



TEATRO



do Romantismo aos nossos dias: CENT

UFLON 01634



*uma antologia
seleccionada, prefaciada e anotada*

por

LUIZ FRANCISCO REBELLO

PORTUGUÊS

E VINTE ANOS DE LITERATURA TEATRAL PORTUGUESA

TEATRO PORTUGUÊS

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

★★

do Romantismo aos nossos dias

«O TEATRO PORTUGUÊS EXISTE?»

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

I N T R O D U Ç Ã O

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

O critério que presidiu à selecção foi,

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

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

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

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

X Uma última advertência ainda. O estudo que preenche as páginas seguintes, espécie de prólogo à antologia, não tem a pretensão de constituir uma «História do Teatro em Portugal nos últimos cento e vinte anos» — história que, para vergonha nossa, está ainda por escrever: também aqui se patenteiam aquela indiferença e aquele abandono a que o nosso teatro, salvo aquelas excepções que honrosamente preenchem o seu papel de excepções, mais ou menos desde sempre tem sido votado. Deliberadamente se chamou a esse prefácio «Cento e vinte

anos de literatura teatral portuguesa», marcando-se-lhe assim os limites desde o início voluntariamente aceites. Trata-se, portanto, simplesmente de uma síntese, com todas as elipses e abreviações pressupostas, da evolução das formas literárias que entre nós o Teatro assumiu durante o lapso de tempo histórico coberto pela antologia. Melhor dizendo: esse estudo incide apenas sobre um dos aspectos da realidade teatral portuguesa — sem dúvida o mais importante — que é o da criação literária, procurando inseri-la no contexto histórico da sociedade em que nasceu. Aos demais aspectos dessa vasta e complexa realidade se farão incidentais referências, de cada vez que a sua influência sobre a criação dramática propriamente dita haja sido, ou pareça haver sido, decisiva ou, quando menos, adjuvante.

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

P R E F Á C I O

cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa

Haverá um Teatro português?

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

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

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

*Interrogação sobre
a existência
de um teatro português*

afirmando que «a nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*». Opinião de certo modo perfilhada por Fialho de Almeida, numa entrevista concedida ao jornal *O Mundo* em 1906 e recolhida no seu livro póstumo *Actores e autores*, ao declarar que «a aptidão dramática do escritor português é uma qualidade de excepção... Os novelistas e dramaturgos portugueses, fora da concepção lírica, da tirada oratória e da devaneação sentimental, poucas ou nenhuma qualidade têm de entrecadores de peças e romances; sobretudo o teatro requer uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico, que quase por completo faltam entre os predados literários do português».

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

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

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

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

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

XIV

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

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

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

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

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

XV

Síntese histórica:
de Gil Vicente...

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

Privado daqueles poucos que poderiam salvá-lo, o teatro português depressa caiu nas mãos dos muitos que não sentiam escrúpulos em perdê-lo. Enquanto uma corte dissoluta se extasiava perante as montagens complicadíssimas da ópera italiana, um povo adormecido e inculto divertia-se com as chocarices obscenas do teatro de cordel, onde só por excepção lampejavam as sátiras, fáceis mas saborosas, de um Nicolau Luís ou de um José Daniel, e uma burguesia letrada comprazia-se na admiração estéril de tragédias imitadas do francês, «que não tinham de português senão as palavras... algumas — e uma ou duas, apenas o título e os nomes das pessoas», como observou Garrett na introdução do *Auto de Gil-Vicente*.

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

3

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

Encontravam-se as coisas neste pé quando, em 28 de setembro de 1836, uma portaria régia, assinada pelo ministro Passos Manuel, convidava João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett a apresentar, «sem perda de tempo, um plano para a fundação e organização de um Teatro nacional nesta capital, o qual sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa, e satisfaça aos outros fins de tão úteis estabelecimentos». E a portaria terminava afirmando a esperança de que Almeida Garrett se desempenhasse da incumbência recebida «com o zelo e inteligência que são próprios do seu patriotismo e reconhecidos talentos».

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

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

O decreto de 15 de novembro, entre as suas medidas principais, estabelecia a criação de uma Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais (artigo 1.º) e de um Conservatório Geral da Arte Dramática (artigo 3.º), instituía prémios para os autores dramáticos «que merecendo a pública aceitação, concorrerem para o melhoramento da Literatura e Arte Nacional» (artigo 4.º) e promovia a edificação de um Teatro Nacional (artigo 20.º). Assim o problema da reforma do teatro português era considerado sob todos os aspectos: formação de actores, estímulo à produção dramática nacional, construção de um edifício «em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais». E para coordenar todas estas actividades criava-se o cargo de Inspector Geral dos Teatros — para que Garrett foi nomeado em 22 de novembro de 1836 e que exerceu até ser demitido em 1841.

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

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

4

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

XVII

*Primeiros encontros
de Garrett
com o teatro*

Em vão se buscariam acentos pessoais na *Méroe*, dominada — como o próprio Garrett confessa — por «reminiscências de Maffei e dos clássicos antigos» (e de Alfieri e Ducis, poderia acrescentar-se) e que, à parte um maior cuidado e um melhor gosto na factura dos versos, dificilmente se distingue das tragédias transplantadas do francês pelos árcades na segunda metade do século XVIII (Figueiredo, Reis Quita, Miguel Tibério Piedegache) e no primeiro quartel do século XIX por João Baptista Gomes, Manuel Caetano Pimenta de Aguiar e outros. Mas o dramaturgo aspirava «a um outro modo de ver e de falar que pressentia mas não distinguia ainda bem»: a tragédia *Catão*, escrita em 1821 e nesse mesmo ano representada no Teatro do Bairro Alto, a 29 de outubro¹, ilustra uma nova tentativa, melhor sucedida, de aproximação desse outro «modo de ver e de falar». O modelo é ainda o da tragédia francesa do século anterior, o estilo é ainda o da Arcádia. Mas o espírito que a alma procede já de uma outra matriz — nela as ideias que deram corpo à revolução liberal de 1820 encontram, pela primeira vez, expressão literária: «a moralidade política do drama», escreve Garrett no respectivo prefácio, «reflete muita luz sobre a grande questão que hoje agita e revolve o mundo, e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas e a excelência da liberdade constitucional ou monárquica».

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

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

¹ No mesmo espectáculo figurava uma farça em um acto, *O corcunda por amor*, em cuja autoria Garrett colaborou com Paulo Midosi. Teófilo Braga, no 4.º volume da sua *História do Teatro Português*,

considerou-a «abaixo das farças de cordel de Ricardo José Fortuna ou Manuel Rodrigues Maia»; não admira por isso que fosse, mais tarde, excluída por Garrett do seu *Teatro Completo*.

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

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

5

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

«O que eu tinha no coração e na cabeça», diz na introdução, «— a restauração do nosso teatro — seu fundador Gil Vicente — seu primeiro protector el-rei D. Manuel — aquela grande época, aquela grande glória — de tudo isto se fez o drama». E mais adiante: «O drama de Gil Vicente que tomei para título deste» — a tragicomédia *Cortes de Júpiter*, representada por ocasião da partida da Infanta D. Beatriz para Saboia — «não é um episódio, é o assunto mesmo do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; por consequência a minha fábula, o meu enredo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro.»

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

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

XIX

O Auto de Gil-Vicente,
início do teatro romântico

Antologia

Eduardo Schwalbach

Eduardo Frederico Schwalbach Lucci nasceu e morreu em Lisboa, respectivamente a 18 de maio de 1860 e 8 de dezembro de 1946.

Obras principais: *Teatro* — *As Surpresas*, um acto (1882); *O Intimo*, comédia-drama em 3 actos (1891); *O Burro em Pancas*, farsa em colaboração com João da Câmara, H. Lopes de Mendonça, Moura Cabral, J. Batalha Reis e Fernando Caldeira (1892); *O Filho da Carolina e Anastácia & C.^a*, comédias (1893); *Quanto mais Água...*, comédia num acto (1894); *Santa Umbelina*, comédia-drama em 3 actos (1895); *O Flor de Laranjeira* (1897); *Os Pimentas e A Senhora Ministra*, comédias em 3 actos (1898); *A Bisbilhoteira*, comédia em 3 actos (1900); *A Cruz da Esmola*, peça em 3 actos (1904); *Os Postiços*, peça em 4 actos (1909); *Poema de Amor*, peça em 4 actos (1916); *Sol de Abril* (1919); *O Parlapatão e Fogo Sagrado* (1924); *Duas Máscaras*, peça com um prólogo e 6 actos (1945); *Um Milagre de Santo António*, em colaboração com João da Câmara e H. Lopes de Mendonça (inédito). *Óperetas* — *Os Filhos do Capitão-Mor* (1896); *O Poeta de Xabregas* (1898); *O João das Velhas*, em colaboração com João da Câmara (1901); *O Chico das Pegas* (1911). *Revistas* — *Aguilhas e Alfinetes* (1895); *Retalhos de Lisboa* (1896); *O Reino da Bolha* (1897); *Formigas e Formigueiros* (1898); *O Barril do Lixo* (1900); *O Tango Cordeal e Verdades e Mentiras* (1914); *O Dia de Juízo* (1915); *O Ovo de Colombo* (1917); *Ao Deus-dará* (1918); *O Pé de Meia e O Auto da Barriga* (1919); *Gato por Lebre* (1921).

Outras obras: *A Lareira do Passado*, memórias (1944).

A propósito de uma das muitas reposições de *A Bisbilhoteira* — a mais conhecida, mas não a melhor, das peças de Eduardo Schwalbach — o seu homónimo Scarlatti, ao tempo (1934) crítico de *O Diabo*, rendia homenagem às «belas faculdades» do autor, sintetizando-as numa «intuição de poeta dramático e de comediógrafo fecunda e cristalinamente humana». Mas logo se apressava a acrescentar: «Simplesmente, elas foram exploradas de maneira quantitativa, agora na comédia, logo na revista, a seguir no drama, quando não simultaneamente em todos os géneros. Em Eduardo Schwalbach um trabalho caudaloso submergiu o critério de escolha, a actividade paciente.» Mais tarde, no seu livro de memórias *A Lareira do Passado*, o próprio dramaturgo confessaria que nunca despendeu mais de duas semanas a escrever uma peça, que num só mês chegou a escrever três obras em vários actos, e que três dias lhe bastaram para compor *A Bisbilhoteira*...

Esta facilidade ter-lhe-á sido nociva — e compreende-se que, aceitando-a submissamente, Schwalbach se tenha resignado a ser, como a si-próprio se intitula no prefácio do aludido livro de memórias, um «escritor de periferia». Na recusa a aprofundar os caracteres e as situações que elegeu para as suas peças se encontrará o denominador comum a todas elas — seja uma sátira política como *A Senhora Ministra*, uma comédia como *A Bisbilhoteira*, ou um drama de laivos pretendidamente ibsenianos como *Santa Umbelina*. Aspirando atingir no seu teatro «a fluida simplicidade de João de Deus na poesia», Schwalbach raras vezes excedeu um simplismo ingénuo, matizado de uma leve ironia ou de um superficial lirismo.

Ambas estas características estão presentes n'Os Postiços, que o seu autor definiu como uma «sátira, talvez aqui e além impiedosa, a uma certa miscelânea elegante da época» em que foi escrita e a sua acção decorre: os últimos tempos da monarquia. Sem dúvida não escapa a um certo esquematismo a oposição, através da qual a sátira se manifesta, entre uma sociedade hipócrita e amarrada a preconceitos e a liberdade com ingénua franqueza defendida pela sua protagonista; mas nem por isso deixa de merecer um aceno de simpatia a intenção gene-

rosa que ditou os cinco actos da peça — se como actos quisermos contar, a exemplo do autor, o primeiro e o último, que antes são o prólogo e o epílogo sentimentais da acção satírica desenvolvida nos três actos intermédios.

A primeira representação de *Os Postiços* teve lugar no Teatro de D. Amélia, em 18 de março de 1909, figurando entre os seus principais intérpretes Alexandre Azevedo (António), Augusto Rosa (Pinto Benfeito), José Ricardo (Benjamim Cortês), Chaby Pinheiro (Faustino Sardinha), António Pinheiro (Teotónio Barroso), Henrique Alves (Serafim dos Anjos), Carlos de Oliveira (Visconde de Olaia), António Sarmento (D. Francisco), Carlos Santos (Conseheiro Plácido), Rafael Marques (Gabriel Barroso), Francisco Sena (Carolino Pegado); Emília de Oliveira (Maria), Ângela Pinto (Viscondessa), Josefa de Oliveira (Mariana), Luz Veloso (Clara), Emília Berardi (Violeta), Elvira Costa (Pulquéria), Júlia Assunção (Raimunda), Leonor Faria (Sofia), Cecília Neves (Baronesa), Juliana Santos (Tia Sancha) e Alexandrina Quádrio (Silvéria). Com uma sua reposição foi inaugurado, em 1915, o Teatro República, conservando Augusto Rosa, Henrique Alves, Carlos de Oliveira, F. Sena, Ângela Pinto, Emília de Oliveira e Luz Veloso os papéis que haviam criado, e contando-se entre os novos intérpretes Eduardo Brasão (António), Ferreira da Silva (Benjamim Cortês), Alves da Cunha (Gabriel Barroso) e Lucinda Simões (Mariana).

O S P O S T I Ç O S

Personagens:

- ANTÓNIO DE MENDONÇA.
- PINTO BENFEITO.
- BENJAMIM CORTÊS.
- FAUSTINO SARDINHA.
- TEOTÓNIO BARROSO.
- SERAFIM DOS ANJOS.
- VISCONDE DE OLAIA.
- D. FRANCISCO PENAGOIA.
- CONSELHEIRO PLÁCIDO.
- GABRIEL BARROSO.
- CAROLINA PEGADO.
- GENERAL.
- 1.º CONVIDADO.
- JOSÉ, CRIADO.
- 2.º CRIADO.
- 3.º CRIADO.
- MARIA.
- VISCONDESSA DE OLAIA.
- MARIANA.
- CLARA.
- VIOLETA CORTÊS.
- PULQUÊRIA DE PENAGOIA.
- RAIMUNDA SARDINHA.
- SOFIA SARDINHA.
- BARONESA DA ACHADINHA.
- TIA SANCHÁ.
- SILVÉRIA NEGRÃO.
- CAETANA PEGADO.
- CONDESSINHA.
- 1.ª CONVIDADA.

Convidados e Criados. Época: últimos tempos da monarquia.

ACTO PRIMEIRO

Manhã de Abril, 7 horas. — Água-furtada, janela larga, cheia de vasos com flores. O sol vem entrando suavemente. No final do

acto alaga toda a cena. Mobília pobre, mas disposta com um ar de graça: — cadeiras, uma cômoda, um relógio, uma gaiola com um canário, um piano usado, uma mesa, tendo em cima uma caixa de chapéus de senhora e um retrato pequeno numa moldura-cavalete. Uma porta à E. comunicando com o interior da casa e outra à D. para a escada.

MARIA (*Só. Acabando de se vestir, cantarola, muito alegre, diante de um espelho pequeno. Tenta abotoar o corpete nas costas, o que lhe é de todo impossível. Desiste. Vai ao canário e faz-lhe festas; ajeita as flores dos vasos e deita-lhes água. Desce e torna a cantarolar. Volta à janela, aspira sôfregamente o ar e relanceia a vista pelo horizonte. Vai de novo ao espelho; — segunda tentativa para abotoar o corpete, mas não o consegue*): Que modas estas! Tudo de trás para diante! (*Indo à porta E., para fora*:) Ó senhora Mariana, faz favor, chega cá?

MARIANA (*fora*): Lá vou. É um momento.

(*Maria dirige-se à gaiola, entretém-se um instante com o canário e logo vai sentar-se ao piano, toca e trauteia a valsa da «Boémia». Mariana aparece da E. e detém-se à porta.*)

MARIANA (*enlevada*): Que bem que a menina toca!

MARIA (*levantando-se*): Foi o António quem me ensinou.

MARIANA (*adiantando-se*): O menino António? Ai, que graça!

MARIA: E ensinou-me também francês...

MARIANA: Ó minha menina, diga lá qualquer coisa. Eu não percebo nada, mas acho muita graça a ouvir falar.

MARIA (*brincando*): «Bon jour, ma belle Marianne. Quelle belle mine vous avez aujourd'hui! Êtes-vous contente?»

MARIANA (*rindo muito e fazendo uma vénia*): Sou uma sua criada!

MARIA: E ensinou-me história, geografia... (*Espanto de Mariana.*) Ensinou-me a dançar... Sabe dançar? (*Agarra pela cintura a Mariana e dança com ela uns momentos.*)

MARIANA (*deixando-se cair numa cadeira*): Ai filha, que me andam os miolos à roda!

MARIA (*rindo*): É para se ensaiar para o dia do seu casamento.

MARIANA (*um tudo nada intencionalmente*): E então? Às vezes, quando menos se espera...

MARIA: Mas que queria eu?... (*Recordando-se*:) Ah! Abotoa-me esta farda atrás?

MARIANA: Deixe ver. (*Começa a abotoar-lhe o vestido nas costas.*) Ó minha menina, desculpe-me o atrevimento, que idade tem?

MARIA: Já sou muito velha: vinte e seis anos. Há dez que conheço o António...

MARIANA: Como foi? Se não é segredo... (*A abotoar-lhe o corpete*:) Fiz-lhe mal?

MARIA: Não. Eu era a Bebê e ele o Lulu, no Príncipe Real.

MARIANA: No teatro?

MARIA (*voltando-se*): Ó senhora Mariana, onde é que eu vou com o António, sabe?

MARIANA: Eu não, minha menina. (*Continua a abotoar-lhe o vestido e faz-lhe pelas costas uma negaça, como quem sabe e guarda segredo*;) Disse-me, ontem à tarde, na quinta: Mete-te no automóvel, vai onde te levar o... o...

MARIA: O «chauffeur».

MARIANA: Isso. Trepas até à água-furtada, entrega essa carta e fica lá. (*Faz-lhe outra negaça; — mudando de tom*;) Eu já desconfiava. Ele tem-me contado umas coisas por alto. (*Com curiosidade*;) Então foi no teatro?...

MARIA (*que não deu atenção às últimas palavras de Mariana, reatando*): E que eu tive a honra de conhecer a senhora Mariana, ama do meu António. (*Pausa.*) Depois que lhe morreu o pai, há quatro meses, foi esta noite a primeira em que deixou de cá ficar.

MARIANA (*muito depressa e percebendo-se que mente*): Obras na quinta... Hoje de manhã, os operários... (*Acabou de abotoar o vestido.*)

MARIA: É o que diz na carta. Mas onde quer ele levar-me? (*Pegando na carta, que está em cima da cómoda e lendo o final*;) «Põe o vestido que ontem veio da modista e o chapéu novo, e está pronta às sete da manhã». (*Indicando o vestido*;) Que tal? (*Gesto da Mariana de que está linda.*) Às sete horas de vestido de seda?

MARIANA: Talvez vão à missa.

MARIA: Ora adeus! (*Batendo o pé, infantilmente*;) Mete-me uma raiva querer saber...

MARIANA: É como eu. (*Curiosa*;) Foi então no teatro?...

MARIA: Foi. (*Fingindo que vai contar uma história*;) Era uma vez...

MARIANA (*sentando-se, muito contente*;) Ora conte lá.

MARIA (*depois de ter rido por causa da curiosidade de Mariana*): Eu era uma actriz, pouca coisa. Uns estudantes deram uma récita, em que entrámos eu e outra. O António fazia de meu namorado. Tomámos o caso a sério, saí do teatro e viemos para aqui. Há dez anos!

MARIANA: Tinha ele vinte e dois. Decerto passou muita privação! Sabe quanto o pai lhe dava de mesada?

MARIA: Sei.

MARIANA: Até morrer — cinco mil réis! Aquilo é que era um unhas de fome. Limpinho de alma, mas muito apertadinho. O meu menino, ao que dizem, herdou para cima de uns mil contos e meio... Bumba!

MARIA: Sei, sei. E sei também que muitas vezes a senhora Mariana nos acudiu.

MARIANA: Olha a grande coisa! Se ele bebeu do meu leite e era tudo lá ganho.

MARIA (*que deu com a vista no relógio*): Sete e cinco já! Aonde iremos nós? Se fôssemos para o campo!... Ai, como eu adoro o campo, o ar livre! Mas de vestido de seda?!

MARIANA: Foi lá criada?

MARIA: Fui. Quer ver como o chapéu diz com o vestido? (*Tira da caixa o chapéu e põe-no.*) Acha bem?

MARIANA: A matar! minha menina. A matar!

MARIA: Foi gosto do António. (*Tira o chapéu.*)

MARIANA (*sempre curiosa*): E se não é atrevimento, onde foi criada, onde é que foi?

MARIA (*puxando a si a Mariana e sentando-a a seu lado*): Ora a minha senhora Mariana o que quer é saber...

MARIANA: Eu, curiosa?

MARIA: Ah! eu digo-lhe. A senhora Mariana é quase mãe do António...

MARIANA: Lá isso... A mãe morreu-lhe tinha ele três anos.

MARIA: E as luvas? (*Vai à cómoda e tira de lá umas luvas brancas*;) Tenho ali umas, que duraram três anos. Quando adoeciam, ficavam logo boas com fricções de benzina!

MARIANA (*num crescendo de curiosidade*): Ora como a menina ia dizendo...

MARIA (*rindo*): Como eu ia dizendo? Pois sim. Como eu ia dizendo... (*corta flores dos vasos para as pôr ao peito*) minha mãe morreu tinha eu nove anos. Meu pai era vendedor ambulante (*rindo ligeiramente e apregoando*;) «Riscados, colchas e peças de linho!» Comecei então a acompanhá-lo de terra em terra. Hoje aqui, amanhã acolá, sempre ao ar livre. Ah! Como é bom o ar livre. (*Volta-se para a janela e aspira com força*;) A liberdade! (*Muito convicta*;) O campo é lindo, não é, senhora Mariana?

MARIANA: Não é feio, mas eu gosto mais de vista do mar. (*Encantada*;) Aqueles tanques do Rossi!...

MARIA: O ar livre lava o coração de tristezas! Por isso eu antes quis esta água-furtada. Respira-se bem a esta janela. A Estrela, Santa Isabel, a Outra Banda...

MARIANA (*roída de curiosidade*): E vai então?

MARIA: Uma noite, ao atravessarmos a linha, vem um comboio de repente, o pai tropeça, a máquina esmaga-o! (*Levando as mãos aos olhos*;) Que horror!

MARIANA: Coitadinho do homenzinho! E a menina?

MARIA: Tinha treze anos, mas parecia ter mais. A mulher do chefe da estação... (*tem ido buscar um alfinete para pregar as flores e bate de novo com a vista no relógio*;) O António demora-se!

MARIANA (*manhosa*): São as obras! (*Querendo reatar*.) A mulher do chefe da estação...

MARIA: ...recolheu-me. Trabalho de negra, má comida, maus tratos. Uma vez bateu-me, passados dias tornou a bater-me.

MARIANA: Bruta!

MARIA: Comecei então a ter uma ideia fixa: fugir. Um rapaz pálido, magro, empregado na estação, andava sempre a olhar para mim...

MARIANA (*chegando mais a cadeira para ao pé da Maria*): Ah!

MARIA: Nessa tarde atirou-me um bilhete. (*Recordando-se*.) «Fui transferido para Lisboa. Venha, casarei consigo.» O que eu queria era fugir, fosse como fosse, fosse com quem fosse!

MARIANA: E?...

MARIA: Às duas da madrugada dormiam todos, trouxinha debaixo do braço, ala para Lisboa!

MARIANA (*suspirando*): As raparigas às vezes não são as culpadas.

MARIA: Viemos para um quarto, também numa água-furtada. Ao cabo dum mês, ele morria. Pobre rapaz! Não o amava, mas era amiga dele.

MARIANA: Deus o tenha na sua santa paz!
MARIA (*com o ouvido à escuta*): Parecia-me um automóvel.

MARIANA (*levemente contrariada e ansiosa*): Não é. E depois?

MARIA (*rindo*): Curiosa a senhora Mariana? Isso sim! (*Vai ao canário*.)

MARIANA: Ai menina, se julga isso, nem quero ouvir mais.

MARIA: Ora faça lá esse sacrifício! (*Sentando-se nos joelhos e faz-lhe festas na cabeça*.) Em outro quarto ao lado moravam

umas actrizes. Entraram a distrair-me... Umas ceias... A vozita não era má, fui para o teatro.

MARIANA: Agora! Agora!

MARIA: Andava por lá, havia um ano, quando conheci o António. (*Levanta-se*.) Pronta a história e já a senhora Mariana ficou sabendo com quem está lidando.

MARIANA: Eu já sabia pelo meu menino... Uma coisa hoje, outra amanhã, mas tudo descosido.

MARIA (*muito alegre*): Males que vêm por bem! Se não fora assim, talvez não tivesse conhecido o António. Sabe que já lhe quero muito, só por ter sido ama dele? (*Beija-a*.)

MARIANA: E ele paga-lhe na mesma moeda. A menina passou privações, mas agora vai ver...

MARIA: Ah! Creia que o dinheiro não me entontece. O que me encanta é o seu amor, é o seu carácter todo justa e verdade, é a sua grande e nobre alma. Como ele é bom!

MARIANA: Uma pérola! não desfazendo.

MARIA: Como sabe perdoar todas as minhas tolices, o não dar peso às coisas — que, às vezes, não dou — ; conheço-me. Mas então é um pai carinhoso, é um amante terno, é o conselho e é o amor, a mão que me guia, o coração que me aconchega, os olhos que vêem por mim, o raciocínio que pensa por mim, sempre a sorrir-me, a encher-me de sol, a fazer-me feliz!

MARIANA: Um coração de ouro!

MARIA: Sempre justo!

MARIANA: Sempre bom!

MARIA: Uma inteligência tão arejada!

MARIANA: Uma alma tão branquinha!

MARIA (*pegando no retrato*): O meu António!

MARIANA: O meu menino!

MARIA (*passando o braço pela cintura de Mariana*): O nosso António!

MARIANA: O nosso Antó...

(*Ouve-se a sireia dum automóvel*.)

MARIA (*muito alegre*): É ele! (*Corre a escurar à porta da D*.)

MARIANA (*simulando ignorar*): Aonde irão estes dois pombinhos?

MARIA: Sobe. É ele, é. (*Abre a porta*.)

ANTÓNIO (*entrando muito alegre e desculpendo-se*): Mais dez minutos. Umas ordens a dar...

(*Maria salta-lhe ao pescoço e beija-o*.)

MARIANA: Ora viva.

ANTÓNIO (*dando-lhe um beijo*): Bom dia, Mariana. Vai-te arranjar, anda!

MARIA (*contente*): Quê?! Ela também vai?

MARIANA (*sorrindo e abrindo as sílabas*): Sim senhora, também vou.

MARIA: Ai que marota! E caladinha como um rato! (*A António*.) Digo-te que para guardar um segredo...

MARIANA (*batendo no peito*): Um poço!

ANTÓNIO (*à Mariana*): Anda, vai.

(*Mariana sai*.)

MARIA: Mas que é isto? Onde vamos nós?

ANTÓNIO: Adivinha.

MARIA: A Sintra?... Mas com este vestido... Não sei, não sei. Dize lá!

ANTÓNIO: Adivinha.

MARIA: Não sei. Dize depressa! (*Muito meiga:*) Dize.

ANTÓNIO (*atirando-lhe as palavras como se fossem beijos:*) Vamo-nos casar.

MARIA: Mau. Não estejas com brincadeiras.

ANTÓNIO: É o que há de mais sério. Dou-te a minha palavra de honra: vamo-nos casar.

MARIA (*com voz embaraçada:*) Vais casar comigo?

ANTÓNIO: Papéis arrançados... Mandeí vir a tua certidão de idade... Casamos na capela da quinta.

MARIA (*fitando-o em êxtase e caindo-lhe pouco a pouco aos pés:*) Meu António. (*Beija-lhe as mãos.*)

ANTÓNIO (*levantando-a:*) Já de posse de quanto é meu, quis fazer-te esta surpresa e levar-te daqui, da tua água-furtada, onde vivemos uns lindos dez anos, para a tua casa. Três quartos de hora até à quinta, meia hora para casarmos, um quarto de hora para mudarmos de *toilette*, outros três até o comboio. Tens na quinta as tuas malas prontas. Surpresa em tudo e tudo em ordem.

MARIA (*como que despertando dum sonho:*) Mas tu pensaste bem?

ANTÓNIO: O melhor possível. Amo-te e tenho em ti a maior confiança. Na idade em que te encontrei, ninguém é desonesto; de então para cá tens sido honestíssima. Sacrificaste-te, por vezes, até a miséria; mereces a recompensa, que não é senão um grande desejo meu. Quero viver contigo às claras: casamos. Entra o desafio na nossa vida. Vamos fazer uma viagem de seis meses, e depois — garante-o o meu dinheiro — as portas da sociedade abrir-se-nos-ão de par em par, e eu terei uma enorme alegria em apresentar a minha linda, a minha querida mulher.

MARIA (*envolvendo a casa num olhar:*) Que saudade!

ANTÓNIO: A sociedade não é óptima, mas não é péssima. Oscila entre o bom e o mau. Evita-se o mau e procura-se o bom. Tu és uma tontinha, uma impulsiva, bem sei; por vezes hás-de atarantar-te, mas com o teu fundo de honestidade é fácil velar por ti. Logo à noite rebentará a bomba nos jornais, falar-se-á durante uns dias, invejar-te-ão durante uns meses e depois a vida deslizará como queremos que ela deslize: — entre o meu e o teu amor.

MARIA (*expressando nas suas palavras uma decisão:*) Ouve, meu querido, meu adorado António. Toda a minha vida te ficarei grata, mas, perdoa-me, não quero casar. (*Admiração do António.*) Tenho medo!

ANTÓNIO: Como?...

MARIA: Não devo casar, nem quero casar. Ó meu amor, para onde voa a nossa liberdade? Vivendo assim, é que éramos livres. Porque havemos de casar? Por causa dos outros? É já a sujeição, é enlearmo-nos nas malhas desse mundo, que tantas vezes te ouço combater por suas convenções e injustiças e de que tenho medo! Deixa-me a liberdade, peço-te. Deixa-me andar atrás de ti pela vida, como corria atrás de meu pai por essas terras fora. Deixa-me o ar livre! Não me abafes, deixa-me respirar. (*António vai a interrompê-la:*) E que diriam de ti e de mim? A mim chamar-me-iam uma exploradora, a ti... Deixa-me a liberdade, peço-te!

ANTÓNIO: Fui-te desagradável?...

MARIA: Ouve (*quase em segredo:*) Pensa nos amantes que tive durante esse ano de teatro e de levandades. Amanhã, um e outro deparam-se-nos no caminho. Eu afronto-te sem querer; tu, se o souberes, envergonhas-te e irritas-te, embora mo ocultes. A mulher, que teve um amante, pode casar com esse homem, a mulher que teve amantes, continua a ser amante. (*António vai a protestar.*) Bem sei o que vais dizer-me. És bom, tens uma alma pura e uma inteligência desem-

baraçada; és justo, mas os teus inimigos, que hás-de tê-los, atirar-te-ão à cara os meus amantes, como bofetadas. (*O sol dá-lhes em cheio.*)

ANTÓNIO: Ouve, Maria. Tu vais casar comigo. (*Maria tenta protestar.*) E vais casar, porque de contrário não me terás mais. Era uma injustiça ao meu amor e um agravo ao meu carácter. Tudo pensei, em tudo pensei e o resultado foi sempre casar contigo. (*Enternecendo-se e envaidecendo-se:*) Além disso tudo és a minha obra, a minha grandiosa obra. Dum casebrezito levantei uma torre de marfim! Tu não te pertences já. O que eras desapareceu, o que és fui eu que o fiz. Eduquei-te o espírito, aclarei-te o entendimento, afeiçoei a tua alma à minha, ajustei os teus sentimentos aos meus. Semeei, surribeí, plantei. Tu és hoje o fruto do meu trabalho, a realização do meu ideal, a minha obra e o meu cuidado! És a minha árvore, o meu jardim, o meu lar, a minha religião; — árvore plantada por mim, jardim por mim cultivado, lar formado pelo amor, religião criada pelo meu espírito e pelo meu raciocínio. És ainda mais do que tudo isto: por assim dizer, és a minha vontade, és a minha criatura! (*Beija-a freneticamente.*)

MARIA: Não tens então medo?

ANTÓNIO: Não.

MARIA (*ternamente submissa:*) Efectivamente não me pertences: sou a tua obra. Obedecerei. (*Cai-lhe nos braços.*)

ANTÓNIO: Meu grande amor! (*Olhando para o relógio:*) Ó Mariana!

MARIANA (*fora:*) Já vou, menino!

ANTÓNIO (*à Maria:*) Não estás contente?

MARIA (*saltando-lhe ao pescoço:*) Contentíssima. Tinha medo, mas passou. Acolho-me dentro de ti.

MARIANA (*vindo da E., agora com seu vestido de seda preta muito tufado, cordão de ouro ao pescoço, mantilha na cabeça, e tra-*

zendo na mão um saco com a saia e casaco que tirou): Pronta, menino.

ANTÓNIO (*indicando Mariana*): A senhora madrinha. Padrinho: o meu administrador, um bom velhote.

MARIANA (*fazendo uma grande vénia*): Viva a noiva!

MARIA: Sua má! Sabia tudo... Ah! mas de mantilha?... Eu te direi. Chapelinho te valha!

(*António ri.*)

MARIANA (*benzendo-se*): Eu?! Dessa me livrará Nosso Senhor!

MARIA: De castigo há-de ir de chapelinho. (*Protestos da Mariana:*) Vai ver. (*Sai depressa pela E.*)

MARIANA: Ó meu rico menino, que diriam lá em casa as criadas?...

ANTÓNIO: Verás que ficas linda.

MARIA (*voltando com um chapéu preto na mão*): Ora vamos lá! (*Mariana foge. — Ao António:*) Agarra-a!

(*Os dois agarram-na.*)

MARIANA (*enquanto a Maria lhe põe o chapéu*): Por esta é que eu não esperava!

ANTÓNIO: Pareces a senhora Marquesa!

MARIANA (*com o chapéu posto e como se tivesse arrobado à cabeça*): Ai, que peso!

MARIA (*levando-a defronte do espelho*): Mire-se!

MARIANA (*ingenuamente vaidosa*): Ele lá muito mal não digo que me fique. Mas as criadas em me vendo... (*Benze-se.*)

ANTÓNIO: Olhem que já são sete e um quarto!

MARIA: É um instante!... (*Põe o chapéu e faz sinal ao António que se aproxime:*) Vem cá.

MARIANA (*levando as mãos à cabeça*): Mas que peso! (*Olhando para a janela:*) E ficava aberta! (*Fecha-a.*)

MARIA (*tirando uma flor do peito e pondo-a na botoeira do António*): Quero que vás também bonito! (*Baixo, num relance de tristeza:*) Que pena tenho de não ir pura! (*Logo brincando:*) Assim, é um casamento viúvo.

ANTÓNIO: Tonta! Mas vamo-nos embora.

MARIA (*com as luvas na mão*): E as minhas flores?

MARIANA: Venho logo buscá-las e arranjar tudo.

MARIA (*reparando na gaiola*): Ah! E o canário?

ANTÓNIO: Vai também logo.

MARIA: Não, não. Vai connosco no automóvel. (*Tira a gaiola:*) Ó senhora Mariana, segure.

ANTÓNIO (*abrindo a porta da D.*): Vamos

MARIA (*a Mariana*): Passe.

MARIANA (*que vai a sair com a gaiola e o saco, lembrando-se*): Ai o contador, que não o fechei! (*Volta atrás e sai E.*)

MARIA: Que saudades desta nossa água-furtada! (*Atira beijos às flores e aos móveis e, batendo com os olhos no retrato, vai buscá-lo:*) Há-de vir também comigo! (*Muito terna, pondo a mão no ombro de António*) Se eu te pedir uma coisa, fazes-ma? (*Gesto afirmativo de António.*) Compras-me este prédio? É o presente de noivado.

ANTÓNIO: Compro. Mas para quê?

MARIA (*sorrindo-lhe*): Para ficar com a minha capela. Talvez cá venha rezar...

MARIANA (*voltando da E.*): Prontinha.

ANTÓNIO: Vamos. (*A Mariana:*) Sai adiante.

MARIANA (*saindo pela D. com a gaiola do canário na mão*): Casamento com canário é o primeiro!...

(*Mariana sai. António segue-a.*)

MARIA (*mudando a chave para fora*): Fecharei a porta da minha felicidade?...

(*Atira novamente beijos às flores e aos móveis e sai. A cena está alagada de sol. Desce o pano, enquanto se ouve Maria a dar a volta à chave.*)

ACTO SEGUNDO

Em casa do Dr. Pinto Benfeito. Sala rica, um tanto berrante, tendo ao F. uma «marquise» com saída para o jardim. Portas E. e D.; janela à E. Flores em abundância, principalmente sobre um bufete grande, ao centro.

JOSÉ (*entrando com um quadro, de modo que o público não veja o que representa, vai encostá-lo a um móvel, sai e em seguida volta com outro, usando da mesma precaução*): Que maçada de mudança!

BENFEITO (*fora*): José! Ó José!

JOSÉ: Lá vou! (*Sem querer, atira ao chão qualquer coisa e tem breve demora a apanhá-la.*)

BENFEITO (*entrando da D. a chamar*): Ó José! Lembra-te de que a rapidez é a divisa do século XX!

JOSÉ: É que deixei cair isto e estava a...

BENFEITO: Já uma e meia! Às duas reu-nem-se aqui as senhoras e cavalheiros da comissão e é indispensável, indispensabilíssimo, arranjar o cenário. (*Dispõe a seu jeito alguns móveis e objectos que os guarnecem.*) O cenário é quase tudo na vida! E a prova

está em que Deus preparou o cenário do universo antes de criar o homem. *(Aparte:)* Boa frase!... Toma nota. *(Tira uma carteira da algibeira e escreve:)* «Deus preparou o cenário...» *(Olhando para a outra página:)* Esta de ontem também é magnífica! *(Alto:)* Ouve lá, ó José: *(Lendo:)* «De bem alto vem o raio e o homem marca-lhe o lugar onde deve cair na terra!» *(Aparte:)* Onde demônio li eu isto? *(Alto:)* Que tal, hem?

JOSÉ: Soberbo!

BENFEITO: Sabes de quem é?

JOSÉ: Não senhor.

BENFEITO: É meu... *(Aparte:)* desde ontem! *(Alto:)* Vamos a saber: ainda falta muito?

JOSÉ: Amanhã deve vir o resto. Vossa Excelência não quis que trouxessem mais nada hoje...

BENFEITO: Pudera! A reunião cá em casa e os moços a entrarem com os móveis!... É verdade: os moços, quando ouviram o meu nome, falaram de mim?

JOSÉ: Não senhor.

BENFEITO: Mas que moços são esses que não sabem quem é Pinto Benfeito, o pai dos pobres, o amigo dos ricos, o irmão do povo?... Onde puseram as vistas dos Quadros Vivos?

JOSÉ: No salão de baixo. No outro mais pequeno é para as crianças ensaiarem o minuete.

BENFEITO: E os retratos?

JOSÉ: Estão aqui. *(Indica os dois quadros.)*

BENFEITO *(apontando para a parede da direita):* Ali, meu bisavô materno. *(José, voltando o quadro, que representa um fidalgo do século XVIII, vai colocá-lo na parede.)* Cuidado com ele, custou-me noventa mil réis... *(emendando:)* de retocar.

Não lhe achas grandes parecenças comigo?... O queixo, sobretudo o queixo.

JOSÉ: Tal-qual.

BENFEITO: Como sinto o sangue azul de minha mãe correr-me nas veias! É a raça! Vamos ao outro. *(José vai buscar o outro quadro, que representa um burguês dos princípios do século XIX. — Benfeito indica-lhe a parede da E., onde ele o coloca.)* Ali!... Meu bisavô paterno, a burguesia. Mais barato: trinta mil réis... *(emendando:)* a moldura! Repara-lhe nas mãos. São as minhas!

JOSÉ: Tal-qual.

BENFEITO *(olhando para as suas mãos):* As mãos do trabalho! Sinto-as. É o sangue do meu pai, é a moagem! Deste cruzamento é que me vem o justo equilíbrio. Ora para o povo, ora para a nobreza, conforme a opinião... Porque eu sou oportunista, José!

JOSÉ: Também eu.

BENFEITO: A bilheteira? As almofadas?

JOSÉ: A bilheteira está ali, as almofadas vou buscá-las.

(Leva a bilheteira de cima dum contador para o bufete e sai.)

BENFEITO *(pegando nos bilhetes, que estão na bilheteira, passa a escolher uns, que devem lá ficar, e rasga os outros):* «Marquês do Penedo», «Os Condes da Alagoa», «Gregório Bento, presidente da Associação Liberdade Operária». O equilíbrio! «O Conselheiro Fortes da Costa, ministro das Obras Públicas», «Joaquim Fernandes, carteiro n.º 23, deseja boas-festas a V. Ex.ª». *(Rasga mais este.)* «O general Tomé Roboredon», «Fortunato Libério, director do Grémio Liberdade e Fraternidade». — Sempre o equilíbrio! *(Vê mais alguns, aproveitando parte e inutilizando os outros, depois abre a gaveta, tira um bilhete em branco e escreve com a mão esquerda para disfarçar a letra:)* «Maria da Natividade beija as mãos do seu benfeitor pela sua valiosa esmola». «Joaquim Pedro,

muito agradecido ao grande amigo do povo». *(Atira com os dois bilhetes para a bilheteira e fita-a com um sorriso triunfal.)*

JOSÉ *(entrando com duas almofadas, uma pintada e outra bordada):* São estas, que Vossa Excelência ontem comprou?

BENFEITO: São. *(Coloca-as num sofá.)* E olha que foram baratas: dezasseis mil réis.

JOSÉ: Ah! Esta carta para Vossa Excelência.

BENFEITO *(pegando na carta e alegrando-se ao ver o sobrescrito):* Do presidente do Conselho! *(Abrindo-a e lendo baixo, afastado de José:)* «Meu prezado amigo. Creia que é com o maior pesar *(anuvia-se-lhe a fisionomia)* que não posso dispor de candidatura alguma para V. Ex.ª. Veja se por si pode arranjar algum círculo, e nesse caso conte com a protecção do Governo». *(Fulo, a meia voz:)* Pulha! Eu te ensinarei! *(Guarda a carta. — Ao José:)* Os jornais? *(José indica que estão noutra mesa ao F. Benfeito escolhe dois dentre eles, não deixando ver quais são e mete um na algibeira direita do fraque e outro na esquerda. Verificando em seguida qual o que meteu numa e qual o que meteu na outra, desce e contempla os dois retratos:)* Os Pintos de Arronches! O Benfeito de Alcântara!... *(A José:)* Logo, não te esqueças: — o costume do telefone, sempre que há visitas. *(Sinal afirmativo de José.)* Segue bem a lista, não te enganes... Ah! isto custa-me, mas é preciso. E tu és de toda a confiança. *(Dá-lhe uma nota:)* Para charutos.

JOSÉ: Muito obrigado a Vossa Excelência... *(Vai a sair e retrocede:)* Vossa Excelência leva logo condecorações à recepção da Nunciatura?

BENFEITO: A grã-cruz do Santo Sepulcro. Para isso a arranjei. *(José vai a sair.)* Mas não te esqueças de tirar da casaca a medalha de Filantropia, que levei anteontem à reunião operária.

(Têm aparecido ao F. D. Benjamin Cortês e Violeta.)