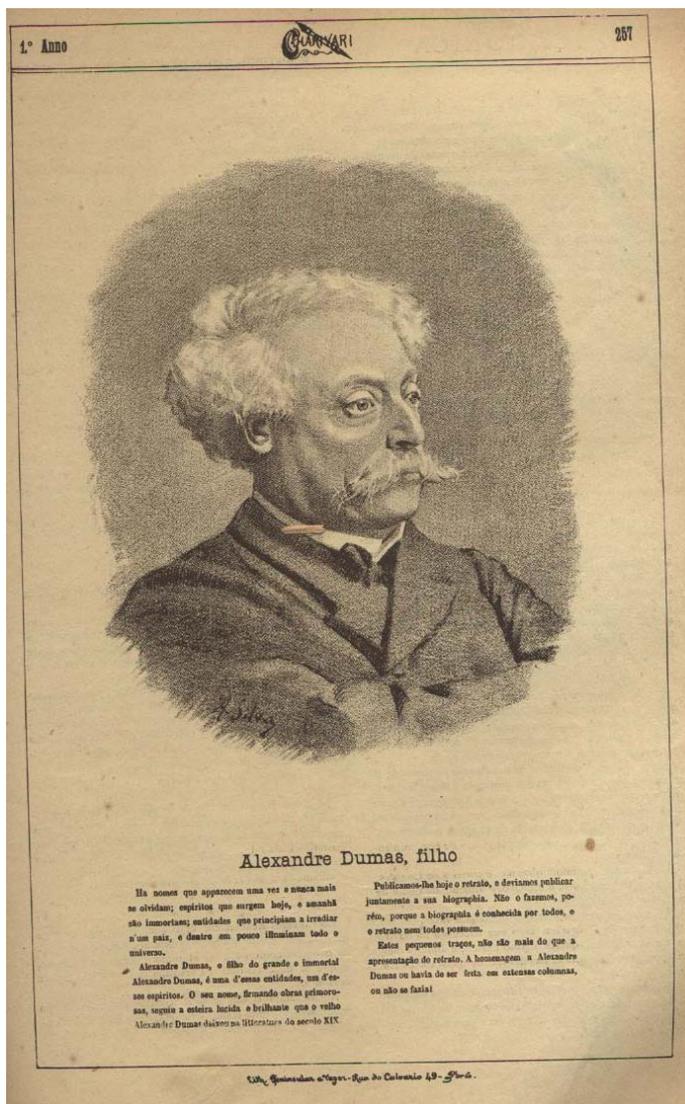
LINARES RIVAS (1866-1938)

Romancista e dramaturgo espanhol, nascido em Santiago de Compostela em 1866. Em Portugal representaram-se, entre outras, as peças *Cobardias*, *A Raça*, *A força do mal*, *A injustiça da lei*.



ALEXANDRE DUMAS, FILHO (1824-1895)

Este escritor francês tornou-se conhecido pelo romance *A Dama das Camélias*, mais tarde transformado em drama, mas também pela peça *Kean* que foi levada à cena no Teatro Baquet. Outras obras representadas foram, entre outros, *O Filho Bastardo*, *A estrangeira* e *O filho natural*.



HENRIK IBSEN (1826-1906)

Dramaturgo norueguês, normalmente associado ao naturalismo, influenciou muitos escritores portugueses. *Os Espectros*, *O inimigo do povo*, *O pato bravo*, *Hedda Gabler* e *A Casa da Boneca* foram algumas das peças deste escritor representadas em Portugal.



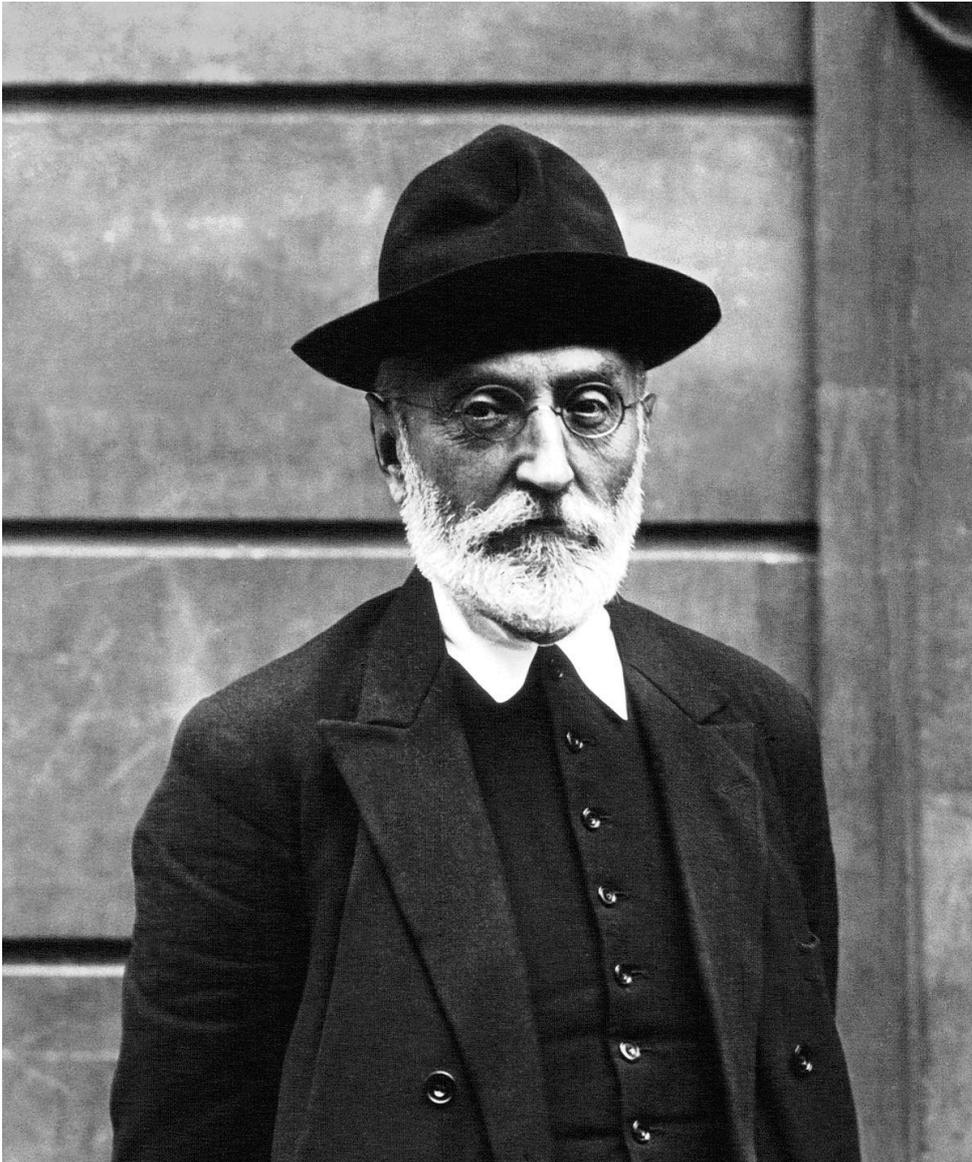
OSCAR WILDE (1854-1900)

A obra deste escritor e dramaturgo irlandês foi bastante representada em Portugal. De entre as peças mais divulgadas salientam-se *O Leque de Lady Windermere*, *O Marido Ideal*, *Uma mulher sem importância* e *Salomé*.



MIGUEL UNAMUNO (1864-1936)

Grande escritor e pensador espanhol, foi muito lido em Portugal. Escreveu novelas, romances, ensaios e também algumas peças de teatro: *O mundo é um teatro*, *Sombras de Sonho*, *O Outro*, *Nada menos que um homem inteiro*.

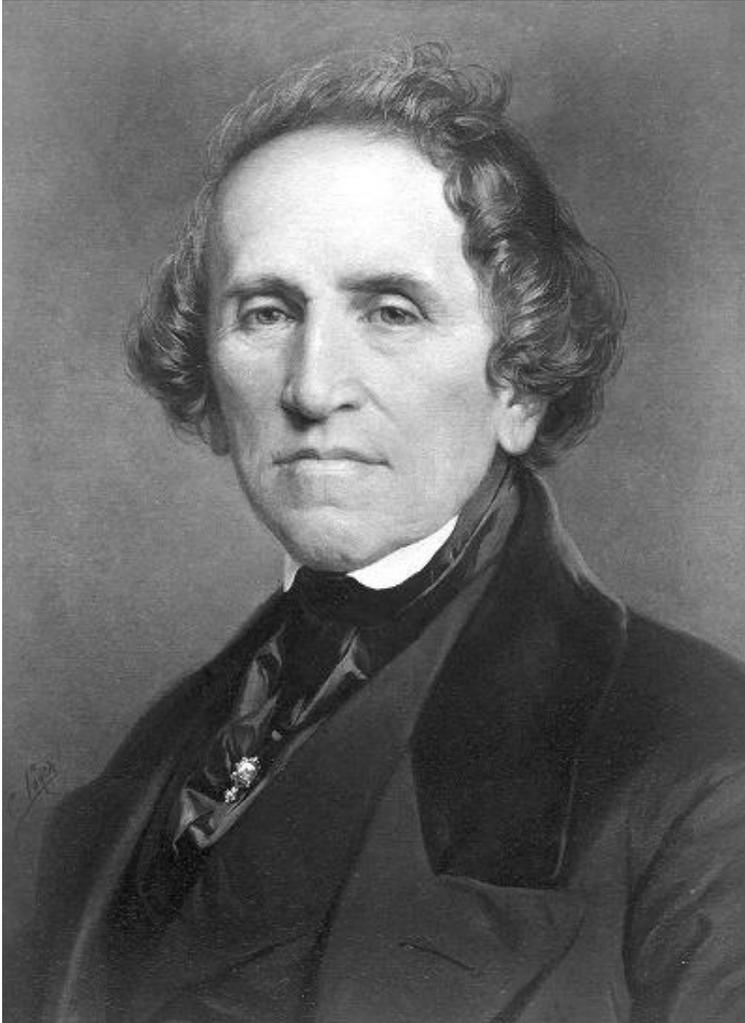


Libretos

3º ATO – algumas representações de óperas

GIACOMO MEYERBEER (1791-1864)

Deste compositor de origem alemã foram representadas obras como *Roberto do Diabo*, *Huguenotes*, *A Dinorah* e *A Africana*.



GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

Grande mestre da ópera italiana. Estiveram nos palcos portuenses óperas como *O Barbeiro de Sevilha*, *Guilherme Tell*, *Branca e Faliero*.



L'ASSEDIO DI CORINTO

BALLOTTI

GIOACHINO ROSSINI

SCENA e TERZETTO and Finale 2°, *Allegro* (Tenor, Piano)

N. 20. P. 2. 21.

TENORE

PIANO

MILANO

TITO G. RICORDI

Gioachino Rossini

“L’Assedio di Corinto”, ópera em três atos

Partitura musical

[Ca. 1844]

CMP/AHMP, Partituras musicais para ópera

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

Deste compositor romântico italiano muitas obras foram representadas na cidade, como, por exemplo, *Robert Devereux*, *Marino Faliero*, *Lucrecia Borgia*, *Maria de Rohan*, *Lucia de Lammermoor*, *Don Pasquale*, *A Filha do Regimento*, *Poliuto*, *O elixir do amor*.



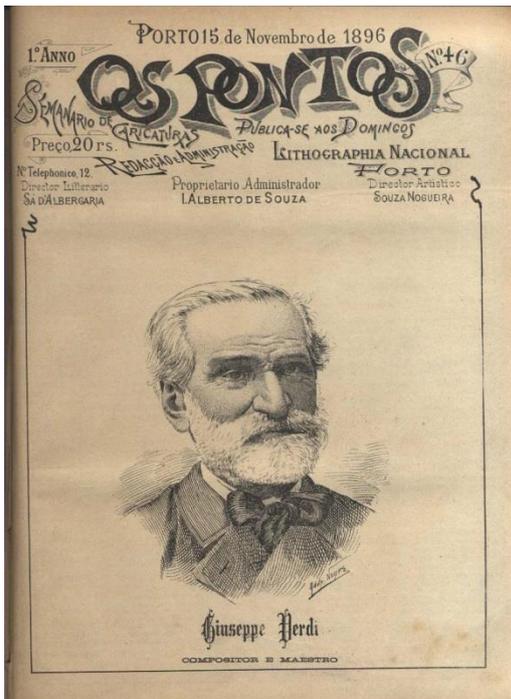
VINCENZO BELLINI (1801-1835)

Do italiano Bellini ouviram-se no Real Teatro São João, entre outras, as óperas *Norma*, *A Sonâmbula*, *Os Puritanos*, *Beatriz de Tenda*.



GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Deste expoente da ópera italiana foram representadas muitas óperas ou excertos, como *Nabucco*, *Rigoletto*, *Os dous Foscari*, *O Trovador*, *Atila*, *Luisa Miller*, *Os Lombardos*, *Traviata*, *Aida*.



Giuseppe Verdi

Revista Os Pontos

15 de Novembro 1896, n.º46



Giuseppe Verdi

“Giovanna D’Arco”, drama lírico com um prólogo e três atos

Partitura musical

[Ca. 1845]

CMP/AHMP, Partituras musicais para ópera

RICHARD WAGNER (1813-1883)

Defensor do 'drama total', unindo todos os elementos artísticos (Gesamtkunstwerk) foi conhecido sobretudo nos nossos palcos por óperas como *Lohengrinn* e *Tannhäuser*.

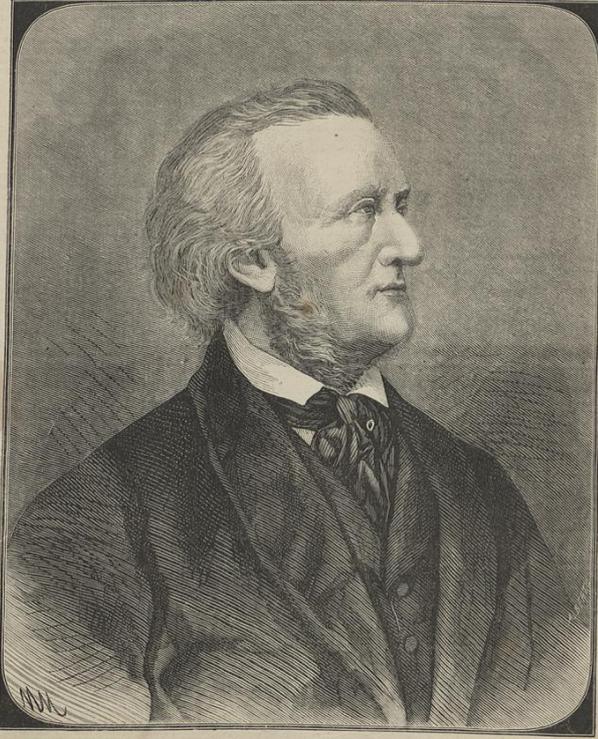
OCIDENTE

REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO ESTRANGEIRO

Preço da assignatura	Anno 24 n.ºs	Semestre 12 n.ºs	Trim. 6 n.ºs	N.º 4 entregas
Portugal (franco de porte, moeda forte)	24000	12000	6000	1500
Provincia ultramarina (idem)	48000	24000	12000	3000
Estrangeiro (quillo geral, moeda forte)	54000	27000	13500	3375
Brazil (moeda fraca)	150000	75000	37500	9375

6.º ANNO — VOLUME VI — N.º 151
1 DE MARÇO 1883

REDAÇÃO — ATELIER DE GRAVURA — ADMINISTRAÇÃO
Lisboa, Rua do Loreto, esquina para a rua das Colinas, 43
Toda os pedidos de assignatura deverão vir acompanhados de seu
importe, e dirigidos a Francisco Antonio das Mercês, administrador da
empresa.



Richard Wagner

Richard Wagner

Revista Ocidente

1 de Março 1883, nº 151

CHARLES GOUNOD (1818-1893)

De Gounod, um dos grandes representantes da arte operática francesa, foram levados à cena no Porto *Fausto*, *Sapho*, *Romeu e Julieta*.

OCCIDENTE

REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO EXTRANGEIRO

Preço da assinatura	Anno	Semest.	Trim.	N.º
36 n.ºs	18 n.ºs	9 n.ºs	3 n.ºs	1 n.º
Portugal (franco de porte, m. porto)	24000	12000	4000	4120
Possessões ultramarinas (idem)	24000	12000	4000	4120
Extrang. (união geral dos correios)	26000	13000	4300	4420

16.º Anno — XVI Volume — N.º 536
11 DE NOVEMBRO DE 1893

Redacção — Atelier de Gravura. Administração
Lisboa, L. da Paço Novo, entrada pela T. do Convento de Jesus, 1

Todos os pedidos de assinaturas deverão ser acompanhados de seu importe, e dirigidos à administração da Empresa do Occidente, sem o que não serão attendidos. — Editor responsavel, Carlos Alberto da Silva.

d'esse livro um pouco do muito bem que d'esse livro pensamos, segundo, porque mercê do alto valor que esse romance tem, temos a certeza de que elle fará brilhante carreira no nosso mercado litterario e que o encontraremos ainda em pleno successo, quando os acontecimentos da semana, dando nos umas férias — muito vulgares nas chronicas de Lisboa — nos permittirem occupar-nos d'elle com a largueza e attenção que elle merece.

Não é portanto um assumpto liquidado, o sr. *Alferes*, é apenas um assumpto addido e passemos aos assumptos da semana.

CHRONICA OCCIDENTAL

Quando ha dez dias, ao terminar a minha ultima chronica, ao rever as suas ultimas provas, lhes conica a que a falta de espaço me obrigava, do novo romance do actor Augusto de Mello, *O sr. Alferes*, que precisamente n'esse momento apparecia sobre a nossa mesa de trabalho e era posto à venda nas livrarias de Lisboa e annunciada em vistosas cartazes pelas esquinas, forneci immediata tenção de dedicar toda a chronica de hoje a esse livro novo, que se impunha á nossa attenção já pelo seu distincto valor litterario, já pela novidade que elle representa no nosso pequeno mundo artistico como um livro exclusivamente de litteratura feito por um actor, facto pouco vulgar em toda a parte, que se mesmo em França nos grandes centros artisticos mereceu sempre uma excepção, entre nos reveste um caracter de perfeita raridade.

Não é porém apenas sob este titulo que o romance de Augusto de Mello tem direito a ser largamente apreciado e discutido, é abstraindo a individualidade artistica do seu actor, abstraindo o sabor de novidade que essa individualidade lhe dá, o sr. *Alferes* é um esplendido romance de observação, feito com uma simplicidade cheia de despretenção e com um humorismo cheio de talento, que lhe dá incontestavel direito a ser collocado entre os primeiros romances d'esse genero, que se tem publicado entre nos.

Se é bem certo, porém, que o homem pde e Deus dispõe, muito mais certo é ainda que o chronista pde e os acontecimentos dispõem, tão certo que ha já que annos este axioma passou a ser uma banalidade sedica das chronicas indigenas, e hoje, apesar de todas as novas bellas tenções que cedem a assumptos de momento o espaço que no livro de Augusto de Mello contávamos dedicar.

E no fim de contas não nos incommoda muito isso, primeiro porque já dissemos no prefacio

CARLOS GOUNOD
FALLECIDO EM PARIS, EM 18 DE OUTUBRO DE 1893
(Cópia de uma photographia)

Na cabeça do rôl figura um importantissimo, que apesar de não nos dizer respeito immediatamente, nos preoccupa muito a nós todos portuguezes, e com sobejas razões, já pela sua gravidade, já por se tratar d'uma nação vizinha, amiga, a quem nos prendem os laços da mais intensa fraternidade — a guerra da Hespanha com Marrocos.

Inesperadamente, quando os politicos da Europa não pensavam senão na triple Alliance e nas festas com que França recibia os martheiros russos, a questão de Meillie veio atrahir sobre a Hespanha todas as attentões.

E de repente a Hespanha vê-se a braços com uma guerra terrivel, porque os riflenos e os Kabilas fazem d'essa guerra uma guerra santa, e todas as nações da Europa se acham sobressaltadas por essa lucha enorme que d'un momento para o outro pode atear uma guerra europea.

E como se não bastasse para a pobre Hespanha os embarracos gravissimos em que uma guerra terrivel a veio collocar, no meio dos embarracos internos com que ella já lutava, logo a seguir apparece a medonha catastrophe de Santander, uma catastrophe quasi phan-

Charles Gounod

Revista *Occidente*

11 de Novembro 1893, nº 536

FRANCISCO DE SÁ NORONHA (1820-1881)

Este compositor de Viana do Castelo foi um profícuo compositor de óperas, óperas cómicas, operetas, vaudevilles representadas no Porto. Entre essas obras destacam-se *Beatriz de Portugal*, *Raros mas ainda os há!*, *O Arco de Sant'Anna* (a partir do romance de Garrett), *Os Bohemios*, *Se eu fosse rei*, *O Anel de Prata*, *Tagir*.



GEORGES BIZET (1838-1875)

Deste compositor francês destaca-se sobretudo a ópera *Carmen*, mas também *O Pescador de Pérolas*.



CIRÍACO CARDOSO (1846-1900)

Compositor portuense, foi grande divulgador da música de Câmara. Foi professor na Escola de Música dirigida por Carlos Dubini e diretor de orquestra do Real Teatro São João. Dado o interesse do público por géneros mais ligeiros, apostou também na opereta. Musicou peças de Gervásio Lobato e D. João da Câmara, como *O Burro do Senhor Alcaide*, *O Solar dos Barrigas*, *O Testamento da Velha*, *Bibi & C^a*, *Meia Noite*, mas também compôs música para revistas como *A Tourada*, de Marcelino de Mesquita e Gualdino Gomes ou *Ali... à preta!*, de Guedes de Oliveira.



ALFREDO KEIL (1850-1907)

Compositor português nascido em Lisboa, autor da música do hino nacional, tornou-se conhecido pelas óperas *D. Branca*, *Irene* e sobretudo *A Serrana*, com texto de Henrique Lopes de Mendonça, a partir da novela de Camilo Castelo Branco intitulada *Como ela o amava*.



GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

Outro dos incontornáveis compositores italianos de obras operáticas esteve nos palcos portuenses com *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Turandot*, *Madame Butterfly*, *La bohème*.

A's 9 1/2 horas

T O S C A

Ópera em 3 actos, original do maestro
G. Puccini

Distribuição:

Flória Tosca	Carmen Flória
Mario Cavaradossi . .	Manoel Alves da Silva
Barão de Scarpia . . .	Ricardo Fusté
Sacristão	Vicente Riassa
Angelotti	Agustin Laguilloat
Spoletta	César Monain
Sciarrone	Agustin Laguilloat
Carcereiro	José Frances
Pastor	Ramona Galan

Sacerdotes, Bispo, Soldados e Gente do Povo

GRANDIOSA MONTAGEM CÉNICA

M O D A S **Casa Sousa** A T E L I E R
Sempre Modista
novidades e
Tecidos R. 31 de Janeiro, 86-PORTO
TELEFONE, 4766 Peles

Tipografia da C. do Povo Portuense, R. de Camões, 570-PORTO-Telefone, 4840

Giacomo Puccini

“Tosca”

Programa de ópera

1935

CMP/AHMP, Arquivo do Teatro Rivoli

Libretos

2ª PARTE – ENSAIOS

O Teatro de Camilo no Porto Oitocentista

Tânia Moreira

Universidade do Porto

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

A produção dramática perpassou todas as cinco décadas da actividade literária de Camilo Castelo Branco e a sua maior parte foi representada em vida do autor, em Lisboa e no Porto, em alguns casos com repetidas récitas. A primeira peça, *Agostinho de Ceuta*, foi escrita em 1846, e, precisamente 40 anos mais tarde, Camilo verteu livremente para português a comédia francesa *Le Meurtrier de Théodore*. No cômputo geral, contabiliza-se um total de dezasseis peças originais, das quais quinze foram reunidas em cinco volumes pela Parceria António Maria Pereira, sem contarmos com as duas peças adaptadas de dois romances seus e cuja autoria partilhou com o dramaturgo Ernesto Biester: *Vingança* (a partir da novela homónima) e *A Penitência* (inspirada nos *Mistérios de Lisboa*), além de alguns breves “exercícios teatrais” (cf. Corradin 2005) que não chegaram a ganhar forma integral. De notar ainda cinco peças do autor desaparecidas: *A Matricida*, composta em 1849 e anunciada para o portuense Teatro Camões (cf. Lemos 1917: 73-74); *O Preço de um Capricho*, de que se sabe apenas que os direitos de propriedade foram trespassados por Camilo, em 1850, ao editor Jorge Augusto de Sousa (cf. Pimentel 1900: 11); *O Magnetismo*, comédia em dois actos representada, a 11 de Março de 1855, no Real Teatro de S. João do Porto (cf. Lemos 1917: 74-75); *O Fim do Mundo*, outra comédia levada à cena no mesmo ano e na mesma sala (cf. *idem*: 75); e *Um*

Candidato, exibida no ano seguinte, também no S. João, em benefício de Brás Martins, reconhecido actor e dramaturgo do seu tempo (cf. *O Nacional* 1856b: 3)¹.

Camilo inaugura-se no texto dramático com um drama histórico, *Agostinho de Ceuta*, escrito e representado em Vila Real em 1846 (cf. Teles 2016: 34 e *passim*) e publicado em Bragança no ano seguinte. Segundo o autor, no Prólogo, o projecto teria sido levado a cabo com a ousadia da inexperiência, opinião que, doze anos mais tarde, aquando da reedição do drama, viria a reafirmar (cf. Castelo Branco 1968: 19-20). Sendo isto certo, não o é menos o instinto literário que já então se evidenciava. *Agostinho de Ceuta* foi representado no Porto pela Sociedade Académico-Dramática, no Teatro Camões, e teve recensão crítica de Camilo Aureliano da Silva Sousa no jornal tripeiro *O Nacional* de 2 de Janeiro de 1849.

Antes de avançarmos para os comentários de Silva Sousa, interessa lembrar que a figura do crítico profissional nasce precisamente na época moderna, em finais do século XVIII e inícios do século XIX, na sequência da expansão tipográfica, com os alvares da democratização da cultura sustentada pela ascensão da burguesia. Era, então, na Europa, um exercício titubeante à procura da especificidade do seu discurso. Mais ainda no nosso diferido país, onde, em 1870, o alemão Carl Busch aqui radicado declarava assertivamente numa obra dedicada ao assunto: “não existe critica theatral em Portugal” (Busch 1870: 1)². A despeito do radicalismo da asserção, a verdade é que, beneficiando muito da reforma do teatro nacional realizada por Garrett, a segunda metade do século XIX conheceu um franco crescimento do público das artes do espectáculo compaginado com a oferta variada de companhias nacionais e estrangeiras, circunstâncias que justificavam a proliferação de periódicos especializados, tais como *O Espectador Portuense* (Porto, 1848-1849), a *Revista dos Espectaculos* (Lisboa, 1850-1857), a *Chronica dos Theatros* (Lisboa, 1861-1880), *A Platea* (Lisboa, 1875-1876) ou o *Foyer* (Porto, 1881), entre outros. A massa crítica era então nutrida pelos comentários de dramaturgos-teorizadores – dos quais se destacaram nomes como Andrade Ferreira ou Mendes Leal, a quem Busch dedica o seu opúsculo – em textos que circulavam sobretudo na imprensa, generalista ou especializada.

Voltemos agora ao parecer do crítico Camilo Aureliano da Silva Sousa acerca da representação de *Agostinho de Ceuta*. Silva Sousa começa por confessar ao leitor que a

sua opinião não será digna de grande crédito dado que assistiu à peça “de um camarote do fundo do teatro” (Sousa 1849: 1). A esta dificuldade de visão somava-se o intenso ruído provocado pelo público na sala e nos corredores, uma referência discreta à indigente educação artística do público português em geral, e portuense em particular, que encarava o teatro sobretudo como um lugar para ver e ser visto. De seguida, o articulista dedica longas passagens à sinopse da intriga, com pontuais apontamentos críticos ao texto, à representação e, uma vez mais, às reacções do público. Do criador do texto realça o *ethos* demonstrado na sublime ideia de não ter manchado de sangue as mãos do herói quando a intriga tudo prometia que iria fazê-lo; relativamente à representação, o crítico mostra a sua condescendência para com o desempenho dos actores dado não se tratar de uma companhia profissional; dos espectadores, de cuja negligência dera inicialmente conta, o crítico assinala uma tão surpreendente quanto efusiva ovação final, comentário de resto consentâneo com a diagnose do comportamento do público de teatro em Portugal feita pelo autor das *Viagens na minha Terra* (cf. Garrett 2001: 155)³. No cômputo geral, Silva Sousa apresenta uma crítica construtiva, tendo em conta o facto de se tratar da estreia de um drama de um dramaturgo em estreia⁴.

Além de *Agostinho de Ceuta*, Camilo comporá ainda um outro drama histórico, *O Marquês de Torres Novas*. A sua primeira edição, custeada provavelmente pelo autor, é de 1849, e tem como dedicatária Maria Felicidade de Couto Browne, a poetisa do Porto que abria as portas da sua casa aos saraus literários frequentados por escritores como Faustino Xavier de Novais, Soares dos Passos, Arnaldo Gama, Ricardo Guimarães e Camilo Castelo Branco. As relações deste com a anfitriã deram azo a comentários maliciosos no Porto e o filho da autora de *Soror Dolores* ter-se-á envolvido em vários confrontos violentos com Camilo (cf. Cabral 2003: 127). Talvez isso explique que, quando em 1858 o drama recebe a segunda edição, a dedicatória tenha desaparecido. *O Marquês de Torres Novas* não terá pisado logo os palcos portuenses, dado que apenas temos notícia de duas récitas em 55, no Teatro Camões, a cargo da Sociedade Melpómene⁵. Da primeira destas exhibições chega-nos a seguinte nota crítica não assinada, expediente comum na imprensa da época:

A sociedade *Melpómene* levou á scena quinta feira á noite, no theatro de Camões, o Marquez de Torres Novas, drama original do snr. Camillo Castello Branco. A maneira como as principaes partes fizeram valer os lances do drama, o modo ajustado com que declamaram a pura linguagem em que elle está escripto, os esforços em fim que todos pozeram em sustentar um jogo de scenas rapidas e brilhantes como as que succedem no apparatuso desenvolvimento da acção do drama, tudo contribuiu para que fossem muito applaudidos, como artistas curiosos.

O author foi chamado fora no fim do drama, quando já se não achava no theatro. (*O Nacional* 1855a: 3)

Não deixa de ser curiosa esta entusiasmada recepção do público se tivermos em conta que, ao tempo da escrita do *Marquês*, o interesse pelo *drama histórico* se encontrava em retracção a favor do *drama de actualidade* ou *comédia-drama*, fortemente impulsionado por Mendes Leal, que considerava mesmo ter inaugurado o género à escala europeia com o seu drama *Pedro*, vindo a lume em 1857 após quase uma década guardado na gaveta (cf. Ferreira 1864: 640). A verdade é que os ventos da Regeneração reclamavam bem esse interesse pelas questões contemporâneas e a recensão que Ricardo Guimarães redigiu a partir da leitura d'*O Marquês de Torres Novas* denunciava claramente essa emergência: “O theatro está morto (...). Roubar ao theatro o largo e magnifico horisonte da vida actual e do futuro da humanidade (...) é ignorar os poderes legitimos da arte, e trahir a missão augusta do theatro” (Guimarães 1849 [22 de Setembro]: 2). De resto, o próprio Camilo reclamara algo de semelhante n'*O Eco Popular* do Porto, logo no início do ano, num artigo publicado sob o pseudónimo Saragoçano, a 16 de Janeiro: “O theatro portuguez do Porto está ridiculo! É onde o progresso do regresso maiores passos dá!” (Castelo Branco 1924-1929, 1.º vol.: 500). Ora, a atenção de Camilo não se deixou ficar indiferente a esta premência de mudança e ainda no mesmo ano de 1849 o Teatro Camões publicitaria a estreia de um drama de actualidade camiliano, *A Matricida*, inspirado num crime ocorrido em Lisboa no ano anterior e que nesse mesmo ano motivara a publicação do folheto anónimo *Maria! Não me Mates que Sou tua Mãe!* da autoria de Camilo. O drama não chegou contudo a ser levado à cena e é uma das peças de Camilo que se encontram perdidas.

Apresentado amiúde como um intrépido polemista pouco dado à constância judicativa e à imparcialidade, Camilo construiu desde muito cedo uma carreira de crítico que atravessou três especialidades: as artes plásticas, a literatura e o teatro. A crítica

teatral preenche vastas páginas da sua colaboração em periódicos onde Camilo manifestava uma finíssima capacidade de observação do fenómeno teatral, quer na análise da sua estrutura multimodal, quer na compreensão da sua conjuntura social, económica e política (cf. Castelo Branco 1924-1929: *passim*). A atenção dedicada ao desempenho dos actores num artigo publicado n’*O Mundo Elegante* (cf. Castelo Branco 1924-1929, 3.º vol.: 291-294) bastaria como exemplo para contrariar a tese de Busch. Nesse mesmo artigo, Camilo assinala um importante marco que terá forte impacto na esfera cultural do Porto e na memória da cidade pelo violento incêndio que mais tarde o consumiria: a construção de um novo teatro baptizado com o apelido do seu patrono, António Pereira Baquet. Nessa nota, Camilo não deixa de afiar o aguilhão da ironia apontando as motivações sociais e financeiras que se encontravam muitas vezes por detrás do dinamismo da vida teatral:

As senhoras não gostam do Theatro das Variedades, porque não podem ser vistas em toda a opulencia da sua elegancia. Se fossem para vêr, talvez tolerassem as incommodidades do camarote e da iluminação um pouco parda, se é que os bicos do gaz não se eclipsam de envergonhados diante dos luzeiros deslumbrantes dos olhos de ss. ex.^{as}.

Concluido o theatro do snr. Pereira Baquet, é de crêr que a companhia das Variedades se traslade para lá. Será então mais frequentado o drama portuguez, mais digna das damas a formosa fabrica do theatro, e mais grato o palco aos artistas, e mais animadora a receita para os empregarios. (*idem*: 294)

Nas crónicas teatrais concentradas nos palcos do Porto, Camilo escreveu sobre ópera, como *I Lombardi alla Prima Crociata* e *I Due Foscari* de Verdi ou *Linda di Chamounix* de Donizetti; recenseou peças de dramaturgos nacionais e estrangeiros; analisou o desempenho das companhias e dos artistas, de que se destacavam no panorama português nomes como Victorino, Dias, Brás Martins, Abel ou Emília das Neves; assinalou a programação das salas de espectáculo, de que era assíduo frequentador – das mais requintadas e elitistas, como o S. João ou o Baquet, às mais diversificadas como o Camões (também conhecido por “barraca das Liceiras” pelas condições modestas que apresentava e por se situar na Rua das Liceiras, e que em 1858, já em decadência, passou a chamar-se “Teatro das Variedades”) ou o Teatro de Santa Catarina (assim designado pela sua localização e por vezes nomeado “dormitório de

Santa Catarina”, o qual se caracterizava por programar comédias, farsas e entremezes) –, relatando inclusive os episódios de violência que por vezes atingiam um tal furor de destruição que obrigavam ao encerramento dos teatros por um período indeterminado; e comentou as tricas das companhias e respectivas disputas de bastidores, bem como os negócios dos empresários de teatro, tão menos movidos pelo afecto à arte do que pelo espírito argentário. Da efervescência da cena teatral portuense dava Camilo conta num folhetim publicado n’*O Jornal do Povo* de 21 de Dezembro de 1850 associando-a à cultura de aparência dominante: “O Porto não precisa mendigar á capital o fermento de civilização. / O teatro, onde o creador faz a sua exposição de belezas, ostenta-se esplendido, radiante, e celestial. / É um paraizo com muitas Evas, assim a platea não fosse a arvore de muitos pomos prohibidos!” (Castelo Branco 1924-1929, 1.º vol.: 297). Na verdade, compreender o sucesso do teatro verificado nesta altura implicava estender o ponto de vista cultural e artístico à visão do fenómeno social, económico e político que o assistia.

No Real Teatro de S. João, representam-se no ano de 1855 três peças de Camilo: a 11 de Março, *O Magnetismo*; e a 15 de Abril o drama em dois actos *Poesia ou Dinheiro?* seguido da comédia em dois actos *O Fim do Mundo* numa *soirée* em benefício do actor Abel, assim conhecido pelo nome próprio graças à enorme popularidade de que gozava enquanto artista, sobretudo na cena portuense após ter logrado inúmeros sucessos na capital.⁶ Se *O Magnetismo* e *O Fim do Mundo* estão hoje dadas como desaparecidas, a peça *Poesia ou Dinheiro?* mereceu diversa fortuna, uma vez que foi dada à estampa logo em 1855 na miscelânea *Cenas Contemporâneas*, onde vinha acompanhada de uma dedicatória preludiada pelo enigmático vocativo “Minha verdadeira amiga” (Castelo Branco 1971: 5). Investigadores como Alexandre Cabral, encartado biógrafo camiliano, identificam essa figura feminina com Ana Plácido, nome proibido que justificaria bem o tom de uma intimidade inconfessável manifesto pelo paratexto, a julgar por dois indícios: o facto de se encontrar casada desde 1850 com Manuel Pinheiro Alves e a hipótese de que dataria já desse ano de 1855 “o assédio de Camilo” (Cabral 2003: 620) àquela que viria a ser a sua fatal mulher.

Representada e vinda a lume no ano seguinte, a peça *Justiça* apresenta uma trama com ingredientes assíduos no teatro camiliano: um casal que vive amancebado há dois

meses, ele aborrece-se, tenta passar a jovem Inês a um brasileiro de torna-viagem com quem trava amizade, pelas peripécias este descobre ser pai da jovem e decide vingar-se da filha matando o seu sedutor. O drama, porém, não convenceu. “A razão do seu escasso êxito”, segundo Jorge de Faria, “mais do que à sua efabulação romântica e ao seu carácter acentuadamente subjectivo, deve atribuir-se à interpretação muito imbuída dos rancidos processos declamatórios, aos quais se não eximia a actriz que incarnava a protagonista, criada na velha escola do teatro do Salitre” (Faria 1986: 63-64). A peça foi posta em cena pela primeira vez no Teatro S. João em benefício da actriz Maria Isabel dos Reis, a 12 de Fevereiro. Na noite da estreia, a beneficiada recitou um poema da autoria de Camilo intitulado “Ao Porto” (cf. *O Nacional* 1856a: 4). Este tipo de homenagens era muito comum à época. Em 1852, mais precisamente a 14 de Dezembro, no mesmo teatro portuense, Camilo tinha colaborado juntamente com Ferreira Rangel, Faustino Xavier de Novais, Pereira Caldas, Alexandre Monteiro e Augusto Luso num sarau em benefício do vetusto poeta Francisco Joaquim Bingre, tão reconhecido à época quanto hoje esquecido. As poesias declamadas foram então coligidas em livro, cuja receita reverteu igualmente para salvar da penúria o poeta praticamente nonagenário. Em 1854, dedicara Camilo “A Laura Giordano” uma série de poemas para a festa de despedida da cantora lírica, num espectáculo em seu benefício realizado no S. João a 31 de Maio para coroar a elevada estima que o seu talento merecera do público portuense. Também de origem italiana e radicado no Porto, o músico Carlo Dubini, que Camilo muito admirava, compôs a música para um desses poemas.

As preferências por um ou outro artista de palco reflectiam-se no fenómeno das claques (cf. Bastos 1908: 36-38), moda muito antiga que, embora começasse a cair em desuso na Europa, continuava a registar-se em Portugal com força. A rivalidade entre os artistas espelhava-se amplamente na instigação de dissidências do lado dos espectadores. A claque tinha um chefe que, à entrada do teatro, distribuía bilhetes gratuitos na expectativa de granjear enfáticos aplausos e bravos no decorrer do espectáculo, a que respondiam os assobios e as pateadas dos partidários oponentes. Estas divergências de gosto artístico, que replicavam frequentemente querelas políticas, tendiam a transformar-se em comportamentos violentos muito semelhantes aos que, no século XXI, são protagonizados dentro e fora dos estádios de futebol. Da própria

biografia de Camilo consta, como não podia deixar de ser, um episódio desses, ocorrido na célebre taverna da Ponte de Pedra em Leça de Palmeira, contava-se o ano de 1849, dia 6 do mês de Março. Tudo começara por uma provocação que incitou ao confronto os adeptos de duas rivais primas-donas do teatro lírico, Adèle Dabedelle e Clara Belloni, no jantar que ali se prestava em honra da primeira (cf. Castelo Branco 1924-1929, 1.º vol.: 71 ss.). Do relato do escritor sabemos que no saldo final contabilizaram-se, entre outros prejuízos, muitas cabeças rachadas, copos quebrados e fanicos de senhora.

Ainda no ano de 1856, mas já no final, representou-se também no S. João outra peça cujo texto se encontra perdido. Chamava-se *Um Candidato* e mereceu n'*Aurora do Lima*, jornal de Viana do Castelo, o comentário implacável de um crítico muito especial: João Júnior, que é o mesmo que dizer... Camilo Castelo Branco. Vale a pena transcrever um longo excerto desta paródia autocrítica, testemunho veemente da genialidade camiliana no sentido da fórmula lapidar de Lessing segundo a qual “cada génio é um crítico nato” (Lessing 2005: 167):

Veio depois o *Candidato*. Começa por uma scena do Methodo-Castilho. Alguns amadores do Methodo, offendidos nas suas crenças, patearam a cantoria do pirolito. A platéa tomou a defesa, applaudindo; e os pateantes receberam epithetos pouco lisongeiros, e pouco nobres em bocas de pessoas que tomam chá. (...) O *Candidato* d’ahi em diante correu friamente, e friamente acabou.

Aconselho o C. Castello Branco que se deixe de ensaiar a sua veia comica no theatro, porque, sinceramente lh’o dizemos, é extremamente esteril a sua veia. Tres ou quatro phrases felizes não salvam o infortunio das suas invenções chistosas, d’um chiste que poderá captar o riso n’um folhetim, mas provoca o aborrecimento no palco.

Entre seiscentas pessoas que intumeciam o theatro, não havia doze que lhes saboreassem os ditos mais ou menos agudos, jogando sempre com as tricas eleitoraes, que estão ao alcance das pessoas vezeiras no genero.

Escreva, pois, romances, em quanto a imaginação lh’os dér, mas fuja da provação da scena que lhe pode dar dissabores. (...)

Não sei se o *Candidato* voltará a desafiar o gosto do respeitavel. Agouro-lhe uma tremenda orchestra de tacão. Se estas linhas chegarem á mão do C. Castello Branco, possam ellas servir-lhe de consolação ao seu desgosto, indispondo-o contra a inspiração traiçoeira que lhe segredar a idéa de fazer comedias. É muito difficil dispol-as; o imaginal-as, é fácil. Um pensamento póde ser em si muito comico; mas o dividil-o e subdividil-o no jogo da scena, é um dom particularissimo que o snr. C. B. não tem. É esta opinião do seu muito sincero amigo, e d’elle tambem, - *João Junior*. (*apud* Costa 1925: 95-96)

Creio que foi este “dom particularíssimo” que Camilo exibiu nas suas duas obras-primas de comédia teatral: *O Morgado de Fafe em Lisboa* e *O Morgado de Fafe Amoroso*, levadas à cena no Teatro D. Maria II e impressas na primeira metade da década de 1860. Ambas são assinaláveis pela perícia da pena camiliana no domínio da economia dramática, nomeadamente na pedra-de-toque do género cómico: o controlo rigoroso do tempo, perícia já notada por António Pedro, o mentor do Teatro Experimental do Porto que levou à cena *O Morgado de Fafe Amoroso* em finais da década de 50 do século passado (cf. Pedro 1958: 85 e 87)⁷. Mas voltando aos anos 50 do século XIX...

Antes de seguir para Lisboa, onde colheu grande êxito, o drama em três quadros *Espinhos e Flores* representou-se primeiro no Porto, no Real Teatro de S. João, a 12 de Fevereiro de 1857. No mesmo ano, a peça teve duas edições em chancelas diferentes: inicialmente foi editada por António Moutinho de Sousa e a seguir por Cruz Coutinho. Exibia uma dedicatória a Alexandre Herculano, personalidade literária e política que Camilo, apesar das dissidências, muito admirava, admiração que aliás era mútua. Recorde-se que Herculano, figura maior da primeira geração do Romantismo português, reconheceu a viragem trazida à Literatura Portuguesa pela prosa ficcional de Camilo e que, quando este concorreu para o lugar de 2.º bibliotecário da Biblioteca Pública Municipal do Porto em 1858, Herculano se pronunciou publicamente a seu favor (Camilo não conseguiria, no entanto, o lugar). Nas representações de *Espinhos e Flores* destacou-se no papel de padre Henrique o actor Francisco Alves da Silva Taborda, que se firmou em Portugal e no Brasil como um dos mais notáveis da sua classe.

A propósito desta peça, importa relatar as circunstâncias que motivaram a sua produção para avaliarmos a capacidade de trabalho de Camilo bem como a faculdade produtiva inoculada nas suas obras. No Porto, na noite de 5 de Dezembro, uma semana após a publicação do romance camiliano *Um Homem de Brios*, o seu editor, Rodrigo José de Oliveira Guimarães, perdeu todos os haveres no incêndio do prédio da Rua das Flores onde morava. Camilo, que ainda não tinha recebido o montante relativo aos direitos de autor, sabendo da notícia, mandou entregar ao livreiro a quitação da dívida. Oliveira Guimarães, sensibilizado pelo gesto de Camilo, foi a casa do seu benfeitor agradecer-lhe lacrimosamente a compaixão. A tragédia do desgraçado comoveu de tal modo Camilo

que nessa mesma noite foi sentar-se à mesa de trabalho e escreveu de jacto *Espinhos e Flores*, texto que foi lido a 9 de Dezembro em casa de José de Sousa Bandeira e representado no Teatro S. João em benefício do sinistrado no mês de Fevereiro de 1857.⁸ Dois anos depois, rebentava o escândalo da paixão adúltera de Ana Plácido com Camilo e a imprensa portuense fazia eco das diversas opiniões que se propagavam na praça pública. Um dos mais assanhados contra o casal criminoso foi o periódico intitulado *O Purgatório*, que tinha por editor o mesmo Rodrigo José de Oliveira Guimarães. O caso de deslealdade acabou denunciado num artigo anónimo saído n’*O Nacional* (cf. *O Nacional* 1859: 3) que Alexandre Cabral considera pelo estilo pertencer ao punho do próprio Camilo (cf. Cabral 2003: 380), hipótese que corroboro.

Inicialmente publicitada com o título *Como as Virgens se Vingam* (cf. Costa 1925: 128), a “comédia sentimental” *Como os Anjos se Vingam* teve representação a 30 de Setembro de 1870 para abertura da época do Baquet, quando já era seu empresário António Moutinho de Sousa (António Pereira Baquet falecera a 25 de Dezembro de 1867). Pelo *Comércio do Porto* do dia seguinte, ficamos a saber que a concorrência na plateia foi

tão numerosa que, verificada a falta de lugares, alguns espectadores optaram por ficar de pé. Nos camarotes e galerias o numero de espectadores era igualmente significativo. O espectáculo era muito do agrado do publico, que aplaudia entusiasticamente os principaes actores. (*O Comércio do Porto* 1870: 3)

Esta opinião é confirmada pelo testemunho d’*O Nacional*:

A obra do snr. Camillo Castello-Branco traz o cunho aprimorado da sua origem, e portanto, como trabalho de severo e elegante estylista recebeu os applausos que de justiça lhe deviam ser conferidos, sendo chamado o auctor, que não compareceu, por estar fóra da terra. (*O Nacional* 1870: 2)

Com efeito, vemos ainda anunciadas sequentes representações desta comédia nos periódicos da época. E aqui temos um bom exemplo de como nem sempre a recepção favorável de uma obra pelo público contemporâneo corresponde ao juízo estético pronunciado pelo supremo tribunal do Tempo.

Publicado em 1870 no mesmo volume de *Como os Anjos se Vingam*, o drama *O Condenado* apresentou-se em Dezembro do mesmo ano no Teatro Baquet e teve sucessivas récitas ao longo de semanas. Para isso muito contribuiu o julgamento em curso do dedicatário da obra, José Cardoso Vieira de Castro, amigo de Camilo e seu primeiro biógrafo. A publicação da biografia *Camillo Castello-Branco: Noticia da sua Vida e Obras* em 1861 não havia sido inocente. O amigo Vieira de Castro escrevera-a quando Camilo e Ana Plácido, a dedicatária da obra, se encontravam presos na Cadeia da Relação do Porto aguardando julgamento por crime de adultério. Após um ano de cárcere, os amantes saíam ilibados e não é duvidoso que a retórica apologética de Vieira de Castro tenha contribuído com uma parcela significativa para esse desenlace. Agora também ele encarcerado e a aguardar sentença – por ironia, acusado de crime de uxoricídio por suspeita de adultério –, Vieira de Castro viu a pena fraterna mover-se para pagar a dívida. De facto, além de *O Condenado*, o caso do uxoricida motivou ainda a Camilo a escrita de duas narrativas: *Voltareis, ó Cristo?* (1871) e *Livro de Consolação* (1872). A analogia entre o drama exibido e o drama vivido era por demais evidente aos olhos dos contemporâneos que encheram o Baquet na noite de estreia e um crítico anónimo d’*O Primeiro de Janeiro*, muito provavelmente Germano Meireles, um amigo de Camilo que dirigia o periódico desde 1869 (e por isso mesmo de isenção suspeita), não a escondia na nota que redigiu:

São profundas as impressões que trazemos do *Condemnado*. E’ um esmero d’arte, esplendido de formosuras litterarias e estheticas, repassado do mais nobre purissimo e delicado sentimento.

O Condemnado do theatro, o que será a esta mesma hora no tribunal? Se este siquer o ouvisse pela grande voz do amigo e do poeta... estaria salvo para o mundo como de certo o está para si e para Deus [?]... (...)

A concorrência foi enorme; os applausos vehementes, e o nome de Camillo Castello Branco aclamado com fervido entusiasmo. (*O Primeiro de Janeiro* 1870: 2)

Apesar da intenção que se encontraria na origem da escrita da peça, o drama não colheu o êxito que se esperava em relação ao futuro do encarcerado. A verdade é que a figura tétrica de Jorge de Medanha, onde se escondia o fantasma de Vieira de Castro, longe de estimular a simpatia pelo réu preso no Limoeiro, agudizava a repugnância geral

pelo seu acto. Após várias semanas em exibição no Baquet, a peça seguiu em Janeiro para o Teatro Nacional D. Maria II e foi também exibida no Teatro Académico de Coimbra, *alma mater* do assassino. Foi ainda apresentada no Rio de Janeiro, numa única e incompleta sessão, suspensa por afronta à moralidade pública (cf. Valente 2001: 397). José Cardoso Vieira de Castro não viria a cumprir a pena de 15 anos de degredo em África a que fora condenado, somente porque, muito antes disso, a 5 de Outubro de 1872, faleceu em Luanda.

Em 1871, Camilo publica o título *Theatro Comico*, que colige duas peças: um entremez em um acto, *Entre a Flauta e a Viola*, e uma comédia em três actos, *A Morgadinha de Val-de-Amores*, peça muito próxima do *vaudeville*⁹ e exemplo de metateatro em que um grupo de actores aldeãos representa um *Auto de Natal* diante de Pantaleão Cogominho de Encerrabodes, o pai da Morgada D. Joana Cogominho de Encerrabodes, com vasto uso de provincianismos que geram um cómico de linguagem a acrescentar ao cómico de situação provocado pela interrupção constante das peripécias de amores e desamores que decorrem ao nível da intriga principal.

Dois anos mais tarde, em Junho, a Companhia do Ginásio Lisbonense representou *Abençoadas Lágrimas!* no Baquet, peça inspirada no romance *Lágrimas Abençoadas* (1857) que havia estreado no Teatro Nacional de Lisboa, a 10 de Maio de 1860, contando com a prestigiadíssima Emília das Neves como protagonista e que veio a lume no ano seguinte pela Parceria António Maria Pereira. Desta exibição no Porto, lemos a seguinte notícia n’*O Primeiro de Janeiro* de 22 de Junho:

O espectáculo de sexta feira, no theatro Baquet, constou do drama em tres actos *Abençoadas lagrimas*, de Camillo Castello Branco, e da comedia *Como se enganam mulheres*, de Rangel Lima.

As *Abençoadas lagrimas* pertencem, como o leitor sabe, ao genero de dramas em familia, que estudam a vida de portas a dentro, e que por tal rasão, agora obscurecidos por uma sombra e logo illuminados por um raio de sol, repellem os efeitos absurdos que levantam as plateas.

Possuem, como tudo o que sai da chancellia de Camillo, o cunho da mais correcta e elegante linguagem que hoje se escreve.

No desempenho distinguiram se Polla (Teotonio da Cunha), Pinto de Campo (barão de Fanzeres) e Maria das Dores (Augusta) cujo talento melhor parece revelar-se todavia nos lances essencialmente dramaticos d’outras peças do seu reportorio, do que nas, se bem que por veses angustiosas, singelas scenas das *Abençoadas lagrimas*. (*O Primeiro de Janeiro* 1873: 1)

No que diz respeito à publicação de obras originais para teatro, 1871 é a data de término na bibliografia camiliana. Em 1875, Camilo ainda inicia a composição de um drama deixado inacabado e cujo primeiro acto há-de integrar a miscelânea *Boémia do Espírito*, de 1886, ano em que se representa *O Assassino de Macário*, adaptação da comédia da tríade de dramaturgos franceses Clariville, Alphonse Brot e Victor Bernard que Camilo realizou para a festa artística do amigo Dias, actor cujo retrato vem impresso na primeira edição da tradução da peça. Além da versão livre que realiza a partir do texto francês – desde logo denunciada pela mudança do nome da personagem, o eterno ausente que dá título à peça (a verdade é que *Macário* se revela um nome bem mais castiço que *Teodoro*) –, Camilo adapta o contexto parisiense onde se passa a trama original à esfera da toponímia portuense e nortenha, cenários que predominam na intriga das suas peças. De facto, como ficou bem demonstrado por Gaspar Martins Pereira (cf. Pereira 2017), o Porto camiliano e o Porto romântico inscrevem-se como marca de água um do outro, perspectiva que já o contemporâneo Ramalho Ortigão havia plasmado (cf. Ortigão 1982: XLVI e XLVIII). Afinal, que representações da cidade espelha a dramaturgia camiliana?

Sempre de olhar crítico, Camilo sublinha a identidade irreverente da sociedade do Porto com a sua feição orgulhosamente independente e liberal. Salienta o carácter esforçado vertido numa cidade séria, de trabalho, e por isso também rotineira, sedentária e um pouco desajeitada com as festas de salão e os bailes onde o seu pendor filistino a traía. Mas não deixa também de apontar o lado cínico de uma época em que os títulos nobiliárquicos se compravam com o dinheiro ganho na venda do bacalhau ou da alfarroba, mal menos típico afinal, dado que grassava por toda a nação, tal como o analfabetismo que, na segunda cidade do país como na primeira, não acompanhava o crescimento financeiro e a ambição cosmopolita. Demasiado respeitadora da “opinião pública” – aqui o eco proverbial da sentença tão cara ao Barão de Fânzeres de *Abençoadas Lágrimas!* –, a sociedade portuense reagia fortemente a escândalos, prova do bolor do seu fechamento. Na comparação da inconstante Viscondessa de Pimentel d’*O Condenado*, o Porto das camélias sobrepunha em beleza Lisboa, cujos transportes públicos se atrasavam porém muito menos que na retardada capital nortenha. Na verdade, a relação de amor-ódio que o escritor nutria pela cidade do Porto forjava

invariavelmente uma imagem marcada por tensões e intenções, não raro cedendo à contradição e à controvérsia, quer procuremos esse retrato numa crónica de jornal, num episódio romanesco ou num trecho dramático. Assim se refundiu a fisiologia social e a anatomia moral da *Invicta* por Camilo Castelo Branco, um dos seus ilustres e imortalizados pecadores, e um dos seus maiores amantes.

Bibliografia

Bastos, Sousa (1908), *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva.

Busch, Carl (1870), *Da Critica Theatral em Portugal*, Lisboa, Typographia Luso-Britannica.

Cabral, Alexandre (2003), *Dicionário de Camilo Castelo Branco* [1988], Lisboa, Caminho, 2ª ed. corr. e aum.

Castelo Branco, Camilo (1924-1929), *Dispersos de Camilo* (ed. Júlio Dias da Costa), 5 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade.

-- (1932), *Teatro de Camillo I – Duas Senhoras Briosas: Comédia num acto*, Lisboa, Emprêsa Nacional de Publicidade.

-- / Ernesto Biester (1932), *Teatro de Camillo II – Vingança: Drama em 1 prólogo e 4 actos*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

-- / Ernesto Biester (1933), *Teatro de Camillo III – A Penitencia: Drama em 1 prólogo e 5 actos extraído do Romance Mysterios* de Lisboa, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

-- (1934), *Teatro IV – O Condemnado: Drama em 3 actos e 4 quadros [1870] / Como os Anjos se Vingam: Drama em 1 acto [1870] / Entre a Flauta e a Viola: Comedia em 1 acto [1871]*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

-- (1946), *Teatro V – O Lubis-Homem: Comédia Original em 3 Actos [1900] / A Morgadinha de Val-de-Amores: Comédia em 3 Actos [1871]*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

-- (1968), *Teatro I – Agostinho de Ceuta: Drama em quatro actos [1847] / O Marquês de Torres-Novas: Drama em cinco actos e epílogo [1849]*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

-- (1971), *Teatro II – Poesia ou Dinheiro?: Drama em 2 Actos [1855] / Justiça: Drama em 2 actos [1856] / Espinhos e Flores: Drama original [1857] / Purgatório e Paraíso: Drama em 3 actos [1857]*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

-- (1971), *Teatro III – O Morgado de Fafe em Lisboa [1861] / O Morgado de Fafe Amoroso [1865] / O Último Acto [1862] / Abençoadas Lágrimas! [1861]*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

-- (trad.) (1886), *O Assassino de Macario: Comedia em trez actos*, Porto, Editores N. & D. / Livraria Lello.

Castro, José Cardoso Vieira de (1862), *Camillo Castello-Branco: Noticia da sua vida e obras* [1861], Porto, Typographia de António José da Silva Teixeira, 2ª ed. corr. e aum.

Clairville / Alphonse Brot / Victor Bernard (1865), *Le Meurtrier de Théodore: Comédie en trois actes*, Paris, Michel Lévy Frères.

Corradin, Flavia Maria (2005), “Dois Exercícios Dramáticos de Camilo Castelo Branco”, *Forma Breve*, n.º 3, Universidade de Aveiro, 359-368.

Costa, Júlio Dias da (1925), *Palestras Camilianas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense.

Cruz, Duarte Ivo (1986), “Camilo e o Absurdo Teatral”, *Boletim da Casa de Camilo*, 3.^a série, n.º 8, Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 77-82.

Faria, Jorge de (1986), “Camilo, Escritor de Teatro” [1924], *Boletim da Casa de Camilo*, 3.^a série, n.º 8, Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 57-76.

Ferreira, José Maria de Andrade (1864), “Revista Litteraria e Dramatica do Anno de 1863”, *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, vol. IV, 628-641.

Garrett, Almeida (2001), *Viagens na minha Terra* [1846] (ed. António Cândido Franco), Lisboa, Guimarães.

Guimarães, Ricardo (1849), “Critica Litteraria. O Marquez de Torres-Novas. Drama por o snr. Camillo Castello Branco”, *O Nacional*, 22 de Setembro, 2-3; e 27 de Setembro, 2.

Lemos, Maximiano de (1917), “O Teatro Desconhecido de Camilo”, *Gente Lusa: Arquivo de Letras e Artes*, 2.^a série, n.º 1, Praia da Granja, 73-81.

Lessing, Gotthold Ephraim (2005), *Dramaturgia de Hamburgo: Seleção antológica* (trad. Manuela Nunes), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

O Comércio do Porto, 31 [sic] de Setembro de 1870.

O Nacional (1855a), 3 de Fevereiro.

O Nacional (1855b), 5 de Março.

O Nacional (1856a), 12 de Fevereiro.

O Nacional (1856b), 22 de Novembro.

O Nacional (1856c), 6 de Dezembro.

O Nacional (1859), 28 de Setembro.

O Nacional (1870), 11 de Outubro.

O Primeiro de Janeiro (1870), 1 de Dezembro.

O Primeiro de Janeiro (1873), 22 de Junho.

Ortigão, Ramalho (1982), “Camillo Castello Branco: O seu Ambiente social; a sua esthetica; a sua critica; a sua forma litteraria; o seu temperamento artistico”, in Castelo Branco, Camilo (1982), *Amor de Perdição: Memorias d’uma Familia* (fac-simile da Edição Monumental enriquecida com Estudos Especiais de Manuel Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão e Theophilo Braga, Trofa, Sòlivros de Portugal, XXXIII-LVII).

Pedro, António (1958), “A Realização da Peça pelo Teatro Experimental”, in Castelo Branco, Camilo (1958), *O Morgado de Fafe Amoroso: Comédia em 3 actos*, Porto, Círculo de Cultura Teatral, 85-87.

Pereira, Gaspar Martins (2017), *Camilo, o Porto e o Douro*, Vila Nova de Famalicão, Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão / Casa de Camilo – Centro de Estudos.

Pimentel, Alberto (1900), *s/título*, in Castelo Branco, Camilo (1900), *O Lubis-Homem: Comedia Original, e Inédita, em 3 Actos*, Lisboa, Guimarães, Libanio & C.^{ia}.

Rebello, Luiz Francisco (1968), “Camilo e o Drama Histórico Ultra-Romântico”, in Castelo Branco, Camilo (1968), *Teatro I*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 5-17.

-- (1971a), “Camilo e o Drama de Actualidade”, in Castelo Branco, Camilo (1971), *Teatro II*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, I-XIX.

-- (1971b), “Camilo e a Contestação do Drama Romântico”, in Castelo Branco, Camilo (1971), *Teatro III*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, I-XXI.

-- (1991), *O Teatro de Camilo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

R. S. C. (1932), “Duas Palavras”, in Castelo Branco, Camilo (1932), *Teatro de Camillo I*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 5-7.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1967), “O Teatro de Actualidade no Romantismo Português (1849-1875)”, *Revista de História Literária de Portugal*, vol. II, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 127-198.

Sousa, Camilo Aureliano da Silva (1849), “Folhetim do Nacional. *Agostinho de Ceuta*”, *O Nacional*, n.º 1, 1-2.

Teles, Manuel Tavares (2016), *Camilo e o Teatro de Vila Real*, Vila Real, Grémio Literário Vila-Realense / Câmara Municipal de Vila Real.

Valente, Vasco Pulido (2001), *Glória: Biografia de J. C. Vieira de Castro*, Lisboa, Gótica.

Tânia Moreira licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas / Estudos Portugueses, em 2007, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, instituição onde tem desenvolvido o seu percurso académico. Em 2013, obteve o grau de mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes, na especialidade de Estética Literária, com uma tese intitulada *O Sublime em Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco*. Actualmente, encontra-se a preparar uma dissertação de doutoramento sobre a Literatura e o Mal na ficção camiliana. É investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” e bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia desde Outubro de 2015.

NOTAS

¹ Sobre os problemas levantados por estas peças desaparecidas, cf. Costa 1925: 93-101. Nesse rol, o investigador incluiu também as peças *Duas Senhoras Briosas*, *Vingança* e *A Penitência*, que seriam posteriormente publicadas por um autodesignado “obscuro camilianista” que as encontrou no Arquivo do Teatro Nacional (cf. R. S. C. 1932: 5).

² Carl Busch sustentou o seu diagnóstico com uma razão que ele próprio assumia como trivial ainda que determinante: o raio limitado onde a cena teatral florescia, o que aproximava demasiado os agentes que nele se moviam – dramaturgos, actores, críticos –, deixando apenas espaço para o elogio bajulador dos amigos ou a maledicência verrinosa dos inimigos, mas nunca para a “apreciação imparcial, seja ou não favorável ao assumpto de que se occupa” (Busch 1870: 3) que o alemão entendia ser a autêntica *crítica*. Da sua análise deriva uma conclusão importante: “A falta de critica é pois uma das principaes razões e quase estamos tentados a dizer a *unica* porque [*sic*] o teatro portuguez está atrazado em respeito aos outros theatros” (*idem*: 4).

³ Observa assim Garrett no capítulo XXXVIII do seu romance: “E o destempero original de um drama plusquam romântico, laureado das imarcescíveis palmas do Conservatório para eterno abrimto das nossas bocas! Lá de longe aplaude-o a gente com furor e esquece-se que fumou todo o primeiro acto cá fora, que dormiu no segundo e conversou nos outros [...]. e não há remédio senão aplaudir... / E aplaude-se sempre. / E não é de mim que falo, que eu gosto disto: os outros é que se enfastiam e cansam de tanta barafusta, sempre a mesma...” (Garrett 2001: 155).

⁴ O próprio Camilo, sob o pseudónimo Saragoçano, escreveu uma nota crítica sobre o espectáculo de *Agostinho de Ceuta* desempenhado pela Sociedade Académico-Dramática num texto saído no *Eco Popular* a 20 de Janeiro de 1949 (cf. Castelo Branco 1924-1929, 1.º vol.: 510-511).

⁵ Muito provavelmente baseado em Jorge de Faria (1986: 61), que equivocadamente se apoia em Maximiano de Lemos, Luiz Francisco Rebello levantou a dúvida sobre a representação da peça: “É controvertido se *O Marquês de Torres Novas* chegou alguma vez a representar-se” (Rebello 1968: 15), informação que Alexandre Cabral corrige no seu *Dicionário*: “Foi representado duas vezes, pelo menos, no Teatro Camões, em 1855” (Cabral 2003: 482). De facto, pode ler-se n’*O Nacional* de 5 de Março de 1855: “Sociedade Melpómene. Esta sociedade de curiosos, da na noite de 4.ª feira 7 do corrente, aos seus socios e amigos, a 2ª representação do drama do snr. Camillo Castello Branco – O Marquez de Torres Novas – que muito agradou” (*O Nacional* 1855b: 2). No mesmo periódico, Ricardo Guimarães, que mantinha relações de amizade com Camilo, apresentou uma reacção desfavorável à peça, sobretudo pelas características afectas ao ultra-romantismo (cf. Guimarães 1849: *passim*).

⁶ Os espectáculos de benefício eram aqueles cuja receita, descontadas as despesas ordinárias do teatro, pertencia ao beneficiado, muitas vezes um artista (cf. Bastos 1908: 24).

⁷ *O Morgado de Fafe em Lisboa* representou-se a 18 de Fevereiro de 1860 e foi impresso no ano seguinte pela Livraria de António Maria Pereira. *O Morgado de Fafe Amoroso* foi levado à cena a 2 de Fevereiro de 1863 e publicado pelo mesmo editor em 1865. Desde a sua primeira exibição até à actualidade, a crítica tem sido unânime em considerar *O Morgado de Fafe em Lisboa* como prova maior do engenho de Camilo na escrita teatral.

⁸ Esta informação consta na biografia escrita por Vieira de Castro (cf. Castro 1862: 148-149). Apesar dos reconhecíveis excessos laudatórios, e por vezes mesmo alguns laivos delirantes, que afectam a obra do amigo de Camilo, não há razão neste caso para duvidar da informação. A profícua produtividade do escritor enquanto profissional das letras era já então nomeada pelos seus pares (cf. Ferreira 1864: 635). Com efeito, a Equipa Camilo, coordenada por Ivo Castro, tem demonstrado, através de análises genéticas de manuscritos autógrafos, o privilégio da escrita de jacto na forja camiliana. Sobre a produção da peça *Abençoadas Lágrimas!*, José Cardoso Vieira de Castro também testemunha o seguinte: “Eu vi escrever este drama da primeira á ultima linha. Foram trabalho de duas noites os dous primeiros actos; no terceiro consumiu o author o tempo rigorosamente necessario para trasladar da alma algumas paginas entalhadas lá” (Castro 1862: 82) E segundo Duarte Ivo Cruz, ainda outro drama, *O Último Acto*, “tem certa força humana – talvez por ter sido escrito, de um jacto, em 8 horas seguidas!” (Cruz 1986: 78).

⁹ Aliás, a peça não chegou a pisar o palco devido à impossibilidade de participação do compositor Francisco de Sá Noronha, conforme o autor informa na “Advertência” do livro (cf. Castelo Branco 1946: 119).

“Verdades como punhos” – O teatro de Ramada Curto no Porto entre a I República e as Primeiras Décadas do Estado Novo

Joana Miguel Moreira

Universidade do Porto

Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade

Quando daqui a anos, a poucos anos, o historiador, o sociólogo, o filósofo quiser saber o que era Portugal-1930, terá que ler o teatro de Ramada Curto, como agora para se ter a imagem da vida social do último quartel do século passado se recorre aos romances de Eça de Queirós. (...) A verdade, pensa o autor, destruirá o mundo. Fará a humanidade infeliz... (*Diário de Lisboa*, n.º 3330, 20.02.1932: 4)

Ao longo das primeiras décadas do século XX, a par do sucessivo êxito do teatro de revista, a cena dramática portuguesa revelava também um género de teatro mais “sério”, de peças com forte componente crítica social. Neste domínio, Amílcar Ramada Curto (1886-1961) ganhava nome e reconhecimento como dramaturgo, procurando soluções através das suas peças de costumes para as “interdependências” e “oposições” que o próprio homem desencadeava, num período de transformações que justificava a ânsia de análise social (Cruz 2001: 239). A sua

obra ascende aos 42 títulos, sendo composta por textos dramáticos que se caracterizam pela atenção prestada aos problemas do homem e da sociedade, para além de peças em co-autoria, romances e textos de crítica política, social e cultural. Forte apoiante do naturalismo como estudo dos “aspectos frisantes de uma decomposição social”, conheceu os palcos nacionais desde o seu texto de estreia *Estigma* (1905), levado à cena na inauguração do Teatro Moderno (Cruz 2012: 116-117). A sua obra demonstra grande qualidade, a par de uma construção realista bastante sólida e segura, traçando o processo da industrialização da sociedade portuguesa, na passagem do mundo agrícola para o industrial através de comédias de costumes, dramas sociais e sentimentais, onde se reproduziam escândalos financeiros e mundanos, aspectos das manobras políticas, reivindicações, etc. (Rebello, 2000: 252-253). O seu trabalho de expressão realista e naturalista traduziu-se, muitas das vezes, na análise sócio-económica no âmbito das relações laborais, geralmente associada a confrontos e ruturas (Cruz 2012: 117).

Nos primeiros anos da República Ramada Curto desenvolveu uma auspiciosa colaboração com o Teatro Nacional Almeida Garrett, cuja companhia, após a estreia das peças em Lisboa, se deslocava ao Porto, incluindo as obras deste autor no reportório. Neste sentido, a segunda peça do dramaturgo, a comédia *Segundas Núpcias*, foi levada à cena no Teatro Sá da Bandeira em 1914, após a estreia no ano anterior no Teatro Nacional da capital. Ramada Curto refletiu acerca das segundas núpcias, sendo que, neste caso, a união tivera lugar apenas com o propósito de solucionar os problemas financeiros. No entanto, este casamento de conveniência agravara a situação ruínosa desta família, que se debatia entre as dívidas, apesar das aparências sociais que pretendiam manter. A análise do ambiente de uma “casa de burgueses remediados” despertou a curiosidade do público, num clima de tensão e violência familiar, como é exemplo o diálogo entre Jerónimo e a esposa, D. Mariana, protagonistas de *Segundas Núpcias*:

Jerónimo (segura-lhe num braço violentamente, obriga-a a sentar-se de novo) – Fale agora... Que quer isto dizer?... A quem deve você dinheiro?... (colérico, ameaçador, avançando para D. Mariana de braço erguido) (...) / D. Mariana – (...) Estou farta das tuas pancadas, ouviste? Farta! Tenho 60

anos, sou velha, tenho sido uma desgraçada... (...) Pedi dinheiro sim! Não quis que a filha e os netos morressem à fome.../ Jerónimo – Roubado! Depois de enganar com um amante... (agride-a). (Curto 1915b: 220-221)

A apresentação no Porto constituiu um “magnífico êxito de agrado”¹, em contraste com a receção da crítica lisboeta, que a considerou “desarmónica, feita aos arrancos”, apesar de traduzir certos “pedaços de vida”².

Ramada Curto destacava-se, assim, como cronista da burguesia, explorando as situações que emergiam no universo familiar, como comentador atento ao desenrolar do dia-a-dia desta classe social.

No ano seguinte, em 1915, a mesma companhia do Teatro Almeida Garrett apresentou *A Sombra* na sala do Sá da Bandeira, cujo enredo girava em torno dos ciúmes do marido pelo anterior amante da esposa. As opiniões dividiram-se, novamente, e apesar da estreia na capital em 1913 ter constituído um sucesso, apresentada pela imprensa como “três atos intensos e veementes”³, a trama de *A Sombra* foi considerada “de pouco interesse” pelos espetadores portuenses, que a receberam “friamente”⁴.

Em tom de fantasia estreou em 1916 *Os Redentores da Ilíria*, peça que se baseava numa situação revolucionária, dentro do plano político. Anos mais tarde, em 1953, no prefácio de uma nova edição, Ramada Curto viu-se obrigado a declarar que as personagens da peça não personificavam figuras políticas nacionais. Contrariamente ao que a crítica julgara, o rei da *Ilíria* não personificava o Presidente Arriaga, assim como Raditchef não era Afonso Costa, nem Nikolski se inspirava em Brito Camacho (Cruz 2012: 120). No ano da sua estreia, a peça *Os Redentores da Ilíria* foi representada no Teatro Sá da Bandeira, uma vez mais numa produção da Companhia do Teatro Nacional de Lisboa. Na capital aguentara-se em cartaz apenas durante seis dias, enquanto no Porto se registou apenas uma representação desta peça ao longo da temporada desta companhia neste teatro. A arte parecia imitar demasiadamente a realidade e o público considerou que esta peça condenava a entrada de Portugal na guerra. A crítica portuense apresentou a *Ilíria* como um “país imaginário”, onde se entretencia “um enredo com os acontecimentos políticos que ali

se desencadeavam, após uma revolução que [teve] como resultado a deposição de um tirano e absoluto”. Os três primeiros atos foram considerados de “grande intensidade dramática (...) interessando vivamente os espetadores nas peripécias que se preparam e no seu desfecho”, enquanto o último ato “falhou como técnica teatral, não agradando ao público a solução da trama que se desenvolve nos quatros atos de *Os Redentores da Ilíria*”⁵.

O tema levado à cena identificava-se, de certa maneira, com o ambiente de instabilidade que se vivia fora das portas dos teatros. Na iminência da entrada na guerra, no reino da *Ilíria* também se apelava ao patriotismo e reclamava-se a união e consenso do povo quanto à entrada na guerra:

Capitão: Se no livro do Destino estiver escrito, a Ilíria saberá morrer de pé e com a espada na mão!
(...) Rad. – O nobre povo! ... Foi tardia a sua união...
Mas antes a morte que ser escravo... E ainda há esperança...

O exemplo máximo de patriotismo é protagonizado pelo próprio chefe do governo, Raditchef, quando, no quarto ato, se alista na linha da frente, disposto a dar a sua vida por amor à pátria. Dufresne observa a ação de Raditchef como o último recurso de um chefe que, esgotadas todas as possibilidades de resolução do conflito, se decide sacrificar, oferecendo a vida em combate pelo seu reino e pelos seus ideais: “Não tinha mais que dar, deu a vida à sua pátria”. A *Ilíria* sucumbia, por fim, aos desastres da guerra, mas a peça termina com um apontamento de esperança e conformidade trazido pela boca de uma criança: “Como ela [a *Ilíria*] é linda, ao sol!” (Moreira 2014: 178-179).

Após esta peça envolta certa polémica, o Porto aguardou alguns anos por novas produções do controverso, mas aclamado dramaturgo.

Em 1923 estreou em Lisboa o “drama longo e violento” *A Fera*, que garantiu ao autor um lugar entre os “melhores dramaturgos” nacionais. *A Fera* foi representada no Porto, no mesmo ano da sua estreia na capital, pela Companhia Dramática Berta de Bivar e Alves da Cunha, contando com a presença de Ramada Curto na plateia do Teatro Águia D’Ouro, onde foi entusiasticamente aplaudido. A

crítica louvou a peça, destacando a personagem, D. Diogo, um “degenerado fidalgo, vicioso, corrupto, libertino, perverso, facínora, uma verdadeira fera”⁶, figura que se tornaria num dos elementos característicos da dramaturgia do autor (Cruz 2001: 248). A Companhia Berta de Bivar e Alves da Cunha manteve *A Fera* no seu repertório, e no ano de 1928 foi reposta no Teatro Sá da Bandeira, revelando o interesse do público portuense por este género de trama⁷.

A atuação da classe governante da I República face aos problemas em que o país mergulhava é retratada na peça *O Caso do Dia*, estreada em 1926 no Teatro Ginásio de Lisboa⁸, e representada em 1928, no Teatro Sá da Bandeira, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Em exposição encontravam-se certos enredos empresariais e a manipulação dos capitais através da imprensa, assim como o envolvimento político, em cenas bastante movimentadas (Cruz 2001: 249). A crítica do Porto considerou *O Caso do Dia*, como uma “comédia de costumes”, povoada por “personagens de moral sinistra”. Por outro lado, observava-se, também, que se distanciava “da forma melodramática das peças anteriores”, apontando para o “excessivo tom caricatural de algumas das personagens”, figuras estas que pareciam “arrancadas ao nosso meio social e político”. Apesar de se admitir que tais personagens existiriam na realidade, a crítica considerava que o autor lhes carregara “a feição defetista, *quicá* para assim nos mostrar mais impiedoso e contundente o espírito mordaz e satírico da sua obra”, que, acima de tudo, se apresentava como um trabalho de “observação, de análise, e de acerada crítica”⁹. A peça *O Caso do Dia* foi reposta no Teatro Sá da Bandeira em 1930¹⁰, 1937¹¹ e 1940¹², e levada à cena do Teatro São João em 1936 e 1937 (Moreira 2016: 82), incluída no repertório da consagrada Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Apesar da referência ao estado governativo da nação durante a I República, a atualidade desta peça manteve-se durante o período do Estado Novo. De certa maneira, recordava-se o mal-estar político do período republicano, forma recorrente de legitimação do novo regime.

Justiça (1927), drama apresentado no Porto no Teatro Sá da Bandeira¹³ no ano da sua estreia na capital¹⁴, confirmava no prefácio da sua primeira edição a eleição por parte do autor pela corrente realista-naturalista, que apontava para o grande

público (Cruz 2001: 249). A crítica portuense referia-se a Ramada Curto como um dos mais “brilhantes ornamentos da advocacia portuguesa”, que encontrava, “fora da vida agitada dos tribunais, que lhe [absorvia] uma grande parte do seu esforço e da sua inteligência, tempo suficiente para se dedicar à dramaturgia”, alcançando, esta estreia no porto, uma “casa esplêndida e muitos aplausos”. O conflito desta peça, que fora “recentemente proibida em Évora” com o fundamento de que se tratava de uma “alusão a certo caso ali experienciado”, desenvolvia-se e entrecrocava-se “com a violência própria de uma tragédia, mas, por vezes, com certos ressaibos a dramalhão”¹⁵. O sucesso desta drama que pretendia retratar o funcionamento da justiça nos tribunais portugueses foi confirmado quando a companhia, dias mais tarde, o voltou a levar à cena, “a pedido do público”¹⁶.

Estreada em 1928, *O Sapo e a Doninha* foi representada no Teatro Sá da Bandeira em 1931, pela Companhia Ilda Stichini. Num ambiente rural, o amor de um homem, António, que regressa de uma viagem pela Europa, é disputado por duas mulheres: Joaninha, a rapariga inocente da aldeia, e Laura, a ex-companheira, uma cocote da cidade. Os momentos dramáticos são, no entanto, aplacados com as entradas do Criado Silvestre, cujo discurso, Ramada Curto carregou de regionalismos, como são exemplo as seguintes expressões: “amostrei-lhe o taligrama”, “era o sulexpressa”, “alimbrei-me” e “autimoveis” (Curto 1930b: 32-33). Apesar de se considerar que esta peça “[fugia] um tanto ao teatro habitual do autor”, *O Sapo e a Doninha* foi avaliada pela crítica portuense como um exemplo do “poder de observação, análise e vigor” de Ramada Curto¹⁷.

A Boneca e os Fantoches, estreada em 1930 e incluída no repertório da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro na temporada apresentada no Teatro Sá da Bandeira nesse mesmo ano¹⁸, pretendia refletir as relações maritais de alguns casais que descansavam nas Termas de Santa Luzia, num ambiente de cavalheiros e cocotes. A estreia na capital constituiu um sucesso, marcando na obra de Ramada Curto “uma evolução e uma ascensão”¹⁹, que o público do Porto comprovou com “aplausos nos finais dos atos”, numa sala “bastante e concorrida”. Apesar de considerar a peça “bem construída e habilmente arquitetada”, a crítica portuense

reconheceu que o enredo era um pouco “inverosímil”, apresentando-a como uma “peça com mais literatura do que verdade”²⁰.

No ano de 1930 estreou também *Sua Alteza* em Lisboa²¹, enredo que Ramada Curto confirmou, no prefácio da primeira edição, ter sido arquitetado de forma a refletir as três classes sociais (aristocracia, a burguesia e o proletariado), e que decidira “favorecer” a personagem do chauffer, Manuel Ferreira, representante do proletariado (Curto 1930c: 6). No ano seguinte, a Companhia Lucília Simões levou *Sua Alteza* ao palco do Teatro Sá da Bandeira, onde foi aplaudida, graças ao mérito da “técnica que caracteriza o teatro de Ramada Curto – seguros efeitos teatrais, ação movimentada e sugestiva, diálogo vivo, personagens bem vincadas, tudo salpicado de rica forma”²². Mais tarde, em 1943, *Sua Alteza* voltou à cena portuense, desta vez no Teatro Rivoli, numa representação a cargo da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, mantendo-se o interesse “palpitante” por parte do público uma vez que, apesar das condições climatéricas “da noite de inverno tempestuoso”, o teatro assinalou uma “farta concorrência”²³.

O tema do proletariado foi também refletido em *Recompensa*, peça estreada na capital em 1936, que propunha o retrato das relações entre o capital e trabalho, cuja ação se desenrola em torno de uma região fabril, catapultando para cena um conflito expressamente industrial, baseado nas tentativas de evitar a falência de uma empresa têxtil (Cruz 2012: 117). No ano de 1938, a peça foi apresentada no Teatro Sá da Bandeira pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, e a crítica do Porto conferiu, ao autor, “um valor positivo, pujante, de espírito criador, duma originalidade e dum pessoalismo fulgurantes”, considerando que este possuía uma “visão da vida e do teatro nítida, dilatada e justa”²⁴. No final da temporada do espetáculo, Ramada Curto deslocou-se ao Porto, onde assistiu a uma récita em sua homenagem, recebendo uma forte ovação.

A questão do adultério, como prática reprovada pela sociedade e religião, é motivo de enredo na peça *Demónio* (1930), demonstrando a preocupação do autor pelos problemas humanos e sociais. Representada no Teatro São João no ano de 1929, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, esta obra foi considerada, pelo

próprio autor, como a sua “melhor peça” (Cruz 2001: 249). A ação passava-se numa “quinta a duas horas de Lisboa na atualidade”, pretendendo-se a representação de um ambiente rural, embora não muito afastado da cidade, de forma a serem reconhecidos os contactos com a civilização, retratando um grupo de homens e de mulheres da sociedade que faziam a sua vilegiatura campestre. Trata-se de uma peça de costumes, onde a crença religiosa também se revela presente no diálogo entre algumas personagens, representada no período de formação do Estado Novo, quando se procurava reabilitar o catolicismo. Jenny Valdez personifica a mulher adúltera, amiga de Marta, sua confidente, que a consola com a ideia de perdão divino: “A misericórdia divina é infinita e Deus perdoou à mulher adúltera” (Curto 1930d: 202). A questão da traição encontrava na morte o seu desfecho mas – atormentando “para sempre” as partes nela envolvidas (cf. Moreira 2016: 108).

Em 1932 a Companhia Lucília Simões estreou, no teatro Sá da Bandeira *A Cadeira da Verdade*, peça que exaltava “as notáveis faculdades de teatralizador de Ramada Curto, o seu poder de dramatização e o seu poderoso espírito de observação”, embora “aquele invento duma cadeira que força, por estranha manobra, todas as pessoas que nela se sentarem a dizer a verdade, chega a ser inverosímil, mesmo um tanto infantil”²⁵. Ramada Curto imaginara a situação de uma cadeira que coagia, a quem nela se sentasse, a falar a verdade, e só a verdade, provocando uma série de conflitos pois, segundo a crítica da capital, “a verdade, [pensava] o autor, destruirá o mundo. Fará a humanidade infeliz”²⁶. De certa forma, pretendia-se o retrato de uma sociedade artificial, que habitava num mundo de aparências:

Maria José – (...) Se não fossem vocês, quem havia de nos dar as jóias, as peles, os automóveis, o luxo, enfim! Ah! Os vestidos! Poder vestir um a todas as horas!... Amarrotar essas futilidades caras, senti-las envolverem-nos, fazerem parte de nós, encobrirem-nos os defeitos. Há uma única arte no mundo: vestir. O resto não vale nada. (Curto 2004a: 74-75)

Apesar de não ser considerada pela crítica como uma das melhores obras de Ramada Curto, *A Cadeira da Verdade* foi reposta no ano de 1947, numa apresentação

a cargo da Empresa Piero Bernardon²⁷, e em 1956, pela Companhia de Rafael Oliveira²⁸, voltando a encher a lotação do Teatro Sá da Bandeira.

Sol Poente, drama estreado em 1934 no Teatro Nacional de Lisboa que “marcou um êxito retumbante para o autor e intérpretes”²⁹ da companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, foi representado no Porto, no ano seguinte, no Teatro Sá da Bandeira, ao longo da temporada a cargo deste agrupamento dramático. O enredo de *Sol Poente* explorava um conflito familiar, comovendo o público, em particular as senhoras: o caso de uma mãe solteira que “sacrificou a sua mocidade ao dever maternal”, abandonada por um sedutor que regressa mais tarde, envelhecido e rico, pretendendo reparar a sua falta. A crítica portuense considerou este “um trabalho humano, de vivos e esplêndidos recortes psicológicos, onde há vida e verdade”, e o público correspondeu em “larga concorrência”, e com “muitos aplausos”³⁰.

No ano de 1937, a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro apresentou no Porto *O Perfume do Pecado* (1935), na sala do Teatro Sá da Bandeira. O próprio autor, mais tarde, acabou por reconhecer que muitos julgaram esta peça como produto de uma “borracheira” (Cruz 2001: 249). No entanto, a peça foi bastante aplaudida pelo público portuense, e a crítica assinalou a consagração deste autor no Porto³¹, confirmando o sucesso que alcançara na estreia em Lisboa, dois anos antes³².

Em 1939, a Companhia do Teatro da Trindade da capital apresentou, no Teatro Sá da Bandeira, *Dois Mães* (1938). No prefácio da primeira edição desta peça, o autor admitira que a sua “obra não [tinha] nada de novo, mas [era] bem construída” (*idem*: 250). O público da capital recebeu com emoção este drama desenrolado no seio de uma família abastada, na aldeia, em torno de duas mães que procuram justiça para a morte das filhas, provocada pelas paixões que Eduardo, o galã interesseiro, inspirava. No Porto, a crítica considerou que a obra não acrescentava “novos louros à glória do autor”, e que o enredo possuía laivos de “dramalhão à velho Príncipe Real, em que não faltam a ingénua sacrificada e o cínico impiedoso e velhaco”. O público, porém, acolheu a peça com entusiasmo, demorando-se nos aplausos³³.

Estreada na capital em 1939, *Consciência* foi obrigada a deixar a cena lisboeta, causando alguma discussão. No entanto, no ano seguinte, a Companhia Teatral Portuguesa obteve uma “autorização superior” que permitiu incluir esta peça no reportório a apresentar no Teatro Sá da Bandeira, ao longo da sua temporada na cidade do Porto. Anunciava-se esta “célebre e discutida peça” como um “autêntico triunfo”, e a noite da reposição em palco portuense equivalia a uma “noite de estreia”, pelo interesse tão fremente que despertara. Ramada Curto referia-se no seu laborioso enredo à questão do dimensionamento empresarial, acusando o excesso de pequenas indústrias, que sobreviviam às custas de empresas maiores (Cruz 2001: 248). Porém, em 1940, a crítica portuense considerava este tema desatualizado, apontando agora, para uma “Europa diferente”, mergulhada em mais um conflito bélico. Os símbolos adotados por Ramada Curto afiguravam-se inverosímeis nesta nova época, uma vez que “o estado da vida internacional se [encarregara] de dar outras diretrizes diferentes” das que se pretendiam seguir neste enredo, apesar de se considerar que a “essência do seu significado” se encontrava ainda atual, contendo a filosofia do autor, que apresentava as “verdades como punhos”³⁴. Apesar de serem anunciadas três apresentações desta peça na cidade do Porto, efetuaram-se apenas duas, pressupondo-se, assim, a falta de espetadores interessados neste tipo de intriga.

Incluído no reportório de peças a apresentar pela Companhia Teatral Portuguesa no Teatro Sá da Bandeira, em 1940, encontrava-se, também, um novo trabalho de Ramada Curto, estreado uns meses antes, em Lisboa: *Colombina e o Telefone*. Desta vez, o público correspondeu com agrado, e a crítica admitiu tratar-se de “um daqueles momentos que consagram uma peça e um autor”, onde se focava “a vida, nas suas vaidades e o amor no seu complexo panorama espiritual e material”. A Ramada Curto era atribuído o poder de manuseamento de um “bisturi acerado do mais penetrante espírito de crítica”, juntando-se a “ironia amarga, mas justa e precisa”, e apesar de ser apresentada como “fantasia”, a peça exibia “um hálito forte de realismo”³⁵.

Ao longo da década de 1940, as peças de Ramada Curto continuaram a conquistar as plateias lisboetas e portuenses, como foi exemplo a comédia *O Tio Rico*, conflito gerado no seio de uma família de burgueses, representada em 1942 pela Companhia do Teatro Avenida de Lisboa³⁶, e reposta em 1944 pela Companhia de Comédia Maria Matos, no Teatro Sá da Bandeira³⁷. Em tom de comédia foi levada à cena portuense *O Gonzaga* (1941)³⁸, no ano de 1942, no Teatro Sá da Bandeira. Segundo a crítica do Porto, a peça continha certos “conceitos curiosos com um quê de romanesco”, exaltando-se, uma vez mais, “aquela mão firme do homem de teatro que se afirma e vinca na obra dramaturgica de Ramada Curto”³⁹. Reproduzia-se, com sarcasmo, as vicissitudes do casamento por conveniência, atraindo as atenções para Gonzaga, figura romântica e edílica orquestrada pela imaginação da tia Conceição. O génio dramático de Ramada Curto mostrou-se bastante fértil a nível de produção e, no ano seguinte, *Madame Solange, Vidente* (1943) ocupou as quarteladas do Teatro Sá da Bandeira, levada à cena pela Companhia do Teatro da Trindade de Lisboa. Desta vez refletia-se acerca das vidências e mediunidades que, mesmo quando falsas, se apresentam como consolo à irreversibilidade da morte de um ente querido:

Solange – A porção de dor e de ilusão humana que representa este dinheiro, Cipriano! E quantas mentiras!/ Cipriano – Deixe lá madame... As mentiras consolam... As verdades às vezes é que não se podem suportar... (Curto 1943: 88-89)

A crítica elogiava o “consagrado” autor, embora reconhecesse que esta peça não traria mais “louros de glória a Ramada Curto”, apesar da “originalidade” da tese apresentada⁴⁰.

As relações familiares foram novamente exploradas em *Três Gerações*, peça estreada em 1935 na capital, mas representada somente em 1946 na sala portuense do Teatro Sá da Bandeira. Avó e neta procuram a paz do lar, exaltando valores como a resignação e o perdão, elementos tão característicos dos valores católicos já fortalecidos neste período do Estado Novo. Segundo a Avó, a sua filha deveria resignar-se e perdoar a traição do marido, já que o perdão e a resignação constituíam fortes divisas do cristianismo:

A Filha – Feliz?! Se é viver feliz, viver dentro duma mentira, duma ilusão de todos os instantes, está bem... Se é viver feliz, ter saído daqui uma criança, confiada, alegre, ter sido sempre uma digna mulher e no fim de quinze anos descobrir que era a favorita dum paxá, está bem. A favorita é vaidade. Um número numa coleção é mais exato... (...)/ A Avó – És cristã./ A Filha – Parece-me que sim./ A Avó – A primeira virtude cristã é a resignação. (Curto [1931]: 502)

No rescaldo da II Guerra Mundial, em 1948, estreou o drama *As Meninas da Fonte da Bica*, que incluía no rol das personagens Madame Marcelle, uma mulher que testemunhara os horrores deste conflito bélico, ex-refugiada dos campos de concentração nazis (Cruz 2012: 120). Na estreia desta peça na capital, Ramada Curto “instado pela assistência, trouxe ao proscénio aquele prometido sorriso que afinou pela diapasão alegre da plateia e pela atmosfera de simpatia que envolveu o autor e os intérpretes”⁴¹, sucesso que se confirmou no Porto na apresentação no Teatro Rivoli no ano de 1950, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, assim como na sua reposição, no ano seguinte, na sala do Sá da Bandeira⁴². A crítica portuense considerou esta peça como “um estudo perfeito de caracteres”, arquitetado com “diálogos brilhantes, ternos, suaves ou irónicos”⁴³.

Ao longo da década de 1950, a obra dramática de Ramada Curto continuou a captar os públicos, e no ano de 1951⁴⁴ o Porto teve oportunidade de assistir ao drama *Multa Provável*, peça cujo enredo girava em torno da ambição desmedida de um homem, na “batalha pela riqueza”. Esta apresentação convocou ao Teatro Sá da Bandeira uma “verdadeira multidão”, que aplaudiu calorosamente os intérpretes da Companhia de Comédias Vasco Santana⁴⁵. No ano seguinte, *Multa Provável* regressou ao palco portuense do Sá da Bandeira, desta vez numa apresentação a cargo da Companhia do Teatro Avenida de Lisboa⁴⁶.

Fogo de Vista (1956) foi a última peça apresentada no Porto ao longo deste período, poucos anos antes da morte do autor, em 1961. Uma vez mais, Ramada Curto explorou o tema da ambição como problema moral, aqui apresentada como cobiça, numa tese que refletia a eterna luta entre o bem e o mal, e o dinheiro se apresentava como o principal inimigo do amor: “Negrão – (...) O oiro envilece, o oiro

é mau! O oiro degrada... O oiro apaga tudo, as ideias, os atos, os corações” (Curto 2004b: 358).

A crítica portuense considerou este um “drama da consciência” que o público aplaudiu “por vezes com calor”⁴⁷.

Abundante e carregada de atualidade, a obra de Ramada Curto atravessou décadas e retratou diversos aspetos da sociedade portuguesa, entre o campo e a cidade, percorrendo os salões da aristocracia, os negócios dos burgueses e as preocupações do proletariado, oferecendo às plateias ávidas de temas do quotidiano, enredos repletos de teses intrincadas e situações emocionantes.

Ao longo das décadas em que Ramada Curto escreveu e foi representado, o sucesso obtido nas estreias em Lisboa (Cruz 2012: 117) reproduziu-se também no Porto, onde a sua obra foi recebida com agrado, provocando certa polémica, por vezes, mas, de uma forma geral, calorosamente ovacionada.

Repartindo a sua vida entre a lei, a política e o teatro, comprovando a sua personalidade multifacetada, Ramada alcançou o epíteto de “o mais fecundo autor de teatro” português no período entre as duas guerras (Rebello 1984: 68-69).

Bibliografia

A Capital, Lisboa, 1913.

Curto, Amílcar da Silva Ramada (1915a), “A Sombra: Peça em 3 atos” in *Teatro*, Lisboa, Aillaud e Bertrand.

-- (1915b), “Segundas Núpcias: Peça em 4 atos” in *Teatro*, Lisboa, Aillaud e Bertrand.

-- (2004), “Os Redentores da Ilíria” in *Teatro Escolhido*, Lisboa, Biblioteca de Autores Portugueses, 91-166.

-- (1923), “A Fera: Peça em 4 atos”, *De Teatro: Revista de Teatro e Música*, Lisboa, De Teatro, 1-40.

-- (1930a), *A Boneca e os Fantoques: Peça em 3 atos*, Lisboa, José Rodrigues e C.^a.

-- (1930b), *O Sapo e a Doninha: Peça em 3 atos*, Lisboa, José Rodrigues e C.^a.

-- (1930c), *Sua Alteza: Peça em 3 atos*, Lisboa, J. Rodrigues e C.^a.

-- (1930d), *Demónio: Peça em 3 actos*, Lisboa, Rodrigues.

-- (1931), *Justiça!: Peça em 3 atos*. Lisboa: J. Rodrigues e C.^a.

-- [1931], “Três Gerações”, in *Teatro Português em um Ato (1900-1945)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 499-513.

-- [1936], *Recompensa: Peça em 3 atos*, Lisboa, Sociedade Editorial e Livreira.

-- (1939), *Consciência: Peça em 3 atos*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

-- (1943), *Madame Solange, Vidente: Peça em 3 atos*, Lisboa, Francisco Franco.

-- (2004a), “A Cadeira da Verdade” in *Teatro Completo*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 11-89.

-- (2004b), “As Meninas da Fonte da Bica” in *Teatro Completo*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 243-312.

-- (2004c), “Fogo de Vista” in *Teatro Completo*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 317-397.

Cruz, Duarte Ivo (2001), *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo.

-- (2012), *Os Políticos e o Teatro: Governantes-dramaturgos e dramaturgos-governantes de Garrett aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Diário de Lisboa, Lisboa, 1913-1957.

Lisboa, Eugénio (coord.) (1994), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. III, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Publicações Europa-América, 330-331.

Moreira, Joana Miguel (2014), “A I Guerra Mundial nos Palcos de Teatro Portuenses (1914-1918)” in *A Grande Guerra (1914-1918): Problemáticas e representações*, Porto, CITCEM, 167-182.

-- (2016), *O Teatro no Porto no Período entre Guerras. Os Teatros Carlos Alberto e S. João (1914-1945)*, Lisboa, Caleidoscópio/Centro República.

O Comércio do Porto, Porto, 1913-1957.

Rebello, Luiz Francisco (1984), *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora.

-- (2000), *História do Teatro Português*, 5.^a ed, Lisboa, Publicações Europa-América.

NOTAS

¹ *O Comércio do Porto*, nº 6, 08/01/1914, 3.

² *A Capital*, nº 949, 23/03/1913, 2.

³ *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, nº 459, 07/12/1914, 736.

⁴ *O Comércio do Porto*, nº 60, 11/03/1915, 3.

⁵ *O Comércio do Porto*, nº 81, 04/04/1916, 2.

⁶ *O Comércio do Porto*, nº 239, 11/10/1923, 3.

⁷ *O Comércio do Porto*, nº 135, 09/06/1928, 2.

⁸ *Diário de Lisboa*, nº 1750, 18/12/1926, 5.

⁹ *O Comércio do Porto*, nº 13, 15/01/1928, 3.

¹⁰ *O Comércio do Porto*, nº 239, 11/07/1930, 3.

¹¹ *O Comércio do Porto*, nº 131, 15/05/1937, 3.

¹² *O Comércio do Porto*, nº 144, 29/05/1940, 4.

¹³ *O Comércio do Porto*, nº 130, 04/06/1927, 3.

¹⁴ Pela Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha.

¹⁵ *O Comércio do Porto*, nº 129, 04/06/1927, 3.

¹⁶ *O Comercio do Porto*, nº 133, 08/06/1927, 3.

¹⁷ *O Comércio do Porto*, nº 89, 05/04/1931, 3.

¹⁸ *O Comércio do Porto*, nº 229, 30/09/1930, 3.

¹⁹ *Diário de Lisboa*, nº 2687, 13/01/1930, 7.

²⁰ *O Comércio do Porto*, nº 322, 01/10/1930, 4.

²¹ *Diário de Lisboa*, nº 2917, 11/10/1930, 1.

²² *O Comércio do Porto*, nº 114, 16/05/1931, 3.

²³ *O Comércio do Porto*, nº 278, 19/10/1943, 5.

²⁴ *O Comércio do Porto*, nº 132, 16/05/1938, 5.

²⁵ *O Comércio do Porto*, nº 111, 11/05/1932, 4.

²⁶ *Diário de Lisboa*, nº 3330, 20/02/1932, 4.

²⁷ *O Comércio do Porto*, nº 149, 02/06/1947, 4.

-
- ²⁸ *O Comércio do Porto*, nº 144, 26/05/1956, 5.
- ²⁹ *Diário de Lisboa*, nº 4341, 16/12/1934, 3.
- ³⁰ *O Comércio do Porto*, nº 235, 04/10/1935, 6.
- ³¹ *O Comércio do Porto*, nº 130, 14/05/1937, 4.
- ³² *Diário de Lisboa*, nº 4696, 13/12/1935, 2.
- ³³ *O Comércio do Porto*, nº 34, 26/01/1939, 4.
- ³⁴ *O Comércio do Porto*, nº 121, 04/05/1940, 5.
- ³⁵ *O Comércio do Porto*, nº 134, 17/05/1940, 4.
- ³⁶ *O Comércio do Porto*, nº 76, 20/03/1942, 4.
- ³⁷ *O Comércio do Porto*, nº 109, 21/04/1944, 5.
- ³⁸ Numa representação a cargo da Companhia do Teatro Avenida de Lisboa.
- ³⁹ *O Comércio do Porto*, nº 79, 23/03/1942, 5.
- ⁴⁰ *O Comércio do Porto*, nº 259, 30/10/1943, 5.
- ⁴¹ *Diário de Lisboa*, nº 9310, 28/10/1948, 4.
- ⁴² *O Comércio do Porto*, nº 289, 26/09/1951, 6.
- ⁴³ *O Comércio do Porto*, nº 280, 22/10/1951, 5.
- ⁴⁴ Ano da sua estreia em Lisboa.
- ⁴⁵ *O Comércio do Porto*, nº 265, p. 6, 26/09/1951, 6.
- ⁴⁶ *O Comércio do Porto*, nº 136, 17/05/1952, 4.
- ⁴⁷ *O Comércio do Porto*, nº 33, 03/02/1957, 7.

António Patrício e a Sombra do Mundo¹

Pedro Eiras

Universidade do Porto

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

I

CONTRA AS TÁBUAS DO PALCO: SETE APONTAMENTOS

1. Há o mundo, e há a sombra do mundo. Por um lado, datas, títulos, factos; por outro, o excesso – brutal ou subtil – do que não cabe em mapas nem cronologias. Para António Patrício, decerto interessa menos a vida do que a obra, e mesmo a obra é demasiado concreta para o sonho inexprimível, impartilhável.

2. Eis algumas datas, porém; alguns factos.

António Patrício nasce no Porto em 1878.

Estuda medicina, mas não exerce. A sua tese de licenciatura, em 1908, é sobre *Assistência aos Alienados Criminosos* – já o fascínio pela loucura?

De seguida, até morrer em 1930, desenvolve uma intensa carreira diplomática, ao serviço de Portugal, em cidades de três continentes – Cantão, Corunha, Manaus, Bremen, Constantinopla, Atenas, Londres, Caracas. Percurso notável, se o compararmos com a permanência de um Fernando Pessoa em Lisboa, quase toda a sua vida. Notável também a afirmação política: apoio convicto da República, resistência à tentativa de insurreição

monárquica de Paiva Couceiro na Corunha (1911), detenção em Bremen aquando da Primeira Guerra Mundial, relações conturbadas com Sidónio Pais (que chega a afastar Patrício da carreira diplomática em 1918) e depois com Salazar (que fecha a Legação de Caracas em 1928, forçando o regresso de Patrício a Lisboa).

Em 1930 recebe uma última nomeação, para Pequim, mas não chega a assumir funções: morrerá em Macau, em Junho desse ano, com 52 anos de idade.

3. Eis outras datas, e alguns títulos.

Patrício estreia-se em 1905 com *Oceanos*: será o seu único livro de poemas. Em 1910, sai o também único livro de contos: *Serão Inquieto*. As duas obras são pessoalíssimas explorações do simbolismo, do decadentismo, quando não de um expressionismo que o autor vai intuindo.

Entretanto, são publicadas cinco peças de teatro: *O Fim* (1909), *Pedro o Cru* (1918), *Dinis e Isabel* (1919), *D. João e a Máscara* e *Judas* (1924). Ficarão incompletas e inéditas peças como *Rei de Sempre – Tragédia Nossa*, *O Auto dos Reis ou da Estrela*, e *A Paixão de Mestre Afonso Domingues*.

Obra breve, portanto.

4. No teatro, Patrício reinventa os géneros. Por isso *O Fim* é uma *história dramática*, *Dinis e Isabel* um *conto de primavera*, e *D. João e a Máscara* uma *fábula trágica*. Aliás, *Dinis e Isabel* é “um conto de vitral em cinco actos, (...) uma pequena tragédia, toda íntima, (...) um drama de consciências”, com um quinto acto “*em tragédia estática*”, “uma visão de *Livro de Horas*, o sonho de alguém que uma manhã de Primavera, entrasse numa Igreja e adormecesse, sob a influência fulgurante dos vitrais” (Patrício 1919: 5). Prosa, poema, imagem, delírio: o sonho simbolista impossibilita qualquer cristalização numa teoria definitiva dos géneros.

5. O espectador deve sonhar a peça de teatro. António Patrício encontra-se a meio caminho entre o simbolismo etéreo de Maurice Maeterlinck e o surrealismo críptico de David Lynch. Por isso Inês de Castro é uma nova Mélisande inatingível, como a Rainha de *O Fim* é uma profetisa contidamente histórica do fim; por isso D. João

persegue menos as mil e três amantes carnais do que a morte vislumbrada. No fim do século XIX, a evolução técnica da iluminação permite obscurecer o teatro, deixando apenas o palco iluminado: os espectadores, que deixavam assim de se ver uns aos outros, podiam mergulhar apenas no universo onírico do cenário. E a cena, em António Patrício, serve de portal para um universo mágico, espaço sagrado em que a sombra é mais real do que o próprio mundo.

Conflito, portanto, entre a catástrofe da história e a evasão no sonho. Como escreve Fernando Matos Oliveira, «O refúgio geracional no mistério perpassa por todos os textos de Patrício. (...) Contudo, lá bem para o final, toda e qualquer hipótese de quietude mística é perturbada pela consciência de que a sua época secular resiste à transcendência» (2003: 24-25). E contudo – que mais pode o teatro senão resistir à resistência, sonhar mesmo contra o declínio dos deuses?

6. Patrício acompanhava a publicação esmeradíssima dos livros; mas parece não ter procurado a encenação. Nenhuma das peças foi estreada em vida do autor; apenas alguns excertos de *Dinis e Isabel* são representados no Teatro Nacional em 1931, aquando de uma visita de Pirandello a Lisboa; e só em 1971 se dá a primeira encenação de uma peça na íntegra: *O Fim*, por Jorge Listopad, na Casa da Comédia.

Decerto este não é apenas um desencontro habitual na história do teatro português. Algo nos textos de Patrício tem de resistir à encenação: como poderiam personagens feitas de sonho existir em corpos de actores? Qualquer materialidade cénica é imediatamente excessiva para um teatro que só aspira a sombras, sonhos, pressentimentos. Ou esse é, pelo menos, o maior desafio que estas peças lançam a qualquer encenador.

Como podem a Rainha, Pedro, Isabel, Judas ou D. João existir enquanto corpos, como podem eles ter peso e forma, e pisar tábuas de um palco, e como podem eles existir, consistir? Nas palavras de Alexandra Moreira da Silva, «Para uma atmosfera onírica, que *mise en scène?*» (1996: 29).

7. Como reler, neste ensaio, forçosamente breve, todos esses textos de teatro, talvez não muito numerosos na aparência, mas construídos sobre uma tentação do

infinito? Como dar conta dessa demanda, glosada em cada peça, de um incomensurável – quando o autor sabe que persegue o incomensurável através de palavras finitas, formas, medidas?

Impossível reler aqui todo o teatro de António Patrício. Recordo então, apenas (mas que a parte valha para o todo), uma peça, decerto a minha favorita.

II

A SOMBRA DO MUNDO: *DINIS E ISABEL. CONTO DE PRIMAVERA*

Antes do texto de António Patrício, muito antes, existe a lenda de Santa Isabel, o milagre das rosas. Não preciso de relembrar essa narrativa célebre (assinalo apenas, de passagem, uma curiosidade: a mesma lenda é contada na Hungria, sendo protagonista a rainha Isabel da Hungria, tia da Isabel rainha de Portugal – e, a ter havido uma narrativa primeira e depois uma cópia dela, num contágio ajudado pela repetição do mesmo nome, a lenda húngara terá sido a original...).

Dessa narrativa, António Patrício respeitará tudo – embora coloque o milagre como que num segundo plano, pouco festivo, nada conclusivo. Compare-se com a centralidade fundamental do milagre em *L'Annonce Faite à Marie*, de Paul Claudel (1912), um texto cronologicamente próximo, e também devedor do simbolismo: em Claudel, todo o sentido das personagens se define a partir de haver ou não haver ressurreição. O que realmente interessa a Patrício, pelo contrário, é as consequências do milagre, os dias seguintes; nada realmente se resolve pela transformação de pães em rosas, nenhum conflito cessa – em rigor, o milagre inicia um conflito, violentíssima luta de Isabel com Deus.

Até esse momento, esse *kairos* insuportável, Isabel não tem conflito: apenas tem a coerência da bondade, da caridade, do sacrifício. Vida de extrema auto-exigência, decerto, mas livre de qualquer dúvida: Isabel não precisa de se interrogar a si própria, não está cindida. Dinis, pelo contrário, sofre um conflito erótico; trata-se menos de um rei do que de um marido, no desespero da solidão. Eis um diálogo desolado, ainda no primeiro acto:

DINIS, *aos pagens e escudeiros que o cercam.*

Nenhum de vós, então, a viu partir? Nenhum viu a rainha esta manhã?

UM DOS PAGENS, *hesitante.*

Nenhum de nós, senhor, nenhum de nós...

DINIS

Partiu como uma sombra... era uma sombra. E foi também com um séquito de sombras?... Quem é que a acompanhou? (*Ao mesmo pagem*) Também não sabes?

O PAGEM

Eu não, senhor. Ninguém a viu...

DINIS

É sempre assim... Ninguém sabe... Ninguém viu... Nem os guardas do paço, nem a noite... Vai-se como uma sombra ao lume de água, como a febre nas veias: sem ruído. E estava nos meus braços, não é certo?... Que me interrogue a mim, dizem-me os olhos, os vossos olhos de medo, claramente. Se eu não sei... eu que dormi com ela no meu leito, que adormeci, ao menos, a beijá-la... como heis-de saber vós? [...] Eu cinjo-a quanto posso, cinjo-a sempre... E quanto mais a cinjo, mais me foge. (1919: 43-44)

Reconhecemos a cosmovisão simbolista: Isabel como figura etérea, inacessível; a solidão do rei, o discurso suspenso, ainda humano mas já vislumbrando um mistério transcendental, que não pode ser dito. Mas nada disto é, em Patrício, simples marca de uma escola; porque todos estes traços simbolistas servem aqui uma interrogação universal, aquela que Jacques Lacan problematiza com o célebre postulado «Il n'y a pas de rapport sexuel» (1975). Não há relação sexual porque Dinis nunca alcançará Isabel; pode dormir no mesmo leito que ela, beijá-la, cingi-la, mas todo o contacto físico demonstra que Isabel permanece à distância, numa alteridade intacta. Esse partir «como uma sombra» é a formulação simbolista de uma lei mais lata, a do necessário desconhecimento do outro, da necessária solidão do sujeito. E é esta fundamental impotência que partilham os reis e os pagens, ou todos os seres individuais, como sugere também Georges Bataille (1957).

Há então drama de uma distância, até no imo de um contacto íntimo. Vejamos outro exemplo, que também parte de conhecidos recursos simbolistas, para enfatizar a mesma solidão fundamental. Leio o início do segundo quadro do segundo acto:

Outra sala no Paço. [...] Três pagens vão acendendo luzes lentamente. Andam em bicos de pés.

PRIMEIRO PAGEM

Não sentes?... Respira-se um jardim que ninguém vê. É das rosas do milagre, eu creio. Lá dentro ninguém fala. Ora ouve... escuta...

SEGUNDO PAGEM

É uma ceia de fantasmas. Ninguém fala. Fazem-me medo. Há um silêncio estranho...

Entreabre o pano armoriado: põe-se a ouvir. Os outros vêem também. Olham instantes.

TERCEIRO PAGEM

É uma ceia de mortos. Ninguém bebe. Ninguém ergue um pichel: o vinho dorme. Os escanções quedaram como eles... Estão pálidos de espanto... – Vê. Não vêes?...

PRIMEIRO PAGEM

Só El-Rei bebe. Só El-Rei. El-Rei bebe mais do que costuma. *(Silêncio breve)* Não se levantam. Estão como esquecidos. As rosas brancas do milagre incensam... Têm o ar de esperar... Estão sempre à espera... Olham muito a Rainha... Olham-na sempre... Como uma santa que estivesse entre eles.

TERCEIRO PAGEM

A Rainha está branca como nunca. Descai os ombros mais: está sucumbida... (1919: 75-76)

No fim do quadro imediatamente anterior assistimos ao milagre das rosas. Onde a lenda pressupõe uma intensa alegria, Patrício descreve pelo contrário esta “ceia de fantasmas”: contra a emergência de uma vida, uma morte colectiva. Dir-se-ia um eco do drama estático *O Marinheiro* de Fernando Pessoa (1915): tal como as veladoras da donzela morta estão suspensas na ausência de acção física, assim a corte de Dinis e Isabel. Também é certo que as veladoras falam, e existe uma acção, não física mas verbal. Em Patrício, a corte está em silêncio, num estatismo que o rei só enfatiza, ao beber lentamente.

Por outro lado, o espectador de *Dinis e Isabel* nada vê: apenas acede a esse espaço «lá dentro» através do diálogo entre os pagens. O espectador vê os pagens que vêem o espaço da refeição; o espectador tem de sonhar o espaço invisível. E agora ocorre-me uma cena de *Pélleas et Mélisande*, de Maeterlinck (1892), aquela em que Golaud, ciumento, põe Yniold aos ombros, para a criança espreitar por uma janela alta e descrever o que Pélleas e Mélisande estão a fazer num certo quarto do palácio. Respondendo às perguntas de Golaud, Yniold descreve a cena estática a que assiste: Pélleas e Mélisande estão parados, silenciosos, sentados em cadeiras afastadas, olhando o vazio. E compreendemos com horror que Yniold é obrigado a incorporar o ciúme de Golaud, a ver o mundo através das perguntas do adulto, através da desconfiança e da corrupção.

Inacção, silêncio, invisibilidade, entre Maeterlinck, Pessoa e Patrício. Mas *Dinis e Isabel* é também uma peça de extrema violência, oscilando entre a sugestão simbolista do mistério e a mostraçõ expressionista do horror (a que é preciso acrescentar ainda prenúncios de surrealismo, experimentados sobre um «palco de signos cátaros – em que o místico *Amor* dos trovadores é a anagramática senha rebelde», como sugere Armando Nascimento Rosa (2003: 282)...).

Como ler, por exemplo, as primeiras páginas deste texto?

Dia de Páscoa. Pátio interior da gafaria, ao romper de alva. É uma fossa nua, pedregosa. [...] De uma fenda do muro, rasando quase o chão da gafaria, sai uma figueira toda verde. [...] Vêm entrando leprosos: estão inquietos. Sente-se agitação em cada gesto. O céu é de assunção: azul puríssimo.

PRIMEIRO LEPROSO, *tocando as folhas da figueira.*

Olha a figueira. Como está tão tenra!... E não tem nojo – vê – posso beijá-la. Dá-se a um gafo como a um são: é boa, boa. Há poucos dias toda encarquilhada; e agora apetece mordê-la de tão fresca...

SEGUNDO LEPROSO

Cheira a mulher à tua fome... hein?

PRIMEIRO LEPROSO, *aspirando-a.*

Cheira... É moça e forte. É a minha noiva. Nenhum de vós lhe toque... Durmo debaixo dela e que alguém venha... A voz das folhas diz-mo: acordo logo. É minha só: carne da minha carne...

Roça a cabeça, os braços na folhagem.

SEGUNDO LEPROSO

Quer-te fugir, coitada, mas não pode. Está mais presa que nós na gafaria... (1919: 15-16)

Tudo nestas primeiras páginas é horrível, e mesmo o «azul puríssimo» do céu parece não servir para aliviar os sofrimentos dos leprosos mas para escarnecer ainda mais deles. Entretanto, todos os sentidos são convocados para criar uma paisagem de pesadelo, capaz de evocar Munch: vê-se a «fossa nua, pedregosa», a «figueira toda verde» e o «azul puríssimo do céu», os leprosos tocam a figueira «tenra», beijam-na, querem «mordê-la», roçam a cabeça e os braços, sentem que ela «cheira a mulher» «moça e forte», ouvem a «voz das folhas». Visão, tacto, olfacto, paladar, audição, num cruzamento desesperado de impressões. O que falta no drama estático da corte suspensa, após o milagre, transborda nesta gafaria. E embora o texto verbal continue omnipresente e onnipotente, há nesta sequência prenúncios do teatro da crueldade de Artaud (1938), com tudo o que ele postula de indizível.

Curiosamente, a lepra ocupa um lugar quase secundário nestas páginas; ela é só a causa de um sofrimento maior, a carência erótica dos leprosos. Assim, o contacto com a figueira parece uma tentativa delirante de violação, entre estes homens exilados. Já vimos que o problema de Dinis não é o reinado, mas a inacessibilidade de Isabel; vemos que o problema dos leprosos não é a doença, mas a tensão sexual (e veremos mais adiante que o problema de Isabel, depois do milagre, é a impossibilidade de assumir a sua humanidade através do desejo erótico). Embora a matriz desta peça seja uma narrativa religiosa, o que une todas estas personagens é um conflito sexual. Sob uma gramática simbolista ou expressionista, é sempre a mesma dissonância entre os desejos e os corpos que se revela irresolúvel.

Como se poderia resolver? Vejamos ainda a sequência da leprosaria. Os gafos atingem o cume do desespero; um considera o assassinato, outro assume uma sádica pedofilia:

O SEGUNDO LEPROSO

Eu não espero mais. Há-de ser hoje. *(Olhando os guardas)* Ainda que tenha de torcer-lhes o pescoço... Preciso tê-las... tê-las...

O TERCEIRO LEPROSO, *uma expressão feroz de louco*

Crianças... Eu sonho noite e dia com crianças... O tenro... a carne fresca das crianças... Não há igual... não... (1919: 26)

Entra Isabel. É uma aparição crística, que imediatamente traz alívio a todos os leprosos. Isabel surge como uma mãe colectiva, imbuída de valores cristãos, e a sua simples presença chega para resolver (pelo menos temporariamente) um desespero que é, na sua raiz, erótico. Mas o mais extraordinário desta sequência não consiste num jogo de dicotomias, opondo sadismo a caridade, sacrifício a histeria, os campos opostos do bem e do mal. Falta consolar um último leproso, e não bastará a Isabel servir de mãe simbólica:

Isabel, sozinha, fixa a boca da prisão hiante. Sai um homem de rastos. Ergue-se tonto de luz. Empedra a olhá-la. É o mais moço de todos, forte e belo. Mal se lhe sente o mal.

O LEPROSO MAIS MOÇO,

como uma estátua que acorda, baixo, comovidamente.

Pois vieste? Tu... Maria? [...]

Já não me importa o mal. Ardo feliz. És tu... és tu... *(Silêncio breve)* Por que não queres falar-me... Dize. És tu?

ISABEL, *num cicío.*

Eu... Sou eu...

O LEPROSO MAIS MOÇO

Sabes?... Sonhei que de alma és minha sempre. E é certo... Não é? Diz-me que é certo...

ISABEL, *no mesmo tom.*

Sou tua sempre...

O LEPROSO MAIS MOÇO

Que ele viva então e que te abrace. Nem já lhe tenho ódio. Não me lembro... (*Mais perto dela*) Dize outra vez que estás comigo sempre...

ISABEL

Contigo. Estou contigo sempre... (1919: 36-37)

Momento extraordinário na peça de António Patrício. Isabel aceita um jogo de fingimento, teatro dentro do teatro: como num psicodrama improvisado, Isabel torna-se Maria e responde ao leproso mais moço. Quanto ao próprio leproso, é difícil saber se tem consciência do jogo, ou se está a delirar, se julga ter mesmo reencontrado Maria. Seja como for, lúcido ou delirante, o leproso reconcilia-se com a sua própria perda, despede-se de Maria, aceita que ela case com outro homem, resolve o seu próprio conflito. E Isabel?

Há uma sequência no filme *Johnny Guitar* que podemos aproximar deste quadro de *Dinis e Isabel*. No filme de Nicholas Ray (1954), Johnny (Sterling Hayden) regressa ao bar de Vienna (Joan Crawford), no faroeste americano; não se viram durante cinco anos, mas é óbvio que Vienna nunca deixou de o amar e esconde, sob uma aparência de força e quase frieza, uma ferida sempre aberta. Agora Johnny e Vienna estão a sós; ele pede, indolente: diz-me qualquer coisa simpática; ela, numa falsa indiferença: com certeza, que queres que eu diga? Johnny sugere: Mente-me, diz-me que estiveste todos estes anos à minha espera; Vienna, aparentemente imperturbável: estive todos estes anos à tua espera. Diz-me que terias morrido se eu não tivesse voltado. Teria morrido se não tivesses voltado. Diz-me que ainda me amas como eu te amo. Ainda te amo como tu me amas.

Que jogo perverso jogam Johnny e Vienna? Quem mente e quem diz a verdade; quem usa o teatro para fingir a dor que deveras sente?... Depois de cinco anos de solidão e resistência, na eventualidade de ser novamente abandonada, ela não pode dar o flanco. Mente-me, diz Johnny, e Vienna mente dizendo a verdade: a expressão fechada de Joan Crawford é o palco para um tumulto de emoções dilacerantes.

E se o jogo de Isabel perante o leproso mais moço for o mesmo de Vienna perante Johnny? Ao contrário do que acontece no filme, decerto Isabel nunca tinha visto este

doente, ou seja, não há qualquer relação amorosa anterior; mas também na peça de António Patrício o jogo teatral improvisado parece ser o lugar de maior verdade entre as personagens. Isabel responde ao desespero do leproso como talvez nunca tenha respondido ao desespero de Dinis. Talvez, sob a liberdade do fingimento teatral, ela possa finalmente assumir um desejo erótico impossível na corte, junto de um Dinis exigente (tal como ele também será impossível depois do milagre, junto de um Dinis temeroso). Só no teatro improvisado Isabel pode ser uma Maria amante. Talvez António Patrício saiba que «il n’y a pas de rapport sexuel», a não ser que a relação seja inventada. O que é inventado é mais real do que a realidade, e a realidade nunca será suficientemente verdadeira.

Isabel começa, então, a tornar-se complexa. Claro que, por um lado, ela cumpre a expectativa hagiográfica: caridade, sacrifício, imitação de Cristo; Isabel é uma personagem de *Flos Sanctorum*, obedece a uma gramática previsível. Na verdade, a rainha leva essa capacidade de sacrifício a um ponto que chega a tornar-se incómodo. Dinis descobre que falta a Isabel uma madeixa de cabelo, e interpela-a:

Qual foi? Qual foi o gafo a quem o destes? [...] Bastou-lhe uma madeixa: ainda quis pouco. Podia querer-te mais: tinhas de dar-te. Por amor de Deus, davas-te toda. A prata viva do teu corpo aos gafos... Numa manhã de Páscoa, carne em flor... Ah! Ah! E foi por isto que fugistes do meu leito ainda com noite... (1919: 55)

Ciúme do marido que se sente traído; mas também sugestão da lenda de Santa Eponina, aquela que se entrega a mendigos, desprezando o próprio corpo, sacrificando-se. Trata-se de uma narrativa que fascina vários autores desde o fim do século XIX: surge em *História dum Palhaço* e em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, de Raul Brandão (1896, 1926), ressurgiu em *D. João e a Máscara* de António Patrício (1924); muito depois, parece ainda implícita em *Breaking the Waves*, de Lars von Trier (1996). De cada vez, narrativa que se quer edificante, mas radical, perturbadora; ameaçada por uma suspeita incómoda: e se Santa Eponina, Isabel ou Bess (Emily Watson) experimentarem algum prazer – erotismo ou orgulho? E se o sacrifício ceder à tentação do gozo?

Por um lado, Isabel é uma personagem previsível num quadro de referências cristãs, numa ortodoxia do bem e da santidade, cumprindo o que se espera da lenda. Mas

por outro, acrescento agora, o essencial no tratamento do mito por António Patrício desafia essa mesma ortodoxia, explorando em Isabel, depois do milagre, um terrível conflito – como se Isabel, personagem imaculada, experimentasse finalmente uma tentação.

De que se trata? Isabel quer recusar o milagre. Se Dinis o reconhece, sentindo-se doravante incapaz de tocar na sua mulher, Isabel duvida:

ISABEL

Nem sei... Nem sei o que dizeis. Não vos entendo. O perfume das rosas esvaiu-me. Estou esvaída, estou deserta em mim... Devagarinho. Ouvi. Tende piedade... *(Quase em soluços)* Pois vós mesmo credes? Vós também?... Eu queria duvidar, queria ignorar. Não tinha fortaleza p'ra saber. Mas agora como? Já não posso...

DINIS, *passa-lhe a mão no cabelo, tristemente.*

Pois um beijo de Deus vos desespera?... Que outra coisa não foi este milagre. *(Com um desespero lúgubre)* Amiga. Amiga... amiga minha...

ISABEL

Dinis... amigo... antes me vísseis morta.

DINIS

Morta sois para mim, e fostes sempre. (1919: 84-85)

Depois do milagre, toda a situação se inverte. Dinis não ousa tocar em Isabel, que pertence a Deus; todo o ímpeto erótico do rei se anula, súbita e radicalmente. Isabel, a partir daqui, é tabu: intocável. E Dinis parece conformado, a ponto de rever toda a sua história: «Morta sois para mim, e fostes sempre», abandonando Isabel à sua solidão.

Mas também a rainha se transformou. Não só gostaria de recusar o milagre, como procura recuperar Dinis, o seu amante, agora que é demasiado tarde:

DINIS

Deus não acorda mais, dizias tu... [...] Sossega. Há já desvairo nos teus olhos. Há uma luz de cisterna em que anjos bebem... Baixinho, Isa, ou morres já p'ra mim...

ISABEL

Vem; quero dormir, dormir, dormir contigo... E dar-me como nunca fui da dor, e dar-me, dar-me, dar-me como a luz... Que ele desperte, amor, e eis-me perdida. É como se o milagre nunca fosse. E abismo-me em amor, perco-me em ti, como as estrelas loucas de setembro, as estrelas que caem em vertigem, e as outras e o céu, tudo as esquece. Dinis, ó meu Dinis amado... Vem...

DINIS, *olhando à roda, com uma voz sem timbre.*

Tira-te a alma em sonhos... Certo, certo... O perfume das rosas voltará. E tu estás semi-morta, amiga minha. Se os nossos corpos se unem nesta alcova, agora que a tua alma enlaça a minha, Deus tem ciúmes, Isa, certo, certo... O perfume das rosas voltará.

ISABEL, *pondo-lhe as mãos nas têmporas,
os olhos quase espásmicos, sem íris.*

Eu não sou dele, amor. Eu sou só tua. Amo-te mais que a Deus... Mais, mais, Dinis... (1919: 124-125)

Todo este diálogo entre Dinis e Isabel é despedaçador. Tudo se inverteu: é Isabel, agora, que reconhece a inacessibilidade de Dinis – enquanto o rei obedece a um tabu transcendental. Solidão, doravante, da mulher amante, amada, afinal impossível. E tal como Dinis chegou a evocar a presença de um outro – o leproso – nesta relação amorosa, tal como esse outro evocado obrigava a uma vivência do ciúme, agora o *tertium* é Deus, separando os amantes. Ou é Dinis que se assume como *tertium* incómodo, invasor de um espaço privado: «Deus tem ciúmes», diz o rei, olhando em torno, temeroso.

Quanto a Isabel, todo o seu texto é desesperado. Não estávamos à espera de expressões como «Vem; quero dormir, dormir, dormir contigo...» – mas ainda menos de enunciados blasfemos como «Que [Deus] desperte, amor, e eis-me perdida. É como se o milagre nunca fosse», ou «Eu não sou dele, amor. Eu sou só tua. Amo-te mais que a Deus... Mais, mais, Dinis...». Numa expressão estranha, mas inevitável, posso resumir o conflito assim: Isabel quer trair Deus com Dinis.

Trata-se de uma tentação: decerto a última tentação de Isabel – e também a primeira. Mas uma tentação tão radical que ameaça toda a identidade desta santa *malgré elle*. Para usar termos de Søren Kierkegaard: Isabel deseja descer do estádio religioso para o estádio erótico. Relembro a tese de Kierkegaard em *Temor e Tremor* (1843): Abraão encontra-se no exigentíssimo estádio religioso, sendo chamado por Deus a

sacrificar o seu próprio filho. Claro que este cavaleiro da fé não hesitará; mas Kierkegaard admite que Abraão poderia ter sido tentado, não pelo estádio erótico ou estético, mas talvez pelo estádio ético ou moral. Isto é, perante o chamamento extremo, Abraão poderia ter sentido a tentação de seguir apenas as leis da humanidade, que proíbem o assassinato, e não as leis de Deus, que exigem o sacrifício. Há decerto uma evolução, segundo Kierkegaard, naqueles que trocam o estádio estético pelo estádio ético, e uma evolução maior ainda naqueles que abandonam o estádio ético para alcançar o estádio religioso. Mas, para quem já se encontra no estádio religioso, o estádio ético é apenas uma queda, uma solução mais fácil, uma tentação.

No início da peça, Isabel encontra-se num patamar muito alto do estádio ético: dedica-se à caridade, ao amor. Talvez essa entrega de si já pertença ao estádio religioso, mas Isabel não poderia definir-se nesses mesmos termos. Quando se dá o milagre, a rainha não pode deixar de saber que se encontra em relação com Deus, que pertence ao estádio religioso, que a sua caridade não era simplesmente humana; e isso é insuportável. Isabel tem de recusar; ora, se um simples regresso ao estádio ético for insuficiente, resta a blasfémia do estádio estético.

Tentação da queda no estádio erótico, portanto. E depois, paradoxalmente, outra vez a tentação do estádio religioso, o orgulho de ter sido escolhida por Deus. Nunca mais Isabel pode encontrar a tranquilidade; mergulha num conflito irresolúvel, a sós. Já ninguém, no mundo, pode compreender esse combate com o anjo:

ISABEL [...]

As rosas brancas do milagre... o seu perfume...

A AIA, rudemente.

Oh! Oh! Não vos entendo. Dizeis um sacrilégio. Não sois vós. É uma tentação: ide rezar. Rezai, rezai. Não sois a mesma.

ISABEL, baixo.

É uma tentação. Perder-me nele... (*Queda segundos numa beatitude que a demuda, toda afilada num espasmo de anjo. Com esforço, à aia, noutra tom*) Mas ainda não disseste... Pudeste vê-los todos [isto é, os pobres habitualmente socorridos por Isabel]? Como estão?

A AIA

Perguntais por perguntar. Não quereis saber. Estranho-vos, estranho-vos. Sois outra...

ISABEL, *veladamente*.

Sou outra?... Sou mais eu. Sou quase eu. Tu pensas que os esqueço, os pobrezinhos... O meu amor por ele é todo o amor. Quero-lhes mais, porque lhe quero mais. Só tremo por as rosas do milagre: com medo que voltem, de que voltem... Não sou digna do Céu: não sou do Céu... (1919: 104-105)

Do ponto de vista estético-ético, Isabel está apenas a acumular blasfémias: «Dizeis um sacrilégio. Não sois vós. É uma tentação: ide rezar», diz-lhe a Aia. Do ponto de vista da personagem religiosa, trata-se de uma luta com Deus, por Deus, contra Deus, contra o próprio orgulho. Isabel, claríssima: «É uma tentação. Perder-me nele...» Tudo é tentação: aceitar Deus (orgulho), recusar Deus (blasfémia) – Isabel está condenada, e o milagre vale por uma maldição.

E contudo, perante este *double bind*, Isabel encontra uma coerência última e paradoxal. No teatro de Raul Brandão, contemporâneo do de Patrício, há personagens que se assumem como santas, e que por esse mesmo gesto perdem qualquer santidade para caírem no pecado do orgulho. Penso na Velha de *O Avejão* que, às portas da morte, afirma ser santa; o fantasma que a visita responde, implacável e certo: «Os santos nunca sabem que o são» (Brandão 1929: 18). Também Isabel poderia dizer, e com mais autoridade do que a personagem postiça de Raul Brandão, que é santa; mas perderia imediatamente essa santidade. Isabel diz, em vez disso: «Só tremo por as rosas do milagre: com medo que voltem, de que voltem... Não sou digna do Céu: não sou do Céu...». *Non sum digna*: só esta recusa salva Isabel do orgulho.

Uma recusa que tem de ser repetida em cada instante, sem falha, sem costura, sem falsa modéstia e sem dialéctica estratégica, sem consciência de si mesma. Tal como Abraão nunca hesita na certeza da fé, Isabel nunca pode hesitar na humildade: uma só falência seria a falência absoluta. Tem razão a Aia: as palavras de Isabel são blasfemas. Que melhor prova da sua santidade?

Bibliofilmografia

- Artaud, Antonin (1938), *Le Théâtre et son Double*; ed. ut.: Paris, Gallimard, 1993.
- Bataille, Georges (1957), *L'Érotisme*; ed. ut.: *O Erotismo*, 3ª ed., Lisboa, Antígona, 1988.
- Brandão, Raul (1896), *História dum Palhaço (A vida e o diário de K. Maurício)*; ed. ut.: editado com *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- (1926), *A Morte do Palhaço e o Mistério da Arvore*; ed. ut.: editado com *História dum Palhaço*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- (1929), *O Avejão*, Lisboa, Edição da «Seara Nova».
- Claudiel, Paul (1912), *L'Annonce Faite à Marie*; ed. ut.: *O Anúncio Feito a Maria*, 2ª ed., Cadernos de Cena da Companhia de Teatro de Braga, 1996.
- Kierkegaard, Søren (1843), *Frygt og Bæven*; ed. ut.: *Temor e Tremor*, 3ª ed., Lisboa, Guimarães, 1998.
- Lacan, Jacques (1975), *Le Séminaire, Livre XX, Encore*; ed. ut.: Paris, Seuil, 2002.
- Maeterlinck, Maurice (1892), *Péleas et Mélisande*; ed. ut.: Bruxelles, Éditions Labor, 1994.
- Oliveira, Fernando Matos (2003), *Teatralidades. 12 Percursos pelo território do espectáculo*, Coimbra, Angelus Novus.
- Patrício, António (1919), *Dinis e Isabel. Conto de primavera*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand.
- (1982), *Teatro Completo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando (1915), *O Marinheiro, Orpheu*, 1; ed. ut.: ed. fac-similada de *Orpheu* [números 1 e 2 e provas de página do terceiro número], 2ª ed., Lisboa, Contexto, 1994: 27-39.

Ray, Nicholas (realizador) (1954), *Johnny Guitar*, argumento de Philip Yordan a partir de um romance de Roy Chanslor; com Joan Crawford, Sterling Hayden *et alii*; EUA, Republic Pictures, 110m.

Rosa, Armando Nascimento (2003), *As Máscaras Nigromantes. Uma Leitura do teatro escrito de António Patrício*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Silva, Alexandra Maria Fernandes Moreira da (1996), *Poesia e Teatralidade: Pedro, o Cru de António Patrício*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (texto policopiado).

Trier, Lars von (realizador) (1996), *Breaking the Waves*, argumento de Lars von Trier e Peter Asmussen; com Emily Watson *et alii*; Dinamarca, 159m.

NOTA

¹ Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013 e POCI-01-0145-FEDER-007339.

Raul Brandão e o Teatro (algumas notas)

Maria João Reynaud

Universidade do Porto

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

*(...) con cualquier papel se gana,
que toda la vida humana
representaciones es.
Calderón de la Barca*

*All the world's a stage, / And all the men and women merely players.
Shakespeare*

Para me servir de uma imagem sintética, poderia dizer que toda a obra de Raul Brandão – ficção, memórias, crónicas ou narrativas de viagem, ensaios de recriação histórica e peças dramáticas – se nos impõe como o *grande drama* da existência humana («o grande teatro do mundo» de Calderón de la Barca). De *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)* a *El-Rei Junot* ou a *O Cerco do Porto* (Prefácio), são várias as situações e referências que remetem, direta ou indiretamente, para o teatro. O *tópos* do *theatrum mundi* marca *A Farsa* e o *Húmus*, narrativas em que a vida surge como um

palco onde cada um afivela a máscara com que desempenha o papel que o destino lhe reservou:

–Eu sou um actor, eu sou um actor de mim mesmo: represento sempre até quando sou sincero; até quando digo o que sinto, é outro, e noutra tom de voz que diz o que sinto, que diz o que sinto... Cá estou eu a representar... (Brandão 2015: 145)

Shakespeare, convocado pelo narrador em páginas fulcrais de *Húmus*, alimenta a convicção amarga do absurdo da vida perante um destino inexorável. O homem terá de escolher entre ser «actor» ou «títere», como se ignorasse que «a dor nunca se perde [e] a desgraça acaba sempre por ter voz» (Brandão 1982: 30). O mundo de Raul Brandão é uma prodigiosa arquitectura suspensa entre o milagre da vida e a fatalidade da morte. Entre o *espanto* da existência e o *absurdo* da finitude, o silêncio de Deus parece ser o sinal irrefutável do seu perecimento. Contudo, as coisas são bem mais complexas, porque a dúvida subsiste quando Brandão admite que «todo o esforço humano é no fundo uma lenta aproximação de Deus» (*ibidem*). Por outras palavras, um movimento ascensional e doloroso que conduz o homem ao desconhecido. Como se lê em *Húmus*, «a questão suprema é esta e só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. Aproveitemo-la para satisfazer instintos e paixões» (*idem*: 100). Perante este dilema, que encerra o mistério da condição humana, o drama de *Húmus* poderia ser resumido neste passo, em que o narrador enfrenta a angústia da morte e da perda de Deus: «E quando tiro a máscara? Mas eu já não posso tirar a máscara, mesmo quando me fecho a sete chaves: a mentira entranhou-se-me na carne» (*idem*: 80). O registo que faz, num diário fictício e elíptico, do quotidiano de uma vila que mais não é do que a própria vida, reivindicando para si a prerrogativas da omnisciência e da ubiquidade, sinaliza a natureza simbólica da narrativa, onde a realidade e o sonho entram em choque frontal. O leitor de hoje continua a ser abalado pelo poder de uma psicologia nova, que põe frente a frente o consciente e o inconsciente, e que interroga a radical duplicidade do homem, abrindo-se a uma compreensão do ser interior que progride até à profundidade abissal em que a sombra do «eu» se dissolve nas trevas do inconsciente colectivo. É através do seu *alter-ego* Gabiru, o filósofo do sonho, que o narrador encontra uma saída para o *cul-de-sac* metafísico a que a reflexão

sobre a realidade contraditória da existência humana o conduziu, assumindo-a através de uma perspectiva *dialógica* que, hoje, só se torna plenamente compreensível à luz do pensamento de Bakhtine. Em *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski* (1963), o teorizador russo defende que o autor de *Crime e Castigo* ou de *Os Irmãos Karamazov* é o grande criador de um universo ficcional polifônico: «a pluralidade das vozes e das consciências, independentes e distintas, (...) constituem o traço fundamental dos seus romances» (Bakhtine 1970: 32), instaurando uma nova lógica romanesca, sustentada pela renúncia a uma visão totalitária do mundo e alimentada pelas filosofias do diálogo¹.

Estas reflexões permitem iluminar o caminho que leva Raul Brandão da narrativa ao *teatro*, publicado pela primeira vez em 1923, num volume com a chancela da Renascença Portuguesa, que abre com uma epígrafe de Rachilde: «Um teatro popular e humano...». Aqui se reúnem três peças: *O Gebo e a Sombra* (peça em 4 actos); *O Rei imaginário* (monólogo) e *O Doído e a Morte* («farsa em um acto»). Mas a dramaturgia de Brandão alagar-se-á com a publicação de mais dois textos: «Eu Sou um Homem de Bem» (*Seara Nova*, nº 104, 1927) e «O Avejão» (*Seara Nova* 1929). Outros títulos anunciados, como «Um Homem de Estado»; «O Espectro», ou «O Anarquista», não passaram de projetos abandonados.

Segundo João Pedro de Andrade, «o teatro viveu sempre no espírito de Raul Brandão como um sonho adiado» (Andrade 2002: 191). De facto, há que lembrar que o teatro marcou as suas primícias literárias. O talento dramático do jovem escritor começa por revelar-se na peça jocosa «O Arraial»², texto que escreveu para a récita de encerramento do Curso da Escola Prática de Infantaria, em Mafra, e cuja representação teve lugar em 1894. Alguns anos depois, em 1899, partilha com Júlio Brandão a autoria do drama «A Noite de Natal», representado no Teatro D Maria II. O texto foi descoberto e editado em 1981, com um estudo prefacial de José Carlos Seabra Pereira. Há também notícia da representação de «O Maior Castigo», texto de sua exclusiva autoria, que mereceu referências críticas na imprensa da época. A peça, cujo original se perdeu, foi estreada no Teatro D. Amélia em 1902 e interpretada por grandes atores (Lucinda Simões, Adelina Abranches, Eduardo Brazão, entre outros), mas esteve em cena apenas quatro noites. Jaime Victor, que assina a coluna «Theatros» na revista *Brasil-Portugal*, lamenta que a peça de Raul Brandão não tenha tido o mesmo êxito de outras de menor

valia. Na sua nota crítica, não deixa de sublinhar a especial sensibilidade de um Autor com créditos já firmados na ficção e que concebe um drama psicológico ao arrepio do gosto então dominante, inapto a atingir um público ávido de «conflito, luta, embate de paixões» (Victor 1902). Também se apagou qualquer rasto de um terceiro texto dramático, *O Triunfo*, entregue no Teatro D. Maria. Pela mesma altura, Raul Brandão levou ao Teatro do Príncipe Real o original de uma peça intitulada *O Gebo* (1902), cuja estreia chegou a ser anunciada, mas de que não houve mais notícia. No espólio do escritor, há um conjunto de diálogos destinados a uma outra peça, intitulada *A Sombra*, que poderão ter sido incorporados no texto definitivo que hoje conhecemos: *O Gebo e a Sombra*.

Será preciso esperar pelo ano de 1926 para que Raul Brandão regresse a uma situação de parceria literária, desta vez com Teixeira de Pascoaes, seu grande amigo e coautor da «tragicomédia em sete quadros» *Jesus Cristo em Lisboa*, peça entregue no Teatro Nacional nesse mesmo ano, mas cuja representação é desaconselhada pelo Delegado do Governo (Matos Sequeira), por causa do 4.º e 5.º actos. O texto será editado pela Aillaud e Bertrand em 1927, ficando como o exemplo de um insólito teatro polifónico (linha que será aprofundada mais tarde por Bernardo Santareno). Se *Jesus Cristo em Lisboa* (Brandão, Raul / Pascoais, Teixeira de (s/d)) se afasta, pela sua extensão, das coordenadas em que se inscrevem as «peças sintéticas» de Raul Brandão, em contrapartida, parece recuperar o projecto de «um teatro cinematográfico», que chegou a ser anunciado pelo escritor. Esta tragicomédia em sete quadros, inspirada no episódio de “O Grande Inquisidor”, de *Os Irmãos Karamazov*, onde se respira uma atmosfera rabelaisiana, é uma poderosa crítica a uma sociedade atravessada por contradições violentas e insanáveis. A intenção é recuperar uma forma de teatro popular, dentro de uma moldura hagiográfica neorromântica, e tendo como alvo um público vasto e culturalmente diversificado. A divisão em quadros permite a contraposição de dois espaços (o rural e o urbano), além de ser a mais adequada à fusão dinâmica do trágico e do cómico, do profano e do religioso, da razão e da loucura (cf. Reynaud 1996: 191-206). Afirmam os autores, numa «Resposta ao *Diário de Lisboa* e a outros jornais» (28/01/1928), que *Jesus Cristo em Lisboa* é um misto de «tragédia

religiosa» e de «sátira social», concluindo que se trata de «um *auto* embora um pouco original e adequado à época e ao meio» (Rebello 1979: 18-19).

Mas voltemos às peças coligidas no único volume de *Teatro* publicado por Brandão, uma vez que são estas que o colocam num lugar cimeiro da dramaturgia portuguesa novecentista. Sem deixar de perseguir o objetivo expresso, trinta anos antes, nas páginas do *Correio da Manhã*, o teatro de Raul Brandão é um *teatro novo*, espelhando a consciência profunda que o seu autor tem das mutações operadas na sociedade ao longo das duas primeiras décadas do século XX, quer no plano económico-político, quer no plano artístico:

O trabalho de teatro deve ser, mais do que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética; a alma descarnada das coisas apenas; e por isso mesmo, porque apaixonada, é preciso que seja simples e cavando fundo no coração humano.» (...).

Tenho esta imagem – a peça de teatro deve ser como uma grande árvore sem folhas – nua e coberta de flor. (*Correio da Manhã*, 17 de Maio de 1895)

As considerações de Brandão sobre «o drama moderno» vão ter plena concretização nas peças aqui reunidas e nas que serão editadas posteriormente: «Que importa – escreve – que o drama tenha duas ou tenha mesmo uma personagem, que o acto tenha uma só cena e dure dez minutos, contanto que nos faça bater rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade?» (*Correio da Manhã*, 31 de Dezembro de 1895). Como não pensar de imediato n' *O Rei Imaginário* ou em *Eu Sou um Homem de Bem?*, quando, na mesma linha reflexiva, afirma que «no drama moderno tem de debater-se um grande problema social ou psicológico: há-de ser uma obra que nos faça sonhar ou nos faça pensar» (*ibidem*), vemos claramente delineadas as coordenadas estéticas em que se inscreve *O Gebo e a Sombra*. Ao preconizar um teatro sintético, Brandão afirma o seu desvio do drama naturalista, chegando a aproximar-se do teatro futurista, à maneira de Marinetti (*O Doido e a Morte*). Há, sem dúvida, um forte sentido de renovação teatral e a intuição do poder de intervenção ética que o teatro transporta, não obstante a presença discreta de algum simbolismo e de persistentes marcas realistas-naturalistas, que fazem com que Brandão surja hoje aos nossos olhos como um contemporâneo de Tchekhov ou de Pirandello. A depuração da cena e a valorização do

texto são alguns dos aspectos a sublinhar. O equilíbrio entre o poder de introspecção e a visão desencantada da sociedade permite que a dramaturgia brandoniana se torne uma referência para a jovem geração da *Presença*. Por outro lado, o recorte ontológico das personagens garante-lhes uma confortável autonomia, que se reflecte no modo como cada uma assume o seu papel, social ou marginal, no quadro agónico de uma sociedade brutalmente repressiva, marcada pelo confronto ideológico, pelas desigualdades, pela exclusão social, pelo medo, pela mentira, pela delinquência e pelo crime.

Como escreve Luísa Dacosta, «sonho, sofrimento, o absurdo da existência são a carne das peças 'O Gebo e a Sombra' e 'O Rei imaginário' – que aqui se oferecem à sensibilidade de leitores que queiram multiplicar-se e questionar-se através das personagens, para melhor se sentirem» (Dacosta *apud* Brandão 1983: 11).

A relativa extensão de *O Gebo e a Sombra*, cujos quatro atos asseguram à peça uma arquitetura externa tradicional, permite a instalação do conflito e a afirmação progressiva da autonomia psicológica das personagens, de modo a que se crie a tensão opressiva que levará ao fatal desenlace. João Pedro de Andrade considera esta peça «uma tragédia do nosso tempo» (Andrade 2002: 197), por trazer ao primeiro plano a inelutabilidade da pobreza e a capacidade de o sonho se opor ao destino mais adverso, no prolongamento da atmosfera do romance *Os Pobres* (1906). Aqui, o Gebo é o cobrador da Companhia Auxiliar a quem, por óbolo, são confiadas algumas escritas que lhe permitem fazer face à miséria que se abateu sobre a família. Doroteia, sua mulher, ignora que foi a delinquência de João, o filho de ambos, que os levou à situação desesperada em que se encontram. Sofia, a sobrinha que o Gebo acolheu como filha quando ela ficou órfã, é casada com João e cúmplice da mentira piedosa (a «mentira vital»), com que ambos alimentam a ilusão de Doroteia quanto ao motivo da prolongada ausência de João. A peça confronta-nos com um homem a quem só resta, como tábua de salvação, o cumprimento escrupuloso do dever, de modo a salvar a sua honra e a manter estoicamente a elevação da alma, num quotidiano de privações em que a rotina é o único bem a que pode aspirar: «A felicidade na vida é não acontecer nada» (Brandão 1983). O cruzamento do plano sociológico, onde se assiste à denúncia das graves desigualdades sociais que geram a revolta individual e coletiva, com o plano psicológico, onde se revela o «drama da vida profunda, subconsciente» (Cidade *apud* Rebello 1994: 91), é um dos

vários aspetos que tornam a peça excecional. Há ainda que ter em conta, numa dimensão ontológica, a questão do mal e da dualidade do ser (o *outro* desconhecido que irrompe e age irracionalmente). A reflexão de Brandão anuncia os temas do *absurdo* e da *revolta* que se tornarão centrais no pensamento existencialista de Albert Camus em *Le Mythe de Sisyphe* (Camus 1942) e *L'Homme Révolté* (Camus 1951). O dramaturgo põe a nu a violência subterrânea de uma sociedade de carrascos e vítimas, onde o poder dos opressores não conhece limites e a servidão é a condição da própria sobrevivência dos oprimidos. Na sua leitura de *O Gebo e a Sombra*, Luísa Dacosta sublinha as afinidades com o teatro de Gorki e Tchékhov. Poderíamos acrescentar Ibsen, pela impossibilidade de a vida se elevar a um plano transcendente. De facto, a par da resiliência das personagens contra a pobreza, graças à capacidade de sonho que cada uma transporta dentro de si, assiste-se à ruína da própria esperança (cf. Dacosta *apud* Brandão 1983: 12).

A pobreza é captada num ambiente intimista, onde o sofrimento se manifesta em carne viva (como nas personagens de *Gente Pobre*, de Dostoiévski; ou de *Pequenos Burgueses*, de Gorki). Mas o que torna esta peça admirável é o modo como problema do mal (social, moral e ontológico), omnipresente na ficção brandoniana, se articula com o exercício da liberdade. O espaço em que se fecham as personagens, dotado de uma forte carga simbólica, não obstante a comunicação com o exterior, assegurada «por janelas e duas portas», lembra o espaço concentracionário do *huis-clos* sartriano, pelo modo como nele se assiste à impiedosa desconstrução das relações intersubjetivas. As visitas habituais da casa, Chamiço, o músico de feira, e Candidinha, a vizinha que inveja secretamente a juventude de Sofia, e cuja sobrevivência depende da generosidade alheia, representam a carência que dilacera o tecido social pequeno-burguês no Portugal dos inícios do século XX. A pobreza endémica e as consequências de um esforço de guerra que o país não estava à altura de suportar são o pano de fundo deste drama cujo desenlace é absolutamente inesperado. O súbito regresso de João, depois de uma ausência de oito anos, confronta a família com uma verdade que todos fingem ignorar. O roubo do dinheiro das cobranças feitas pelo Gebo com destino à Companhia Auxiliar (o único motivo do seu regresso?) é uma realidade que Doroteia recusa, agarrando-se, por sado-masiquismo, a uma mentira que é já insustentável e se prolonga até ao limite do

sofrimento que dilacera o Gebo e Sofia. David Mourão-Ferreira, ao explicar as razões pelas quais considera esta peça «a mais ambiciosa», mas também «a menos conseguida» (Mourão-Ferreira 1992: 176) de Raul Brandão, faz notar que as falas do Gebo e de João não se distinguem entre si: «as frases de um e de outro seriam perfeitamente intercambiáveis» (*idem*: 177). Esta contaminação efectiva do discurso das personagens leva-o a afirmar que «todas falam», afinal, «como o Gebo; e o Gebo fala como escreve Raul Brandão» (*idem*: 176). Mas, logo adiante, acaba por reconhecer que: «o mais estranho e paradoxal (...) é que estas figuras, indiferenciadas sob o ponto de vista linguístico, apresentam afinal nítida autonomia psicológica» (*ibidem*). Na sua óptica, «é uma obra (...) a meio caminho da tradição e da modernidade; a meio caminho do drama social e do drama psicológico; a meio caminho da criação plurívoca e do estrangulamento monologal» (*ibidem*). Mas nem assim deixa de concluir que se trata de «uma estranhíssima obra», a que «não falta teatro» (*ibidem*).

Em *O Gebo e a Sombra*, a pregnância da questão social é depressa ultrapassada pela questão de fundo, ontológico-existencial. Como vimos acima, a necessidade de esconder da mulher a marginalidade do filho leva o Gebo a cair na miséria; e, como último recurso, a sustentar a família com o escasso dinheiro que lhe rende ser cobrador da Companhia. Sofia vai dividindo com ele o peso de um segredo que os consome e une, de modo a evitar um sofrimento maior. O clima opressivo intensifica-se quando o Gebo se dá conta da presença de uma sombra que o persegue e anuncia proximidade do filho. A peça tem um clima de tragédia, que se adensa através da acumulação de indícios que anunciam a catástrofe final. No 2.º ato, João força a fechadura de casa e entra na sala pobre e fria, onde seu pai faz a escrita das cobranças realizadas. No fim do 2.º acto consuma-se o roubo da pasta onde está o dinheiro da coleta do dia, perante a impotência de Sofia. No 3.º ato, Sofia e o Gebo escondem a verdade a Doroteia, para não toldar a felicidade que o regresso do filho lhe trouxera. Depois de alguma hesitação, o Gebo decide dar-se por culpado de um roubo que não cometeu e fica a aguardar que o venham prender: «O ladrão sou eu, fui eu que roubei» (Brandão 1983). O último ato é marcado por um inesperado volte-face. O Gebo que conhecíamos resignado e cumpridor do dever dá lugar a um homem irreconhecível, de coração endurecido, que poderia dizer, como Camus em *La Chute*: «J'ai connu ce qu'il ya de pire, qui est le jugement des hommes»

(Camus 1956: 1530). A descida do Gebo ao inferno da humilhação e da degradação durante a sua detenção no presídio ajuda a explicar uma revolta individualmente assumida. Brandão convida-nos a fazer uma reflexão sobre uma sociedade incapaz de zelar pelo bem comum, onde a arbitrariedade se confunde com a lei e a regeneração é impossível. A bondade do Gebo leva-o a um sacrifício sem redenção. O último momento da peça é marcado pelo *pathos* da exclamação de Sofia: «Foi tudo inútil! Foi tudo inútil!» (Brandão 1983: 116). Este grito desesperado, que se eleva entre os soluços de Doroteia, assinala a ruína de um mundo erguido sobre o dever, o sonho e a ilusão – como se o crime fosse mais forte do que o amor e a compaixão.

A relação entre o Gebo e o filho é perspectivável a partir de diversos ângulos. João pode ser visto como o duplo recalcado do Gebo, o seu *negativo*. Mais do que a *sombra* que já o perseguia, anunciando a aproximação da catástrofe, João é o espelho insuportável da revolta que afunda em vez de salvar. As palavras implacáveis que dirige ao pai, por este aceitar a humilhação de ser um escrupuloso cumpridor do «dever», são o sinal inequívoco da sua insubmissão à lei dos opressores. Só que a acusação que lhe dirige não é mais do que o grito de revolta de um oprimido que não consegue livrar-se do grilhão que lhe fere a carne e a alma. É curioso que a peça tenha chegado a ser anunciada nas páginas de *A Águia* (Março-Abril de 1923), através da pré-publicação do «1º acto», com o título «A Sombra do Gebo». A sua alteração definitiva, quando o volume de *Teatro* é publicado (9 de julho de 1923) (cf. Brandão 1986: 32-33), vem reforçar a dimensão simbólica do drama. Ao tomar a decisão de reclamar a autoria do crime de roubo cometido pelo filho e de se entregar à polícia, evitando assim o sofrimento de Doroteia, o Gebo sacrifica a própria honra, o único valor em que acreditava e por que se batera estoicamente. Este acto de compaixão acarreta-lhe a pena de três anos que terá de cumprir. É o tempo suficiente para descobrir a realidade atroz que os muros da prisão encerram. O último acto não se exime à violência do mergulho no lado negro da vida nem às consequências da experiência do encarceramento, que levarão o Gebo a assumir uma nova identidade:

E quando um dia cem ladrões clamaram virados para mim: – Ó Gebo! ó Gebo! – eu gritei-lhes: – Haja aí quem me chame o Gebo que o estrefego. – Eu tinha boca e nunca tinha gritado, força e nunca tinha feito sofrer! (Brandão 1986: 116).

As figuras femininas – Doroteia, Sofia e Candidinha – são exemplares do ponto de vista da condição feminina. Como faz notar Luísa Dacosta, são sujeitos sofredores e sonhadores que enfrentam a crueldade do destino e a «dor suprema» sem perder a dignidade e a esperança: «mais do que retratos arrancados a uma realidade, [são] símbolos de uma condição humana, sofredora e trilhada» (Dacosta *apud* Brandão 1983: 13).

O Doido e a Morte (Farsa em um acto) (Brandão 1983: 125), peça representada pela primeira vez no Teatro Politeama, em 1 de março de 1927, numa récita única promovida pelo jornal *O Século*, em benefício dos vendedores de jornais da cidade de Lisboa doentes e incapacitados, apesar das vicissitudes que acompanharam a estreia, teve um grande impacto, contando com a interpretação de atores como Alves da Cunha, no papel do Sr. Milhões, e Joaquim de Oliveira, que encenou a peça e interpretou o papel do Governador Civil, Baltazar Moscovo. As opiniões que reclamavam a supressão da réplica final, suscetível de ofender «a decência dos ouvidos das senhoras», foram ignoradas pelo encenador. Mas, na noite da estreia, a cortina acabou por descer abruptamente antes do fim da peça... Foi o próprio Joaquim de Oliveira que deu ordem para que o pano voltasse a subir, de modo a poder pronunciar a última frase³.

Luiz Francisco Rebello, nas páginas que dedica a *O Doido e a Morte*, refere alguns textos famosos da dramaturgia contemporânea, estrangeira e portuguesa, com apenas um acto (*A Menina Júlia*, Strindberg; *O Homem da Flor na Boca*, de Pirandello; *A Voz Humana*, de Cocteau; *As Cadeiras*, de Ioneco; ou o *Huis-Clos*, de Sartre; *O Tio Pedro*, de Marcelino de Mesquita; ou *O Meu Caso*, de José Régio...). Na sua perspectiva, esta «farsa trágica» revela-se como «uma obra-prima e o momento mais alto de todo o teatro brandoniano» (Rebello *apud* Brandão 1986: 38). Diríamos mesmo que é um dos momentos mais altos do teatro português contemporâneo. Basta lembrar o entusiasmo com que a peça foi recebida por José Régio, que a considera «uma afirmação de génio» no polémico artigo «Literatura Livresca e Literatura Viva» (*Presença*, nº 9, 9 de fevereiro de 1928); ou a de João Pedro de Andrade, que a compara ao *Ubu Roi* de Alfred Jarry (cf. *ibidem*); ou ainda a de Miguel Torga, que a considera uma «obra perfeita». A peça, inspirada num episódio relatado com humor por Raul Brandão nas suas *Memórias*, é o

resultado de um golpe genial de imaginação e da perfeita adequação da estrutura ao tema. *O Doido e a Morte* é de facto uma obra-prima, capaz de suportar qualquer confronto com textos de grandes dramaturgos europeus coetâneos (Tchekov, Pirandello, Pessoa). Baltazar Moscov, um Governador Civil com presunções literárias, está no seu gabinete a compor uma peça teatral, dando instruções ao seu subalterno Nunes para assegurar o isolamento e a calma que a tarefa requer. Mas o anúncio da presença do Sr. Milhões, apresentado como o homem mais rico de Portugal e recomendado pelo próprio ministro, vem cortar-lhe a onda de inspiração. Este entra, trazendo consigo uma caixa que é colocada «com muitas precauções» no chão pelo próprio Nunes, entre a secretária do governador civil e uma mesa mais pequena. O ar importante do Sr. Milhões, as «grandes suíças cuidadas», as «lunetas de aro de ouro» e a sobrecasaca que enverga tornam-no confiável aos olhos do Governador Civil, que se dispõe a ouvi-lo. Mas o pânico instala-se quando ele lhe diz que está ali porque o escolheu para morrer com ele, permitindo-se a glória de partilhar o momento final com alguém que profundamente admira, quando fizer explodir o conteúdo da caixa – o peróxido de azoto –, a fórmula mágica que levará pelos ares o quarteirão e a cidade. A consciência exacerbada da dimensão abjecta e grotesca da vida levou-o à decisão de assumir a liberdade de lhe pôr fim num acto grandioso e redentor: «Eu sou o Doido, eu sou a morte!» (Brandão 1986). Ao contrário do Gabiru de *Húmus*, que reclama o poder de suprimir a morte, o Sr. Milhões declara: «Vou suprimir a vida, porque a vida mete-me medo, ouviste?» (*idem*: 141). Escreve Raul Brandão numa página das *Memórias* que o lugar dos loucos no mundo é de primacial importância. Só eles, como Gabiru, o filósofo louco que instaura uma dimensão onírica e caótica na vila do *Húmus*; ou o Sr. Milhões, que detesta «a estupidez humana», têm o poder de discernir a verdadeira Vida: «Não diga mal dos doidos (diz o Sr. Milhões). Todos os homens que fizeram alguma coisa no mundo eram doidos» (*idem*: 139). Num discurso em que a sátira ombreia com a lírica, a morte é uma porta de saída para a verdadeira vida, como se nele ecoassem as palavras de Rimbaud: «La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde» (Rimbaud 1987: 224).

Perante o aperto da morte próxima, o Governador Civil implora piedade ao Sr. Milhões, convocando argumentos pueris e inúteis. O seu comportamento cai na abjeção mais ridícula e obscena, sobretudo quando se vê abandonado pela mulher, Ana Moscoso,

e pelos seus subordinados. Por fim entram os enfermeiros que vêm buscar um doido evadido do manicómio, abrindo a perigosa caixa dos explosivos onde apenas se encontra algodão em rama. O clímax da peça prolonga-se até aos últimos momentos, terminando com um desenlace hilariante.

A argumentação do Sr. Milhões contra a insignificância insuportável do quotidiano, a sordidez da vida e a hipocrisia social, já tão extensamente denunciadas no *Húmus*, assenta numa lógica impiedosa. É ela que alimenta o diálogo entre ele e Baltasar Moscovo, personagem de recorte bem realista e perfeito exemplo de uma consciência alienada e vulgar, incapaz de se aperceber dos seus ridículos e das suas limitações. A tensão dramática vai crescendo até ao inesperado epílogo, o qual permanece um dos momentos mais surpreendentes do moderno teatro português. Quando o Sr. Milhões declara: «Eu sou o imperador, sou rei, sou Deus! Posso à vontade aniquilar o universo ou fazer uma grande hecatombe» (Brandão 1986: 132), não estamos longe da personagem de Calígula, de André Camus, o tirano implacável que encarna a figura do destino para revelar aos homens a submissão abjecta em que vivem e de que pretende libertá-los. A filosofia do absurdo inscreve-se no âmago desta farsa satírica, em que o nervosismo do Governador Civil e a serenidade implacável do Doido se entrechocam, sob a clave de uma ambiguidade paródica que nem por isso deixa de ser perturbante, sobretudo no que diz respeito aos limites da liberdade humana.

O Rei Imaginário (Monólogo) põe em cena o Teles, um magistrado que o vício do jogo lançou numa extrema degradação, mas que, mesmo assim, acredita ser rei pela força sublevadora do sonho que lhe enche a alma. Este monólogo dramático, a que o espectador assiste com perplexidade, é uma realização suprema do nosso teatro: «Abram a porto! Sou eu, o Teles! Canalhas!» (Brandão 1983: 121). A palavra é posta em cena na plenitude da sua revoltada acutilância e do seu poder dialógico, ao mesmo tempo que comparece como a superfície refletora onde a realidade se desdobra e multiplica. David Mourão-Ferreira faz notar a insuficiente valorização deste texto sublime pela crítica, não obstante tratar-se de

uma verdadeira obra-prima do género, comparável apenas a certos monólogos de Tchekov – mas levando-lhes a palma na genial superação (ou supressão) das digressões marginais e no sábio

doseamento – em que todo o monólogo deve consistir – de elementos líricos, narrativos e dramáticos (Mourão-Ferreira 1992: 178).

Verosimilmente inspirado nas *Notas de um Subterrâneo*, de Dostoiévski (Dostoiévski 1992)⁴, o monólogo centra-se no tema da consciência (*soznanie*) e leva ao limite o exercício lúcido da introspecção. A interpelação constante de um auditor imaginário, tornando-o cúmplice da sua confissão desassombrada, faz do Teles um impiedoso denunciador da fragilidade humana. Da sua ascensão à sua queda vai apenas um passo, sem remissão possível, alimentado por um vago sonho de vingança sem qualquer viabilidade. Como sublinha Guilherme de Castilho, há uma pluralidade de vectores que atravessam este breve monólogo e apontam para linhas de reflexão comuns à sua obra ficcional, estruturantes do seu pensamento metafísico, mas aqui apenas «afloradas» (Castilho 1979: 411). Considerando o monólogo «um *abrégé* esquemático» (*ibidem*), talvez lhe tenha escapado que se trata de um discurso amargo e lúcido sobre as paixões humanas, na sua manifestação mais imediata e compulsiva. Se o facto do Teles ser «um antigo magistrado» traz ao primeiro plano a questão da ética e do cumprimento da lei, a intenção de Brandão é confrontar-nos com a desconcertante fragilidade da natureza humana.



Bibliografia

Andrade, João Pedro de (2002), Raul Brandão – *A Obra e o homem*, 2.^a ed., s.l., Acontecimento.

Bakhtine, Mikhaïl (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

Brandão, Raul (2015), *Húmus* (ed. Maria João Reynaud), Lisboa, Relógio D'Água.

-- (1982), *El-Rei Junot*, Lisboa, INCM.

-- (1983), *O Gebo e a Sombra / O Rei Imaginário / O Doido e a Morte* (int. Luísa Dacosta), Porto, Livraria Civilização Editora.

-- (1986), *Teatro* (int. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Editorial Comunicação.

-- / Pascoais, Teixeira de (s/d), *Jesus Cristo em Lisboa – Tragicomédia em sete quadros*, Liv. Aillaud e Bertrand, Paris-Lisboa.

Camus, Albert (1956), *La Chute*, Paris, Gallimard.

-- (1942), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

-- (1951), *L'Homme Révolté*, Paris, Gallimard.

Castilho, Guilherme de (1979), *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Livraria Bertrand.

Dostoïevski, F. M. (1992), *Notes d'un Souterrain*, Paris, Flammarion.

Mourão-Ferreira, David (1992), «Nota sobre o Teatro de Raul Brandão», in *Tópicos Recuperados*, Lisboa, Caminho, 175-181.

Rebello, Luiz Francisco (1994), “Um Teatro de Dor e de Sonho”, in *Fragments de uma Dramaturgia*, Lisboa Imprensa Nacional Casa da Moeda, 67-104.

-- (1979), *O Teatro Simbolista e Modernista*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

Reynaud, Maria João (1996), «Um Texto a Duas Vozes: *Jesus Cristo em Lisboa* de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes», *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XIII, 191-206.

Rimbaud, Arthur (1987), *Œuvres* (éd. S. Bernard et A. Guyaux), Paris, Classiques Garnier.

Victor, Jaime (1902), "Theatros", in *Brasil-Portugal*, nº 92, 702-703.

NOTAS

¹ Cf. Buber, Martin (1969), *Je et Tu*, Paris, Éditions Aubier, 92. As palavras-princípio, Eu-Tu (relação), Eu-Isso (experiência), demonstram as duas dimensões da filosofia do diálogo.

² *O Arraial, Revista de 1894, em 3 Actos e 4 Quadras*, Tip. do Batalhão n.º 3 da guarda fiscal, 1925. «Revista de despedida dos cadetes d'infantaria do Ex.º Snr. Capitão Francisco dos Anjos Marinho». *O Arraial, Teatro de Revista de 1894* (pref. António José Queiroz), ed. fac-similada, Livraria Manuel Ferreira, 250 exemplares, s/d.

³ «Ai o grande filho da puta!» (Brandão 1986: 145)

⁴ Raul Brandão era um grande leitor de Dostoiévski. A leitura de *O Jogador* também se detecta neste «Monólogo».

Libretos



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

COMPETE
2020  **PORTUGAL**
2020



UID/ELT/00500/2013

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISBN 979-989-99375-9-8