

Luiz Francisco Rebello

FRAGMENTOS DE UMA DRAMATURGIA

temas portugueses

IMPRENSA NACIONAL - CASA DA MOEDA

Luiz Francisco Rebello



FRAGMENTOS DE UMA DRAMATURGIA

temas portugueses

IMPRENSA NACIONAL - CASA DA MOEDA

NOTA INTRODUTÓRIA

Tal como em três volumes anteriores (Imagens do Teatro Contemporâneo, 1961; O Jogo dos Homens, 1971; Combate por um Teatro de Combate, 1977), reúnem-se neste livro textos escritos em diversas épocas e sob as mais diversas solicitações — um prefácio, a comemoração de um centenário ou de outra efeméride, um artigo de circunstância — que têm de comum entre si o facto de se referirem, todos menos um por razões que serão ditas, a autores portugueses cuja obra dramaturgica se situa num período balizado entre as penúltimas décadas do século XIX e deste: digamos, em termos estéticos, entre o neo-romantismo, o naturalismo, o simbolismo e os nossos dias. Isso lhe confere uma (relativa) unidade que não existia nos volumes precedentes, salvo na medida em que todos eles abordavam matéria teatral. Mas aqui essa matéria confina-se — fragmentariamente embora, e daí o título, questão a que voltaremos adiante — a um país e a uma época determinados, sem que possa falar-se de um balanço, como são, ou aspiram a ser, os que se empreenderam noutros livros reportados a segmentos desse período (O Teatro Neo-Romântico e Naturalista, 1978; O Teatro Simbolista e Modernista, 1979).

Na sua quase totalidade, os textos ora recolhidos foram escritos e originariamente publicados (apenas se mantinha inédito o ensaio relativo a Almada Negreiros) entre 1971 e 1980. Aquém e além destas fronteiras situam-se os artigos sobre José Régio e a dramaturgia de Jorge de Sena, que datam de 1968 (e já figuravam em O Jogo dos Homens, de onde se retiraram por se inscreverem no período que este livro abarca), o artigo relativo a João Pedro de Andrade, o mais recente de quantos aqui se enfeixaram, e os dois breves apontamentos suscitados pela passagem do centenário do nascimento de Carlos

Selvagem, em 1990, e pelo falecimento de Natália Correia, em 1993. Deve, porém, acrescentar-se que alguns desses textos tiveram a sua génese em escritos que foram posteriormente refundidos ou desenvolvidos, ou de que apenas se aproveitaram algumas passagens ou sugestões, como é o caso do prefácio à edição de Os Velhos e Meia-Noite relativamente ao ensaio sobre D. João da Câmara incluído na Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX que João Gaspar Simões organizou e a Ática editou em 1947 (ensaio anos depois publicado autonomamente sob o título D. João da Câmara e os Caminhos do Teatro Português); ou das notas sobre Raul Brandão, José Régio, Bernardo Santareno e Almada Negreiros que integram as Imagens do Teatro Contemporâneo, de 1961. E se a quase totalidade dos textos se refere à obra dramática dos 26 autores aqui estudados, em dois alude-se a actividades paralelas que também alguns exerceram: a crítica teatral (Jorge de Sena) e o memorialismo (Costa Ferreira).

Por outro lado, refira-se ainda que alguns dos textos foram submetidos a um processo de reescrita que, para além de ligeiros retoques formais e de pequenas correcções, visou sobretudo a eliminação de repetições naqueles que incidiam sobre autores relacionados com o mesmo período histórico ou a mesma tendência estética. Mesmo assim, subsistiram algumas redundâncias, que a lógica do discurso não permitia suprimir — e o leitor desculpará.

É possível que estas minuciosas explicações sejam absolutamente dispensáveis, como é possível que não valesse a pena separar dos volumes que prefaciaram ou arrancar das páginas dos jornais e revistas que os publicaram estes escritos. Mas é tão escassa a bibliografia teatral passiva do nosso país (a activa, de resto, também não prima pela abundância ...), que me atrevo a pensar que publicações deste tipo não serão de todos inúteis.

*

O que neste livro se oferece (se propõe) ao leitor são, como o título de um dos textos expressamente indica, leituras: leituras de teatro, de algum teatro, do teatro de alguns autores. O que traz à memória, quase inevitavelmente, o nome de um (aliciante) livro de Anne Ubersfeld, Lire le Théâtre, que paradoxalmente começa pela declaração de que «toda a gente sabe ou julga saber que não se pode ler o teatro» — embora se reconheça logo a seguir que «não há outro remédio senão lê-lo apesar de tudo» ...

Digamos então que há várias maneiras de ler o teatro, e a que se propõe aqui é apenas uma possível, porventura a mais fruste e parcial de todas, porque limitada ao texto teatral. Mas se neste o teatro se não esgota, não pode também abstrair-se dele, e daí a legitimidade (a necessidade?) de leituras deste tipo. Na verdade, o que autonomiza o teatro e lhe confere especificidade enquanto categoria estética é ser ele um sistema de múltiplos signos (não por acaso definia Barthes a teatralidade como «uma espessura de signos») — sonoros e visuais, verbais ou linguísticos e físicos ou gestuais, que só no acto da representação atingem a sua plena inteligibilidade. Só então o teatro pode ser integralmente lido — e a leitura será, necessariamente, diversa de encenação para encenação, e até de representação para representação. A dialéctica do teatro processa-se entre a fixidez do texto e a mobilidade da representação.

Torna-se assim evidente que só por um processo de abstracção intelectual é possível separar os vários signos de cuja intersecção o teatro se compõe e pelos quais se define. Mas essa operação abstractizante só será produtiva se for acompanhada da consciência de que a representação está latente (implícita ou pressuposta) no texto. Tire-se daqui a conclusão de que existem diversos graus de leitura de uma obra teatral, como sejam, por ordem crescente, o do leitor que lê o texto, o do actor que o interpreta, o do encenador que o constrói no espaço, o do espectador que o vê em cena: e todos eles superiores ao do leitor de um romance, que não está condicionado pela ideia de um palco, e de actores movendo-se nele, ideia que é subjacente à leitura de uma peça de teatro como à sua própria feitura.

Onde se situa, nesta escala, a leitura do texto dramático entendida pelo crítico (quando desligada da sua efectiva representação cénica, entenda-se)? No primeiro grau, sem dúvida; mas, por força da sua peculiar visão do fenómeno teatral, muito próxima de qualquer dos outros, porque a atenção dispensada aos signos linguísticos não o exime de atender aos signos gestuais potenciados naqueles. É possível que, nestes escritos, nem sempre este objectivo haja sido alcançado; que a análise literária (completada por uma tentativa de enquadramento histórico das obras analisadas, em directa conexão com a ideologia dominante e o modo de produção condicionante da respectiva época) haja prevalecido nalguns casos. Inevitavelmente — apeteceria dizer, parafraseando Anne Ubersfeld ...

*

Por fim, o título deste livro: Fragmentos de uma Dramaturgia. A sua escolha obedeceu a um duplo propósito: por um lado, signifi-

car que não se trata de um estudo de conjunto, mas sim de um conjunto de estudos incidentes sobre aspectos (personalidades, obras, tendências, movimentos) parcelares (= fragmentários) de uma dramaturgia ela própria também, por outro lado, fragmentária. (O que não significa, importa acrescentar, a inexistência, por alguns críticos proclamada, de um fio condutor, de calibre variável — consistente umas vezes, ténue outras — a unir entre si esses fragmentos do tecido dramático nacional).

Não devem estranhar-se, por isso, as lacunas que só a leitura de uma história global da literatura dramática portuguesa * dos últimos cem anos é susceptível de preencher. A ausência de nomes como Marcelino Mesquita, António Patrício, Alfredo Cortez, por exemplo, só indirectamente referenciados, constitui a mais notória dessas lacunas, mas conforma-se à natureza deste livro. Mas, com esta ressalva, o leitor encontrará aqui notícia, mais desenvolvida do que numa obra historiográfica, das principais linhas de orientação estética do teatro escrito de 1885 (com a única excepção que adiante se indicará) até hoje e dos seus protagonistas: o drama neoromântico, naturalista e simbolista (Henrique Lopes de Mendonça, D. João da Câmara, Manuel Laranjeira, Raul Brandão), o drama do primeiro e segundo modernismos (Sá-Carneiro, Almada, Branquinho da Fonseca, Régio, J. Pedro de Andrade, António Pedro), o drama contemporâneo nas suas diversas modalidades (Jorge de Sena, Santareno, Jaime Salazar Sampaio, Saramago) — sem esquecer os pequenos textos dedicados a autores porventura menores, mas por certo não menos representativos do que esses (André Brun, Augusto de Castro, Cortes-Rodrigues, Vitoriano Braga, Ramada Curto). Demasiado se tende a pensar que uma dramaturgia — ou, mais extensamente, uma literatura — é composta só por grandes figuras, como se uma constelação se limitasse aos astros de primeira grandeza: nenhuma tradição, literária ou dramática, se forma sem que elos mais frágeis assegurem uma continuidade, ainda que fragmentária, como no caso do teatro português. Mas talvez seja conveniente acrescentar que nem sempre, neste livro, a extensão de um texto corresponde à real dimensão da personalidade ou obra a que diz respeito: é evidente que autores como Carlos Selvagem ou

* Releve-se-nos esta cedência a um vocabulário que reprovámos sempre. Já, subtilmente, um Jean Giraudoux ironizou sobre a dicotomia teatro/literatura, ao imaginar um crítico exclamando, perante uma peça «literária»: «Que peça tão aborrecida! mas com que prazer irei lê-la!» — e perante uma peça «teatral»: «Que peça admirável! que prazer será não a ler!» Demasiado tempo perdurou, entre nós, esse divórcio entre homens de letras e homens de teatro, desprezando-se ou ignorando-se mutuamente.

Natália Correia merecem muito mais do que as sucintas e apressadas notas circunstanciais que se recolheram aqui.

Fora do quadro cronológico em que os demais escritos se inserem, o prefácio à «paródia de melodramas» de Gomes de Amorim, Fígdos de Tigre, levada à cena em 1857, justifica-se porque, embora estreada em plena euforia ultra-romântica, se trata de uma obra precursora de algum teatro surrealista e «absurdo» deste século e que, pelo seu espírito contestatário (em termos estéticos, precise-se), se afasta deliberadamente do teatro a que os dramaturgos portugueses, a partir de 1885, voltaram as costas. O seu lugar era, portanto, junto destes, e não dos seus contemporâneos.

É tempo de pôr fim a esta nota introdutória. Apenas uma derradeira observação. Dir-se-á talvez que a plena inteligibilidade destes textos pressupõe o conhecimento das obras sobre as quais incidem. Mas basta que eles despertem o apetite pela sua leitura para converter esse defeito virtual numa virtude.

UMA PLANTA EXÓTICA DE HÁ CEM ANOS *

1. O ano de 1857 mal havia ainda começado quando, no jardim romântico do teatro português, inopinadamente brotou uma planta exótica. Em canteiros bem arrumados, sob a vigilância de jardineiros diligentes (mas pouco imaginosos), floresciam o drama de actualidade, sucedâneo do drama histórico, tão viçoso na década anterior, a comédia de intriga e personagens estereotipadas, a mágica, esse «espectro solar do idiotismo» como Eça de Queirós viria a chamar-lhe, e uma nova espécie, recentemente importada de Paris mas que depressa se aclimatou entre nós: a revista do ano. A insólita planta, na bizzarria das suas folhas e no capricho das suas flores, destoava na ordenação do jardim, tanto mais que havia nascido no canteiro mais nobre, ou suposto sê-lo, que era o palco do Teatro Nacional de D. Maria II.

Originais ou imitados do francês (declarada ou encobertamente), os dramas que nesse ano ali puderam ser vistos traziam a chancela de nomes consagrados ou em vias de o ser: Camilo (*Espinhos e Flores*), Mendes Leal (*A Pobreza Envergonhada* e *A Escala Social*), Costa Cascais (*Giraldo sem Sabor*), Ernesto Biester (*O Limpa-Candeeiros*), Ricardo Cordeiro (*Fernando*), D. José de Lacerda (*Os Portugueses na Índia*) — serôdios frutos da vergôntea histórica este último e o de Cascais, típicos espécimes do drama romântico de actualidade os restantes. A rara planta a que temos aludido, essa, devia-se a um horticultor que no seu catálogo incluía exemplares de ambas as famílias: por um lado, *Ghigi*, um drama histórico de

* Prefácio escrito para a reedição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda (1984).

acção localizada na Florença dos finais do século xv, em que Rebelo da Silva notara «rasgos de engenho e lapsos de inexperiência»¹ (haviam-no precedido um *D. Sebastião* e um *D. Sancho II* que nunca chegaram a publicar-se nem representar-se, o primeiro por o autor o reputar «coisa indigna de quem tinha aspirações a autor dramático», o segundo por a censura lhe ter suspeitado alusões políticas que levaram à sua proibição); por outro lado *Ódio de Raça* e *O Cedro Vermelho*, dramas de costumes ameríndios, que Óscar Lopes considerou, «no que têm de melhor, como precursores dos *Emigrantes* e da *Selva* de Ferreira de Castro»². Ambos, bem como *Ghigi*, floriram também, e ao que parece com grande êxito, no palco do Nacional, entre 1851 e 1856. Agora, porém, Gomes de Amorim — assim se denominava o seu autor — optara pelo que poderia chamar-se um cruzamento de raças, enxertando no tronco do melodrama várias hastes de diversos géneros então em voga (sem excluir a revista), atando-as umas às outras com os fios da mais desbridada fantasia e um sentido crítico impregnado de uma exasperada ironia.

O resultado — a planta exótica que desafiava todas as regras da botânica teatral do tempo —, foi a «paródia de melodramas» que passou à história com o título de *Fígados de Tigre* e que, anunciada nos cartazes sob o título de *O Melodrama dos Melodramas*, subiu à cena pela primeira vez no Teatro Nacional de D. Maria II, em 31 de Janeiro de 1857, onde levou «um baptismo de pateada» (Matos Sequeira *dixit* na sua *História do Teatro Nacional*³), o que todavia não a impediu de ter dado «bastantes enchentes ao teatro e alguns lucros ao autor»⁴ (é este quem o afirma, e de facto assim foi).

2. Cerca de vinte anos antes, mais exactamente em 1836, Garrett, justamente desgostado com a situação degradada a que o teatro chegara em Portugal — «actores que passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça e se apresentavam em cena embriagados» representavam em «espeluncas imundas e carunchosas» dramas que «não tinham de português senão as palavras ... algumas, e uma ou duas apenas o título e os nomes das pes-

¹ «Juízo Crítico», in *Teatro* de Francisco Gomes de Amorim (*Ghigi* e *A Proibição*), Lisboa, 1869, pp. 49-62.

² *História da Literatura Portuguesa*, 9.^a ed., Porto, 1976, p. 854.

³ *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vol. I, Lisboa, 1945, p. 202.

⁴ «Prólogo», in *Teatro* de F. G. de A. (*Fígados de Tigre*), Lisboa, 1869, p. 16.

soas»⁵ —, havia empreendido a mais séria e sistemática tentativa de que entre nós há memória de restituir a arte dramática à sua esquecida dignidade. O seu esforço desenvolveu-se em várias direcções — na pluralidade de direcções indispensável para que de teatro possa falar-se, da criação dramática à formação de actores, da construção de um espaço cénico à promoção de um público. O primeiro destes aspectos era, para ele, de todos o mais urgente, pois, como não se cansava de repetir, «é preciso compor, e não traduzir, se querem um teatro nacional». Daí, a abertura de concursos para a atribuição de prémios aos dramaturgos «que, merecendo a pública aceitação, concorressem para o melhoramento da Literatura e Arte Nacional», como rezava o artigo 4.º do decreto de 15 de Novembro de 1836, em que Garrett plasmou as bases do que, na sua perspectiva — ainda hoje correcta —, deveria ser a reforma necessária do teatro português.

Assim se procurava fomentar o surto de um repertório dramático que, até então, apenas por intermitências, e por entre as apertadas malhas da censura inquisitorial, havia sido possível constituir (penosamente).

O primeiro concurso, que para o autor do *Frei Luís de Sousa* deveria ser «o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramática em Portugal», realizou-se em 1839 e a ele candidataram-se duas dezenas de peças originais, quase todas de motivação histórica, como era de prever, nomeadamente as quatro que o júri do Conservatório distinguiu⁶. O *Auto de Gil Vicente*, que Garrett estreara um ano antes no velho Teatro da rua dos Condes, saudado por Herculano como «o (em tudo) primeiro drama dos que vieram começar a época do renascimento do nosso teatro», era o modelo, próximo ou remoto, a que todos se reportavam⁷, mais atentos contudo ao seu envólucro do que à substân-

⁵ As citações que precedem são retiradas de jornais da época, de um artigo do dramaturgo Costa Cascais sobre os teatros de Lisboa, publicado na *Revista Universal Lisbonense* de 30 de Junho de 1842, e da introdução de Garrett ao *Auto de Gil Vicente* (in *Teatro*, II, Lisboa, 1841, p. 133).

⁶ Os dramas premiados foram *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal, *O Cativo de Fez*, de Silva Abranches (que seria uma das fontes em que Garrett se baseou para escrever o *Frei Luís de Sousa*), *O Camões do Rossio*, de Inácio Maria Feijó, e *Os Dois Campeões*, de Pedro Sousa de Macedo.

⁷ Mas não se esqueça a influência que, sobre os nossos pretendentes a dramaturgos, exerceu o repertório romântico francês (Victor Hugo, Alexandre Dumas, Scribe ...), divulgado pela companhia que, sob a direcção de Emile Dour, actuou no Teatro da rua dos Condes entre 1836 e 1839, e, em traduções de duvidosa qualidade, pela «coleção selecta» que, sob a designação de *Arquivo Teatral*, se publicou em Lisboa de 1838 a 1845.

cia, no estulto afã de recriarem uma «verdade histórica, e cronológica, que não quer ninguém que saiba o que é teatro», conforme advertira, sem que o entendessem, o autor daquele drama pioneiro. Não bastava, com efeito, consultar as velhas crónicas em busca de assunto, nem pôr na boca de personagens dessas páginas exumadas arcaicos vocábulos pesquisados no *Elucidário* de Sousa Viterbo, para que o fenómeno teatral se produzisse — nem era isso, aliás, o que Garrett havia feito com o *Auto* ou viria a fazer com o *Frei Luís*, muito embora duas obras intermédias, *Filipa de Vilhena* e *O Alfageme de Santarém*, quaisquer que os seus méritos fossem, contribuíssem para o equívoco. Equívoco que se prolongou por toda uma década, a tal ponto que em breve, como observou Andrade Ferreira com justa ironia, «o drama histórico tornou-se o pesadelo das plateias e a cabeça de Medusa dos críticos respeitadores das severas tradições da cena», ao entronizar nos nossos palcos «uma certa arqueologia fantástica», construída na base de «golpes de punhal, imprecações proferidas de dentes cerrados e olhos em fogo, amores incestuosos e lutas de opróbrio moral, afectos tumultuosos e paixões de cabelos arrepiados»⁸.

Entusiasmado (mas iludido) com o número de peças concorrentes aos prémios do Conservatório — e a história da atribuição destes prémios, com as suas exclusões geradoras de indignados protestos e as suas distinções, recaindo sobre textos hoje completamente esquecidos, daria só por si tema para uma análise deveras curiosa —, Garrett não hesitou em afirmar que «ainda tanto não [se] tinha feito [nesta língua portuguesa] desde que nascera» ... Mais lúcido, mais rigoroso, Herculano refreou o entusiasmo daquele, lembrando (em 1842) que «durante quatro anos o progresso dramático tem sido unicamente em extensão: falta a profundidade» — pois «o número de dramas aumenta, mas o mérito deles é o mesmo, se não é menor»; e exortou os jovens dramaturgos, «esperanças da literatura pátria», a estudarem «o mundo que os rodeia» e a vestirem «os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade»⁹.

Só na década seguinte, quando o governo «regenerador» de Saldanha iniciou a política dos «melhoramentos materiais» e o País deu os primeiros passos, tímidos e incertos, no caminho da industrialização, viria o conselho de Herculano a ser seguido: e

⁸ *Literatura, Música e Belas-Artes*, t. II, Lisboa, 1872, p. 162.

⁹ «Parecer» sobre o drama *D. Maria Teles*, in *Opúsculos*, tomo IX, 3.^a ed., pp. 275 e 250.

aqui também a influência do teatro francês foi notória. A *comédie sérieuse* da segunda vaga romântica, encabeçada por Dumas filho e Émile Augier, teve o seu equivalente lusitano no «drama de actualidade» dos Mendes Leal, Ernesto Biester, César de Lacerda *et alii*, que sem esforço aparente fizeram trocar às personagens dos seus primeiros dramas a cota de malha, o gibão e o manto dos monarcas e guerreiros medievais pela sobrecasaca dos barões do liberalismo e a blusa dos operários, e lhes puseram na boca, em vez do jargão arcaico, a linguagem dos salões burgueses e dos pátios de fábrica.

Na verdade, tão falsa (e estéril) era a tentativa de reconstituir um passado histórico irreversível, quanto a de reproduzir «os costumes contemporâneos, a vida do nosso tempo, a sociedade actual»¹⁰: quer a recriação histórica, quer a análise social, exerciam-se no seio de complicados enredos sentimentais, accionados pelos mesmos mecanismos rudimentares e encarnados em idênticas personagens estereotipadas, visando em ambos os casos uma finalidade retoricamente moralizadora: «dar o castigo ao vício e o prémio à virtude»¹¹.

Nascido em 1827 — nove anos depois de Mendes Leal, dois antes de Biester e César de Lacerda —, Francisco Gomes de Amorim fez, como já ficou dito, uma rápida passagem pelo drama histórico e fixou-se no drama de actualidade, ao qual trouxe a sua experiência vivida em terras brasileiras, para onde emigrou aos dez anos, aliciado por engajadores, o que imprimiu às peças que dela derivaram um cunho de autenticidade que não se depara na maioria dos seus contemporâneos, apesar da excessiva preocupação de fidelidade à «cor local» e de uma técnica e uma linguagem convencionais. E terá sido, porventura, essa experiência directa, transposta para dramas localizados no sertão amazónico (*Ódio de Raça*, 1854; *O Cedro Vermelho*, 1856) ou concebidos para denunciar o tráfico de emigrantes, «vergonhoso comércio de carne humana» (*Aleijões Sociais*, 1870, representado sob o título de *Escra-*

¹⁰ Ernesto Biester, *Uma Viagem pela Literatura Contemporânea*, Lisboa, 1856, p. 69.

¹¹ César de Lacerda, dedicatória da comédia *Dois Mundos*, Lisboa, 1856, p. VIII. Carregando a fundo no pedal da retórica (e do maniqueísmo), já Mendes Leal, no prefácio de *Os Dois Renegados*, assim descrevia a «grande e santa missão» do poeta dramático: «Deus lhe colocou na mão direita a virtude e na esquerda o vício: cumpre-lhe arremessar uma e outro à multidão; o vício em toda sua turpitude; a virtude em todo o resplendor da sua beleza, porque todo este público, que um dia pedirá contas da porção de vício ou de virtude que dele recebera, enterre uma em seu coração, e repulse o outro até de seus lábios.»

vatura Branca), que lhe permitiu a distância crítica responsável pelo excepcional artefacto que é *Fígados de Tigre*: a planta exótica que imprevisivelmente floresceu no jardim do nosso teatro romântico.

3. «Não há nada nesta peça que não seja irónico, simulado, burlesco, zombeteiro e caricato», garante Gomes de Amorim numa das muitas notas que apôs à publicação do texto da sua «paródia de melodramas»; «as trocas de mulheres, as complicações de parentesco e de enredo, são puros gracejos — paródias de peças, que julgo desnecessário citar, onde se vêem ao sério muitas destas embrulhadas»¹². E, para que não restassem dúvidas, logo na cena de abertura do 1.º quadro, todas as personagens cantam em coro, enquanto a orquestra executa a introdução do *Rigoletto*¹³, uns versos em que se diz que «aqui, tudo é mentira,/e tudo brinco e riso» ...

Nos mesmos versos se contém uma alusão ao «entrudo», que já terá «passado» quando o folgado terminar: *Fígados de Tigre* estreou-se, como já dissemos, nas vésperas do Carnaval de 1857, a cujos espectáculos se destinava. Foi, aliás, a aproximação desta quadra que, por insistente pressão do actor e encenador Epifânio (Epifânio Aniceto Gonçalves, o primeiro actor português agraciado com o hábito de Cristo, prematuramente falecido aos 44 anos, meses depois da estreia da peça de Gomes de Amorim), terá levado este à ousadia de gracejar com o que era tomado a sério por todos os que intervinham na prática do teatro — actores, autores e espectadores —, embora a ideia já lhe viesse de trás. A Garrett, que morrera em 1854, havia Gomes de Amorim confidenciado o projecto da sua peça, de que o autor do *Frei Luís de Sousa* o dissuadiu, «aconselhando-lhe que não perdesse nunca o tempo com semelhantes obras». Não deixa, porém, de ser curioso registar que, entre os escritos inéditos de Garrett, figura o fragmento de um melodrama, *Serapião o Monstro*, concebido «precisamente como antídoto ao melodrama» — é Andrée Crabbé Rocha quem no-lo informa, acrescentando tratar-se «de uma *charge* cheia de malícia contra todos os vícios de um teatro já divorciado da literatura», uma «caricatura de um teatro já de si caricato»¹⁴, o qual (teatro) o próprio Garrett, na «Memória» com que apresentou no Conservatório, em 1843, a sua obra-prima, definia como uma

¹² *Teatro* de F. G. de A. (*Fígados de Tigre*), cit., nota IV, pp. 196-197.

¹³ A ópera de Verdi, extraída d'*O Rei Diverte-se*, de Victor Hugo, e estreada no Teatro La Fenice, de Veneza, em 1851, cantou-se pela primeira vez no Teatro de S. Carlos em 1854.

¹⁴ *O Teatro de Garrett*, 2.ª edição, Coimbra, 1954, pp. 207-208.

«dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições». Se quisesse justificar-se, o autor desse infelizmente inacabado *Serapião* poderia dizer, como mais tarde Jean Cocteau, que «é salutar contradizermos-nos» ... Não o é menos transgredir: ainda bem que Gomes de Amorim, depois de resistir dois anos à tentação, acabou por «vencer a prudência que o detinha»¹⁵. De contrário, ver-nos-íamos privados da peça mais extravagante de todo o nosso teatro oitocentista, se é que não do seu tempo, português ou outro.

Antecipando-se às óperas-cómicas de Offenbach, que puseram na ordem do dia a paródia da antiguidade e a sátira das instituições — o *Orfeu nos Infernos* estreou-se em Outubro de 1858, quase dois anos depois de *Fígados de Tigre*; *A Bela Helena*, *O Barba-Azul* e *A Grã-Duquesa de Gerolstein* entre 1865 e 1867, e só em 1868 chegaram a Portugal —, Gomes de Amorim inspirou-se nos «assuntos sanguinolentos» das peças então em voga, que obrigavam «as mães de família a irem para o teatro com provisão de lenços, para enxugar os olhos durante os esfaqueamentos dos galãs, e bolos para fazerem calar as crianças, assustadas com o berreiro dos tiranos»¹⁶. Entrelaçando uma intriga puramente melodramática, muito ao gosto do nosso descabelado ultra-romantismo, com o aproveitamento de um tópico da literatura clássica (a descida aos infernos, que preenche os três últimos quadros), Gomes de Amorim não limitou a sua caricatura às situações convencionais e aos processos estereotipados recorrentes na dramaturgia «*plusquam* romântica» (como lhe chamou Garrett): estendeu-a ao próprio estilo utilizado pelos seus cultores mais representativos. É assim que, por um lado, o complicadíssimo enredo mistura, sem a menor preocupação de lógica, figuras da história, da ficção literária e dramática e da mitologia (e cujo elenco faz lembrar aqueles inventários caóticos que tão caros seriam aos surrealistas), e acumula os ingredientes do arsenal melodramático, tais como revelações de insuspeitados parentescos, emboscadas, misteriosas aparições e desaparecimentos de personagens, portas falsas, alçapões ...; e, por outro lado, abundam no diálogo as exclamações do tipo «Extermínio e morte!», «Mistério! Trevas! Escuridade!», «Mulher, mulher que me perdéste!»¹⁷, as tiradas pomposas e grandiloquentes, como o monólogo inicial do 1.º quadro, as interjei-

¹⁵ *Fígados de Tigre*, cit., nota 1, pp. 195-196.

¹⁶ *Ibid.*, «Prólogo», pp. 9-10.

¹⁷ No citado fragmento de Garrett, também não faltam as expressões similares: «Maldição sobre mim! Inferno!», «Oh céus! oh infernos! oh fúrias!» (*apud* A. C. Rocha, *op. cit.*, p. 208).

ções, como no alucinante final do 4.º quadro, em que uma das quatro figuras em cena exclama «Ah!», a segunda «Eh!», a terceira «Ih!», e a quarta, para não deixar de fora a última vogal, «Oh! E uh!», as citações de melodramas de êxito popular, entre os quais a *Nova Castro* de João Baptista Gomes (cenar IV e V do 1.º quadro) e *O Templo de Salomão* (cena V do mesmo quadro), que Mendes Leal traduziu do francês e se representou no mesmo palco em duas temporadas sucessivas (1849 e 1850)¹⁸ — e não foi sequer poupado

¹⁸ Na «revista do ano de 1858», de Joaquim António de Oliveira, o melodrama (e a mágica) eram alvo de uma crítica semelhante à que Gomes de Amorim lhes infligia em *Fígados de Tigre*. O «quadro dos Teatros» do 2.º acto punha em cena, a dada altura, o Teatro de D. Maria, representado por cinco personagens (a Dama, o Pai, a Avó, a Neta e o Esposo). Vale a pena transcrever o curto episódio, a que a paródia de Gomes de Amorim serviu de modelo evidente:

FACTOTUM: Há o teatro de D. Maria, que se não apresenta cem quadros dá-nos em cada melodrama cem mortes, duzentas choradeiras e quatrocentos reconhecimentos!

COMETA: Belo, belo! Venha o Teatro de D. Maria! Eu sou doido por emoções fortes! (*Música*).

1.º NOTICIARISTA: Silêncio, aí o tem justamente num lance bem patético, numa cena de reconhecimento!

DAMA (*entra em cena espavorida, com os cabelos caídos*): É possível? meu pai? ... Ele?... Ele?... E o meu coração não me dizia nada ... (*findo lançar-se-lhe nos braços*) Ah!... Meu P a a a a il

PAI (*correndo da direita com os braços abertos*): Minha F i i i i lha!

AVÓ (*idem da direita*): Minha neta!

NETA (*idem da esquerda*): Minha avó!

DAMA (*idem da direita*): Meu esposo!

ESPOSO (*idem da esquerda*): Minha esposa!

(*Saindo ao mesmo tempo de diversas partes, caindo todos nos braços uns dos outros e soluçando sobre o ponto; este abre um guarda-chuva*).

TODOS (*dando muitas palmas*): Bravo! Bravo! Bravo!

COMETA (*limpando os olhos*): É bonito, mas sensibiliza de mais!

PAI: É tarde, meus queridos filhos! Agora que afinal sou venturoso não quer a desventura que eu sobreviva à minha ventura! (*Cambaleia*).

TODOS: Bravo! Bravo!

COMETA (*ao mesmo tempo*): Bravo! Que pureza de linguagem!

PAI: Sinto-me desfalecer ... um veneno fatal percorre as minhas veias ... Adeus, eu morro!

TODOS: Envenenado?! Ah!

PAI (*ansiando*): Sim, meus filhos, mas vou morrer lá p'ra dentro para não entulhar a cena! (*Sai aos pulinhos*).

TODOS (*os de D. Maria II*): Oh! Não, não; não lhe devemos sobreviver! (*Tiram frascos d'água-de-colónia e garrafinhas caricatas, que põem à boca, bebem e vão para dentro tragicamente, figurando que se envenenaram*).

ÍNDICE

	Pág.
NOTA INTRODUTÓRIA.....	7
UMA PLANTA EXÓTICA DE HÁ CEM ANOS.....	13
EVOCÇÃO DE HENRIQUE LOPES DE MENDONÇA.....	23
D. JOÃO DA CÂMARA E O TEATRO PORTUGUÊS FINISSECLAR.....	33
INTRODUÇÃO AO TEATRO DE MANUEL LARANJEIRA.....	49
UM TEATRO DE DOR E DE SONHO.....	67
NO CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE ANDRÉ BRUN.....	105
AUGUSTO DE CASTRO, DRAMATURGO.....	111
A DUALIDADE CORPO/ALMA NAS PEÇAS DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E PONCE DE LEÃO.....	119
OMNIPRESENÇA DO TEATRO NA OBRA DE ALMADA-NEGREIROS.....	131
O TEATRO NA OBRA DE ARMANDO CORTES-RODRIGUES.....	147
TEATRO: UM PARÊNTESES NA OBRA DE JAIME CORTESÃO.....	157
PASCOAES E O TEATRO.....	161
UMA DRAMATURGIA BURGUESA: RAMADA CURTO.....	175
DE UM OUTRO CENTENÁRIO.....	181
EVOCÇÃO DE CARLOS SELVAGEM.....	185
UMA LEITURA PROVISÓRIA DO TEATRO DE BRANQUINHO DA FONSECA.....	189
JOSÉ RÉGIO: EVOCÇÃO DO DRAMATURGO.....	201
JOÃO PEDRO DE ANDRADE: UM DRAMATURGO ESQUECIDO.....	205
RETRATO INCOMPLETO DE UM HOMEM DE TEATRO COMPLETO.....	211
UM PAÍS, UMA GERAÇÃO, UM HOMEM.....	227
ACERCA DO TEATRO DE JORGE DE SENA.....	233
JORGE DE SENA E A CRÍTICA DE TEATRO EM PORTUGAL.....	241
APRESENTAÇÃO DO TEATRO DE SANTARENO.....	249
«A BATALHA NAVAL» OU DE UM OU MAIS REALISMOS.....	261
PREFÁCIO (TALVEZ) SUPÉRFLUO.....	267
UM SULCO DE LUZ.....	275

28.11.2011



Composto e impresso
para
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
nas suas oficinas gráficas, em Lisboa,
com uma tiragem de oitocentos exemplares

Acabou de imprimir-se
em Agosto de mil novecentos e noventa e quatro

ED. 25200776
CÓD. 230179000
ISBN 972-27-0704-3

DEP. LEGAL N.º 79 099/94