

Luíz Francisco Rebello

O essencial sobre

D. JOÃO DA CÂMARA

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

1. A *Cena*, revista ilustrada de teatro que se publicou em Lisboa entre Fevereiro de 1896 e Julho de 1898, lançou em Julho do primeiro destes anos um inquérito tendente a apurar, por votação dos seus leitores, as personalidades mais qualificadas nos diversos sectores da vida teatral portuguesa: autores, actores, músicos, críticos e empresários. Os resultados desse inquérito foram dados a conhecer nos n.ºs 15 a 29 da revista: das vinte e cinco respostas recebidas, onze indicavam o nome de D. João da Câmara como «o melhor autor dramático», enquanto o seu mais próximo competidor, Eduardo Schwalbach, averbava cinco votos, seguido por Marcelino Mesquita e Henrique Lopes de Mendonça *ex aequo*, com quatro votos cada um, e António Enes apenas um. Ficavam de fora outros escritores teatrais que com estes mais ou menos regularmente partilhavam os cartazes de Lisboa e Porto, como Maximiliano de Azevedo e Lino d'Assunção, Ernesto da Silva e Lorjó Tava-

res, Abel Botelho e Alberto Braga — mas estes dois últimos eram, sobretudo, autores de romances e contos episodicamente atraídos pela escrita dramática¹.

Não era surpreendente o resultado do inquérito, excepto no tocante a António Enes, o último da lista, personagem importante da vida nacional — havia sido deputado, conselheiro de Estado, ministro, comissário régio em Moçambique —, mas como autor andava ausente dos palcos desde há muito: as suas peças mais conhecidas, *Os Lazaristas* e *O Saltimbanco*, criadas por dois grandes actores, Joaquim de Almeida e António Pedro, remontavam a 1875 e 1876; a mais recente, *O Luxo*, fora estreada no Teatro Nacional em 1881, e sobre ela recaíra, com ou sem fundamento, a acusação de

¹ A votação sobre «actores dramáticos» deu a vitória a Eduardo Brazão sobre os irmãos Rosa, João e Augusto, que com ele partilhavam a direcção do Teatro Nacional de D. Maria II, de que os três iriam afastar-se ainda nesse ano, na sequência da reforma decretada pelo governo em 4 de Agosto, defendida por António Enes e contestada por D. João da Câmara, Schwalbach, Marcelino e Lopes de Mendonça.

plágio... Era plenamente justificada a atribuição a D. João da Câmara do primeiro lugar; em apenas nove anos, de 1890 à proclamação do vencedor do inquérito, o seu nome, sozinho ou associado ao de outros, assinara nada menos do que dezanove peças originais e cinco traduzidas, percorrendo ecleticamente todos ou quase todos os géneros e registos, do drama histórico em verso à comédia de costumes, da farsa à opereta — e ousara mesmo aventurar-se pelas nebulosas veredas do teatro simbolista. Entre elas contava-se a sua obra-prima, *Os Velhos*, levada à cena em 1893 no D. Maria II — e mais não era preciso para merecer o título de «melhor autor dramático», que sem dúvida foi depois de Garrett, e por muito tempo ainda.

Dos três outros distinguidos, Marcelino Mesquita poderia ter disputado o segundo lugar a Schwalbach, último a chegar às lides teatrais, mas já consagrado após a estreia do drama *O Íntimo*, em 1891, a que versatilmente sucederiam farsas no Ginásio e revistas no Trindade e no Condes ². De Mar-

² No sector do inquérito relativo ao teatro ligeiro, Schwalbach foi preterido por Sousa Bastos, activo empresário e au-

celino, porém, todos se lembrariam ainda por certo dos versos de *Leonor Teles* («Ele há tanta mulher! Mas por que fantasia / entre tantas só uma a nossa simpatia / distingue, escolhe e quer!»), e tão-pouco se teria apagado o eco das ovações que, um ano antes, haviam acolhido *O Regente*. Melhor se compreende que Schwalbach houvesse sido preferido a Lopes de Mendonça, cujos dramas históricos, de uma erudita fidelidade mas laboriosamente versificados, dificilmente poderiam ganhar no confronto com as facécias revisteiras de Schwalbach.

Certo é, porém, que, Enes excluído, os quatro dramaturgos — os «quatro mosqueteiros», diríamos, de que D. João da Câmara seria o D'Artagnan... — vieram dar um novo alento à dramaturgia nacional, em crise desde a agonia do romantismo, cujo canto do cisne havia sido, em 1869, *A Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas, e, no ano seguinte, *O Condenado*, de Camilo Castelo Branco. Mas que nem por isso continuaria inteiramente arredado

tor de dezenas de peças do género, escritas e levadas à cena entre 1870 e 1909, a que se fará referência no texto.

dos nossos palcos: o seu eco perdura, transfigurado, na obra de todos os autores que o inquérito de *A Cena* distinguiu... e dos que foram preteridos.

2. Mais velho que Marcelino Mesquita e Henrique Lopes de Mendonça, nascidos em 1856, e Eduardo Schwabach, nascido em 1860, D. João Gonçalves Zarco da Câmara veio ao mundo em Lisboa, a 27 de Dezembro de 1852. Era filho dos marqueses da Ribeira Grande, D. Francisco Gonçalves Soares e D. Ana da Piedade Brígida Senhorinha Francisca Máxima Mascarenhas da Silva. No Colégio de Campolide fez os primeiros estudos, que prosseguiu na Bélgica, em Lovaina, de onde regressou a Lisboa em 1872, quando o pai, que o acompanhara, ali faleceu. Matriculou-se então na Escola Politécnica e concluiu os estudos no Instituto Industrial, criado no ano em que nasceu. Como condutor de obras públicas, trabalhou na construção da linha férrea do ramal de Cáceres, em 1880, e posteriormente nas linhas de Sintra e Cascais. Pelos finais da década de 80 assumiu a chefia da repartição da Administração Central dos Caminhos de Ferro. Daí em diante, a escrita, sobretudo tea-

tral e jornalística, absorveu-o completamente — até falecer na sua cidade natal, a 2 de Janeiro de 1908, seis dias depois de perfazer 56 anos.

Deste breve excuro biográfico, retenhamos dois dados: a sua ligação ao Colégio de Campolide e a sua passagem pelo Alentejo em 1880. No primeiro faria representar as suas primeiras — e bem ingénuas — produções teatrais, *O Diabo*, *Nobreza* e *Bernarda no Olimpo*. Da segunda extrairia a matéria-prima, e provavelmente a inspiração, para a sua obra maior, *Os Velhos*.

3. Quando nasce D. João da Câmara, vai decorrido um pouco mais de ano e meio sobre o pronunciamento do marechal duque de Saldanha, que, destituindo o governo autocrático e reaccionário de Costa Cabral, marca o início da política regeneracionista dos «melhoramentos materiais», que irá reflectir-se em todos os sectores da vida nacional, sem exclusão da actividade cénica.

O processo de transformação sócio-económica do País iniciado com o triunfo da revolução liberal de 1820, que as leis de Mouzinho da Silveira e Joaquim António de Aguiar (abolição dos morgadios

e das corporações, proclamação da liberdade de trabalho e de imprensa, reorganização das finanças públicas, extinção das ordens religiosas e confisco dos seus bens e casas, criação de liceus, escolas médicas e politécnicas) haviam feito avançar, sofrera um grave recuo ao longo da década de 40. Em 1846, a revolta da Maria da Fonte e, no ano seguinte, o movimento da «Patuleia» foram a expressão do descontentamento popular, que irá crescer até à queda do cabralismo. E, com a Regeneração, altera-se a fisionomia estrutural do País. Mas as reformas empreendidas ficaram aquém do que o progresso da Nação exigia.

O fomento das comunicações através da construção das redes estradal e ferroviária, a partir de 1853, favoreceu a circulação dos produtos agrícolas sem que todavia fosse acompanhado do correspondente progresso industrial. Da sua conjugação com o desenvolvimento espectacular da banca — em menos de vinte anos, de 1858 para 1875, o número de estabelecimentos bancários mais que decuplicou — resultou a consolidação da grande burguesia rural e urbana, que encontrou no parlamentarismo e no rotativismo partidário a fórmula política

que melhor servia os seus interesses. Mas continuavam por resolver os problemas instantes das camadas sociais mais desprotegidas, marginalizadas do processo político — a pequena burguesia urbana e rústica, o artesanato, a vasta massa campesina, a que viria a juntar-se um incipiente proletariado industrial —, o que daria lugar a protestos como a revolta da «Janeirinha», em reacção contra o imposto sobre o consumo (1868). Um ano antes havia sido abolida a pena de morte para os crimes comuns, depois de o ter sido para os delitos políticos em 1852, e em 1869 a escravatura é definitivamente extinta em todos os domínios portugueses.

Neste quadro de grande ebulição, começa a desenvolver-se o movimento associativista e sindicalista (uma Associação dos Actores é formada em 1861), ao mesmo tempo que se organizam forças e agrupamentos políticos e sociais que escapam ao esquema parlamentar do jogo bipartidário alternativo, como o Partido Socialista, fundado em 1875, que irá realizar o seu primeiro congresso quatro anos depois, e o Partido Republicano, que elege em 1876 o seu primeiro Directório. Ao mesmo tempo, certos eventos exteriores — o reconhecimento

da igualdade civil dos negros nos Estados Unidos em 1865, a revolução espanhola de 1868, a guerra franco-prussiana de 1870, a Comuna de Paris e a sua sangrenta repressão em 1871 — repercutem-se no País, onde uma forte consciência republicana vai ganhando terreno (o primeiro deputado republicano, Rodrigues de Freitas, fora eleito em 1876, e em 31 de Janeiro de 1891 irá abortar, no Porto, uma insurreição republicana, que levou à prisão e ao degredo para África, entre muitos outros, o actor Miguel Verdial).

Mas a esclerose evidente das instituições monárquicas, a reacção nacional ao Ultimato inglês de 1890, travando o sonho quimérico da expansão ultramarina, e a consequente crise económica e financeira tornavam irreversível o movimento que iria conduzir à queda do regime, com o apoio e o estímulo das associações sindicais, cooperativas e pedagógicas, as lojas maçónicas e os grupos anarquistas. Em 1901, Afonso Costa, eleito deputado republicano, apresentou na Câmara uma moção declarando que «o povo português carece de substituir sem demora as actuais instituições políticas». Sucederam-se os surtos grevistas, que vinham já

de 1872 (a «Pavorosa»), unindo operários, estudantes, intelectuais. A ditadura de João Franco, com as suas leis repressivas, o escândalo dos adiantamentos à Coroa e o assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro D. Luís Filipe precipitaram os acontecimentos. A República é proclamada em 5 de Outubro de 1910. D. João da Câmara já não a viu nascer: falecera dois anos e nove meses antes.

4. Toda esta fermentação, de que apenas ficaram brevemente esboçados alguns dos aspectos essenciais, teve o seu reflexo na arte e na literatura, e muito particularmente no teatro, que regista como um sismógrafo as mais leves variações das estruturas sociais e económicas sobre as quais assenta, sem que deixe simultaneamente, ainda que de forma enviesada, de reagir sobre elas. Como observou, em 1889, o jovem crítico Moniz Barreto, o drama «é uma espécie literária cujo carácter próprio é ressentir-se imediata e directamente do estado social que a produz» — não só enquanto «espécie literária» mas ainda mais ao nível da prática cénica. O que, convém acrescentar, de modo al-

gum deve entender-se como implicando um relacionamento mecânico entre a arte e «o meio, o momento e a raça» — para recorrer às teses de Taine, que tanto influenciaram aquele jovem colaborador da *Revista de Portugal*, sem prejuízo da independência dos seus juízos acerca do autor da *Filosofia da Arte* — de que ela emerge, antes pressupõe uma articulação dialéctica entre as relações materiais de produção sobre as quais uma determinada sociedade num dado momento histórico se estrutura e as manifestações literárias e artísticas que dela são a expressão.

Como este complexo jogo de acções e reacções se projecta na obra dramaturgica de D. João da Câmara, e como, através da sua individualidade e do seu estilo próprios, ele respondeu às solicitações de vária ordem (estéticas e ideológicas) do tempo em que a sua obra foi concebida, representada e recebida, ou foi por elas interpelado, é o escopo deste livro. Mas importa, antes ainda, situá-la no contexto do movimento literário e teatral dos derradeiros anos do século XIX e primeiros do século XX: aqueles em que essa obra descreve a sua trajectória.

5. Separados por seis anos, dois acontecimentos vieram agitar as águas mornas da vida literária portuguesa: a questão coimbrã do *Bom Senso e Bom Gosto* em 1865 e as conferências democráticas do Casino Lisbonense em 1871. Aquela marcou a ruptura entre a geração romântica e a geração realista. Estas visavam, na declaração de um dos promotores, Antero de Quental, «ligar Portugal com o movimento moderno» e «estudar as condições da transformação da sociedade portuguesa» — mas só as primeiras cinco puderam ser proferidas, interditas que foram as seguintes por ordem do ministro do Reino, marquês de Ávila e Bolama, sob a acusação de atacarem «a religião e as instituições políticas do Estado» e ofenderem «as leis do Reino e o código fundamental da monarquia». A proibição suscitou o indignado protesto de Alexandre Herculano e o aplauso de Pinheiro Chagas, cujo *Poema da Mocidade*, prefaciado por Castilho, estivera na origem da questão coimbrã.

Coube a Antero, na sessão inicial, apresentar «o espírito das conferências»; e foi ele ainda quem, na seguinte, dissertou sobre as «causas da decadência dos povos peninsulares». Falaram ainda (por

esta ordem) Augusto Soromenho sobre a literatura moderna, Eça de Queiroz sobre «o realismo como nova expressão da arte» e Adolfo Coelho sobre a questão do ensino. Interessa-nos sobretudo considerar aqui a conferência de Eça, em que se definiam as premissas estéticas que suportavam a «nova literatura»: esta deveria «ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea, ter o ideal moderno que rege as sociedades, isto é, a justiça e a verdade» — no que poderá ver-se a condenação implícita de quase todo o teatro que ocupava então os palcos nacionais e que, num artigo de *As Farpas*, vindo a lume ainda nesse mesmo ano de 1871, o futuro romancista de *Os Maias* entendia haver «perdido a sua ideia, a sua significação, e até o seu fim», circunscrito como estava a «farsas tão melancólicas como uma ruína» e «dramas tão cómicos como uma caricatura». E Soromenho, na conferência que antecederia a de Eça de Queiroz, havia explicitamente acusado o drama nacional de mostrar-se, tal como o romance, «perverso, corrupto, falso e falto de probidade intelectual», apresentando-se «até como original na maior

parte dos casos quando era tradução descarada, roubo conhecido»³.

O teatro era, para Eça de Queiroz, «uma necessidade inteligente e moral» que se revestia de «importância pública», como declarou no citado artigo de *As Farpas*, em que atribuía a degenerescência da arte dramática ao «abaixamento geral do espírito e da inteligência» e às «condições industriais e económicas dos teatros». Debalde se tentaria encontrar, nos palcos portugueses, a exposição de «sentimentos, caracteres solidamente desenhados, costumes bem postos em relevo, tipos finamente analisados, estudos sociais concretizados numa acção, a natureza, a realidade, a observação da vida»...⁴

³ Apenas se conhece na íntegra o texto da segunda conferência de Antero de Quental, que a fez publicar em opúsculo. As restantes foram reconstituídas, a partir dos relatos da imprensa coeva, por António Salgado Júnior em *História das Conferências do Casino*, 1930.

⁴ Sob o título «O teatro em 1871», o artigo de Eça de Queiroz está reproduzido no 1.º volume de *Uma Campanha Alegre*, 3.ª edição, 1943, 380-400. Veja-se, no mesmo volume, o

Passados vinte e cinco anos, não era muito diferente o diagnóstico de D. João da Câmara sobre o que Fernando Pessoa havia de chamar «o caso mental português». Numa crónica publicada na revista *O Ocidente*, em Outubro de 1895, imputava ele a oclusão da «arte redentora» ao «mau gosto, ao desejo de fazer crer o que não é, de dar na vista, de ser aplaudido pela tolice aparatosa, [que] são vícios vulgares neste fim de século, e mormente na sociedade em que o nível intelectual desceu a uma mediocridade assustadora».

E, no entanto, o panorama teatral não era tão desolador quanto destas palavras poderá depreender-se — sobretudo, quando comparado ao que motivara as amargas e duras reflexões de Eça de Queiroz. De 1871 para 1895, a situação evoluíra. O contributo de D. João da Câmara foi decisivo para essa evolução.

artigo introdutório de *As Farpas*, igualmente da autoria de Eça, em que se contêm referências acutilantes sobre o mesmo tema: *ibid.*, 26-30.

6. No referido artigo de *As Farpas* sobre «o teatro em 1871», Eça de Queiroz passava em revista as casas de espectáculos da capital e o que por lá se representava: o Ginásio, o Príncipe Real e o Condes, onde se davam «comédias traduzidas dos velhos repertórios estrangeiros, ou *dramalhões* alinhavados exclusivamente para a estulta plebe, entre cenários desbotados»; o Trindade, que encetara a ópera-cômica, cujas exigências musicais dificilmente «atravessavam as estreitas gargantas nacionais»; o D. Maria, «jangada de Medusa da arte nacional [onde] sobrenada[va]m, num esforço heróico, os restos da velha geração artística»; e o S. Carlos, que constituía «não um elemento de civilização, mas de decadência»...

Vinte anos depois, no ano em que se estreia a primeira grande peça de D. João da Câmara, o drama histórico *D. Afonso VI*, acresciam a estas salas o Teatro da Avenida, inaugurado em Fevereiro de 1888, ano em que o «velho pardieiro» da Rua dos Condes (assim o classificara Teófilo Braga, «um subterrâneo frigidíssimo e tenebroso», na definição do dramaturgo Silva Abranches) reabriu após a renovação exigida pelo seu estado decrépito; duas

pequenas salas periféricas — o coração de Lisboa situava-se entre o Passeio Público, a Baixa pombalina e o Chiado —, os Teatros Taborda e do Rato, e o Coliseu dos Recreios, inaugurado em Agosto de 1890. E, até à implantação da República, um outro teatro abria ao público, o D. Amélia, em Maio de 1894, assim como, no Porto, onde funcionavam os Teatros do Príncipe Real e D. Afonso, iriam surgir, de 1897 a 1899, três novos teatros, o Carlos Alberto, o S. João e o Águia de Ouro. Havia ainda, é claro, os pequenos teatros instalados nas feiras de Alcântara e de Belém e, espalhadas por todo o país, mais de uma centena de casas de espectáculos, de que sete dezenas foram construídas e inauguradas entre o início da última década do século XIX e o termo da primeira do século XX. Aí se apresentavam, regularmente, com o seu repertório, as companhias das duas grandes cidades e actuavam os grupos locais de amadores dramáticos, a que então se chamavam «curiosos».

A essa pluralidade de salas correspondia uma divisão, tendencialmente rígida, dos géneros dramáticos e das classes sociais que as frequentavam. Assim, S. Carlos era reservado à ópera, D. Maria

e D. Amélia ao drama e alta comédia, o Ginásio, à farsa e baixa comédia, o Trindade, o Avenida e o Condes à opereta e à revista, o Príncipe Real ao melodrama. E, embora se falasse já em crise do teatro — foi esse, aliás, o título de uma conferência proferida em 1901 por Henrique Lopes de Mendonça —, ele mesmo reconhecia que, proporcionalmente (o número de habitantes de Lisboa não atingia então as quatro centenas de milhares), «raras ser[iam] as capitais em que a população indígena, sem auxílio da flutuante, que entre nós é mínima, concorr[esse] com maior assiduidade aos espectáculos públicos». Nas salas existentes, predominavam a alta e a média burguesia em S. Carlos, no D. Maria e no D. Amélia, a média e a baixa burguesia nas restantes, e era essencialmente de extracção popular o público que acorria aos teatros das feiras de Alcântara e Belém.

Abstraindo, por agora, do repertório nacional, em que, falecidos Fernando Caldeira em 1894 e Ger-vásio Lobato em 1895, D. João da Câmara, Marcelino, Lopes de Mendonça, Schwalbach, ocupavam a linha dianteira, acompanhados a partir de 1899 por Júlio Dantas, era sobretudo a França que

forneçia a matéria-prima dramatúrgica exibida nos palcos portugueses. Tomando como referência o período em que a companhia dos irmãos Rosa e Eduardo Brazão explorou o Teatro de D. Maria (1880-1898), o número de peças originais levadas à cena apenas em meia dúzia excedeu as de proveniência francesa (61/55). E quando, por força da crise aberta pela reforma de António Enes ⁵, aquela companhia se transferiu para o Teatro de D. Amélia, essa proporção manteve-se quase idêntica nos dois teatros. A produção *boulevardière* chegava regularmente a Lisboa, por vezes acompanhada até da encenação parisiense — e assim os nomes que mais frequentemente surgiam nos cartazes, além de Dumas filho, Augier, Sardou, eram os de Brioux,

⁵ Sobre a polémica desencadeada por essa reforma, e muitas outras, a que os sucessivos concursos para a exploração do Teatro Nacional de D. Maria II e os vários projectos da sua reorganização deram lugar, e que motivaram acesas discussões na imprensa, a publicação de panfletos por vezes violentos e ardentes debates parlamentares, consulte-se a *História* daquele Teatro, reconstituída por Gustavo de Matos Sequeira (dois volumes, 1945).

Lavedan, Capus, Flers e Caillavet, Bernstein, ou, a um nível de maior exigência, Henry Becque com *A Parisiense* (em 1902, no D. Amélia) e Jules Renard com *Poil de Carotte* (no mesmo Teatro em 1903, com o título *Cabeça de Estopa*). E *La Dame de Chez Maxime*, de Feydeau, obra-prima paradigmática do teatro cómico da *belle époque*, crismada de *A Lagartixa*, foi, em 1900, um ano após a estreia em Paris, e também no D. Amélia, uma triunfal e esfusiante criação de Ângela Pinto, aplaudida numa centena de representações consecutivas. Mas também a Espanha (Dicenta, Guimerá, Galdós, Codina), a Inglaterra (Pinero, Wilde), a Alemanha (Sudermann), a Itália (Roberto Bracco) — e, tardiamente embora, os nórdicos, Ibsen com *A Casa de Boneca* em 1899, *O Pato Selvagem* («bravo», na tradução de Sousa Monteiro) e *Um Inimigo do Povo* em 1900, este último, imprevisivelmente, no Príncipe Real; e em 1908 *O Pai*, de Strindberg, numa soberba interpretação de Ferreira da Silva, actor culto e inteligente como poucos, vencida que foi a obtusa interdição, decretada havia quatro anos pelo comissário régio Alberto Pimentel. «Picaresca excomunhão», «coice

de asno», lhe chamou Joaquim Madureira, que em carta aberta ao director-geral da Instrução Pública, de quem o comissário legalmente dependia, reclamou a «vassourada radical duma portaria que, varrendo as teias de aranha que, na caixa craniana de Pimentel, suprem a massa encefálica dos racionais, varr[esse], de vez, da casa de Garrett, os esterquilínios de imbecilidade que [...] parece quererem, definitivamente, relegar do Normal as manifestações de arte». Para o crítico, a demissão do inepto comissário impunha-se como «uma medida inadiável de profilaxia sanitária» — o que só viria a acontecer em 1906, quando Pimentel tentou, dessa vez sem êxito, obstar à representação da peça *O Filho Doutor*, de Coelho de Carvalho, que punha em causa o ensino universitário coimbrão ⁶.

⁶ Outras intervenções censórias atingiram, neste período, a sátira de Abel Botelho *Os Vencidos da Vida* (1892), o drama de Ernesto da Silva *A Vítima* (1897), *A Noite do Calvário*, de Marcelino Mesquita (1903), e impediram a representação, no Teatro de D. Maria, da *Pérola*, deste último (1885), e *O Azebre*, de Lopes de Mendonça (1909), que acabaram por subir à cena no Teatro do Príncipe Real. A famigerada «lei das rolhas»

Menos frequente foi a presença da dramaturgia clássica, reduzida a poucos nomes e títulos. A primazia coube a Molière, de quem os Rosa e Brazão levaram à cena *A Escola de Maridos* em 1891, *O Médico à Força* em 1894, para uma breve reaparição do glorioso Taborda, então já afastado dos palcos, e no ano seguinte *Sganarelle ou Le Cocu*, a que o tradutor, Lopes de Mendonça, chamou *Dor de Cotovelo*. Ferreira da Silva, que lhes sucedeu na exploração do D. Maria, optou pelo *Avarento* (1900), *Tartufo* (1901), *As Sabichonas* (1902), *A Escola de Mulheres* (1907) e *O Burguês Fidalgo* (1910) — mas não esqueceu Goldoni (*A Hospedeira*, 1899) nem Beaumarchais (*O Casamento de Fígaro*, 1902). E houve ainda *A Fera Amansada* em 1896, com o casal Brazão-Rosa Damasceno a personificar o casal Petrucchio-Catarina, uma versão do *Falstaff*, assinada por Sousa Monteiro,

do ministro Lopo Vaz (Abril de 1890), que o revisteiro Sousa Bastos qualificou de «tentativa de assassinato dos teatros populares», atingiu também o teatro de revista, impondo, por exemplo, a Baptista Dinis a mudança do título de *À Procura do Badalo* (1902), considerado «obsceno», para *Num Sino...*

em 1899, e Ferreira da Silva a interpretar o *Rei Lear* — mas numa «adaptação à cena moderna» de Júlio Dantas, que para ela também «acomodou» o *Rei Seleuco*, de Camões. Seria este último, com *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo, nesse mesmo ano de 1905, e três autos de Gil Vicente (o *Pastoril Português* em 1898, ainda com Brazão e os Rosa, e em 1902 a *Inês Pereira* e a *Alma*), o único sinal indicativo de que a literatura dramática portuguesa não se «reduzia toda ao *Frei Luís de Sousa*», como dissera Eça de Queiroz no citado artigo de *As Farpas*...

Ficaria incompleto este panorama da vida teatral nos últimos vinte anos da monarquia se não se fizesse referência, por uma banda, ao teatro musicado e, por outra, às companhias estrangeiras que em Portugal nesse espaço de tempo se exibiram. Aquele, não só pela sua crescente implantação nas preferências do público, mas ainda porque D. João da Câmara lhe prestou o seu tributo, ainda que discreto; estas, pela influência que exerceram na evolução do gosto teatral, quer ao nível da composição dos repertórios, quer, e sob este aspecto com mais relevância ainda, da sua execução cénica.

Deixando para mais adiante a referência à opereta, deter-nos-emos um pouco no teatro de revista, como aquela importada de França em meados do século XIX. *Lisboa em 1850* se chamava a primeira obra do género estreada em Lisboa; assinavam-na Francisco Palha e, quem diria, o conspícuo Latino Coelho, e nela se passavam «em revista» (e daí a designação corrente) os sucessos mais marcantes da vida social e política do ano pretérito. Mas não tardou que as revistas «do ano» se multiplicassem, tal o favor do público: de cinco dezenas nos dez anos derradeiros do século, subiram para o dobro no decénio seguinte. «A revista invade tudo, conquista tudo, e é só ela quase a dar dinheiro», comentava um viajante francês que visitara Lisboa em 1897 (Lyonnet, 1898: 22); e o grande senhor do teatro de revista que foi o empresário e autor Sousa Bastos podia ironizar, no prólogo da última que escreveu (*A Nove*, em 1909), dizendo que «agora o caso é mais sério, / de revistas há mania; / com mais ou menos critério, / uma revista por dia!». Ele próprio contribuiu para esse fluxo revisteiro, compondo e pondo em cena no período que estamos a considerar algumas que ficaram len-

dárias, *Tim Tim por Tim Tim, Tam Tam, Sal e Pimenta, Em Pratos Limpos, Talvez Te Escreva*, memoráveis ainda pela colaboração plástica e musical que lhes prestaram artistas e compositores da estirpe de Rafael Bordalo Pinheiro, Luigi Manini e Augusto Pina, Freitas Gazul, Tomás Del Negro e Filipe Duarte, e porque nelas deu os primeiros passos de uma gloriosa (e longa) carreira a que seria a actriz mais prestigiosa do século xx: Palmira Bastos.

Mas, a meio da década de 90, o trono que Sousa Bastos ocupava — a que não podiam aspirar os prolíficos Penha Coutinho, Artur Arriegas, Eduardo Fernandes (o «Esculápio» das gazetilhas em verso) ou mesmo Baptista Dinis, cujas revistas «frescas como os caramelos e estimulantes como os mariscos» o implacável Madureira saudou «pela espontaneidade do espírito e pelo imprevisto da técnica» — foi-lhe disputado, ano após ano, por Eduardo Schwalbach com *Os Retalhos de Lisboa, O Reino da Bolha, as Formigas e Formigueiros, as Agulhas e Alfinetes, O Barril do Lixo*. A estrutura destas revistas, em que generosamente se quis ver uma revivescência do espírito «vicentino»

e «aristofanesco», não divergia muito do cânone fixado por Sousa Bastos, a que Schwalbach acrescentava um propósito «educativo» que as tornava fastidiosas por vezes e, nos primeiros tempos da República, francamente reaccionárias. E, coincidindo com o crepúsculo da monarquia, foram surgindo os autores que lhes asseguraram a sucessão — Ernesto Rodrigues, André Brun, Félix Bermudes, João Bastos, Lino Ferreira, Alberto Barbosa — e garantiram, por meio século ainda, a vigência e o fulgor do espectáculo de revista ⁷.

Resta falar das companhias e artistas estrangeiros que incluíram Lisboa nos seus roteiros itinerantes — e muitas foram, provenientes de França e

⁷ Está fora do âmbito deste livro a ópera, teatro *por* música, contraposto na distinção traçada por João de Freitas Branco ao teatro *com* música, em que se inserem a opereta e a revista. Mas não deixará de registrar-se que, no período considerado (1890-1910), se ouviram pela primeira vez em S. Carlos cinco óperas de paternidade portuguesa: *Frei Luís de Sousa*, de Freitas Gazul (1891), *Irene* e *A Serrana*, de Alfredo Keil (1896 e 1899), *Amor de Perdição*, de João Arroio (1907), e *Mario Wetter*, de Augusto Machado (1909).

Itália, menos de Espanha, desde que o caminho-de-ferro, cuja ligação à fronteira espanhola se concluíra em 1863, aproximou Portugal do resto da Europa. Eram, geralmente, conjuntos formados na base de um grande primeiro actor ou actriz, de nome consagrado — Sarah Bernhardt, a Duse, Réjane⁸, a «divina» Bartet, os dois Ermete, Novelli e Zacconi, Mounet-Sully, Coquelin —, quase sempre rodeados por elementos de segunda e terceira ordem, que apresentavam em improvisadas montagens peças de êxito pré-assegurado a que, por vezes, se juntavam outras de maior exigência e significado. E, se não havia novidades no repertório de Sarah, que já viera a Portugal em 1882 e 1888 e voltou em 1895 e 1899 com as sempiternas *Dama das Camélias*, *A Tosca* e *Adrienne Le-*

⁸ Para a *petite histoire*: Réjane, que em 1899 trouxe ao Teatro de S. Carlos a sua louvadíssima criação da *Madame Sans Gêne* (interpretada entre nós por Lucinda Simões, 1895), foi presenteada na sua festa artística de despedida por Sua Majestade o Senhor D. Carlos com... «duas mulas da raça Alter»! (*Apud* M. Moreau, *O Teatro de S. Carlos*, vol. 1, 1999: 120.)

couvreur, e Mounet-Sully e Coquelin se limitavam a exportar as suas aplaudidas tiradas declamatórias do *Cyrano de Bergerac* (em 1903) e do *Édipo* de Sófocles comprimido em dois actos (em 1904), já Eleonora Duse reservou para Lisboa a criação da *Hedda Gabler*, de Ibsen (1889), e Zacconi, que deu a conhecer em 1901 *O Poder das Trevas*, de Tolstoi, e *Almas Solitárias*, de Hauptmann, suscitou, com a sua interpretação dos *Espectros* (que Novelli, o seu mais directo competidor, havia trazido ao D. Amélia em 1895), uma animada polémica em que intervieram escritores, críticos e médicos psiquiatras como Júlio de Matos.

Foi, sem dúvida, importante que a nova dramaturgia assim se divulgasse no nosso país; e sê-lo-ia mais ainda a passagem por Lisboa, em Junho de 1903, de André Antoine com a sua companhia do Teatro Livre que, «entre um comboio e um paquete», a caminho da América do Sul, apresentou algumas peças emblemáticas do seu repertório (Brieux, Curel, Renard, Courteline), o que constituiu um poderoso incentivo à fundação, no ano seguinte, de um homónimo Teatro Livre, que se propôs

«dar uma nova e forte seiva ao teatro português» e serviu de trampolim à segunda geração de dramaturgos naturalistas.

7. Foi com um drama histórico em verso dodecassilábico, cuja acção se reparte por cinco actos, *D. Afonso VI*, estreado em 1890 no Teatro de D. Maria II, que verdadeiramente se iniciou a trajectória dramática de D. João da Câmara. Tinha ele então 37 anos. Mas desde os 20 que se dedicava à escrita para a cena: no Colégio de Campolide fez representar em 1873 e 1874 as suas primeiras peças num acto, *O Diabo*, *Nobreza* e *Bernarda no Olimpo*; nos anos imediatamente seguintes escreveu várias outras de igual dimensão (*Um Apuro Faz um Médico*, *Uma Vénus de Espuma*, *Quem Fumou?*, *O Chapéu de Três Bicos* e *Ao Pé do Fogão*), esta última estreada em 1876 no Teatro de D. Maria, onde se manteve por quatro noites. E em 1888 o Teatro do Ginásio levou à cena a comédia em verso, também num acto, *A Dona Brísida*, quiçá mais relevante para a evolução da sua obra que qualquer daquelas, pois que nela aborda um tema que lhe é recorrente,

a revivescência de pretéritos amores, num registo mais humorístico do que propriamente «saudoso». ⁹

Foi, pois, o drama representado pela primeira vez a 12 de Março de 1890, e — di-lo Gustavo de Matos Sequeira na sua minuciosa *História do Teatro D. Maria II* — «recebido com entusiásticos aplausos». A sua interpretação beneficiava de um elenco de escol: Eduardo Brazão, os irmãos Rosa, Ferreira da Silva, Rosa Damasceno, Emília Cândida, nomes a que, para ficar completa a primeira fila dos artistas da época, teriam de acrescentar-se (pois que António Pedro falecera no ano anterior) os de Lucinda Simões, Virgínia e Ângela Pinto, Tabora e Joaquim de Almeida. A seu propósito, e de outros que o precederam, no mesmo palco e pela mesma companhia, animados de espírito idên-

⁹ Perdeu-se o texto de algumas destas peças; as restantes, acrescidas de três outras em mais de um acto (*A Pastilha*, *Constança ou Lutas Íntimas* e *A Coisa Má*), na sua maioria inéditas até agora, serão publicadas pela INCM no volume 1 do *Teatro Completo*.

tico (*O Duque de Viseu*, de Lopes de Mendonça, em 1886, *Leonor Teles*, de Marcelino Mesquita, em 1889, embora de escrita anterior) e lhe sucederam (*A Morta*, de Mendonça, e *Alcácer Quibir*, de D. João), pôde falar-se numa ressurreição do género, moribundo desde o advento da Regeneração, que viera pôr na ordem do dia o «drama de actualidade». Façamos um novo *flash-back*.

José Maria de Andrade Ferreira, escrevendo em 1858 sobre a colheita literária desse ano, registava que «o drama histórico, como mania da época, passou»; e, ao lançar sobre ele um olhar retrospectivo quatro anos depois, lembrava, com algum sentido de humor, que se «tornara o pesadelo das plateias e a cabeça de Medusa dos críticos». Vale a pena continuar a citação: «Tudo começou a escrever dramas históricos. E que dramas! e em que histórias se não foram inspirar! Cada um dos partos abortivos daquelas imaginações lúgubres e escandecidas, era um tratado de horrores. Parecia que andavam à aposta de quem havia de inventar mais golpes de punhal, mais imprecações proferidas de dentes cerrados e olhos em fogo, mais amores incestuosos e lutas de opróbrio moral! E tudo isto

passado em subterrâneos lóbregos, ou à claridade opaca e sinistra de alguma velha sala de armas de castelo roqueiro!» Pode afirmar-se que, entre nós (mas igualmente em França, durante muitos anos matriz inspiradora das letras nacionais: pense-se em Victor Hugo, em Vigny, em Casimir Delavigne, no pai Dumas), o referente histórico se assumiu como cânone da dramaturgia da primeira geração romântica. Garrett abriu o caminho com o texto fundador que é *Um Auto de Gil Vicente*, em 1838 — aliás, três anos antes, no *Repositório Literário*, Alexandre Herculano recomendara que «se aproveitasse os nossos tempos históricos», em detrimento dos «tempos antigos» a que a tragédia neoclássica se confinava. Mas, incapazes de entender — e transpor para a cena — o «fluxo histórico» que «impele as personagens» e determina os seus comportamentos, a que Engels aludia na bem conhecida carta dirigida a Lassalle a propósito da sua tragédia *Franz von Sickingen*, os nossos dramaturgos detinham-se na factualidade externa, real ou ficcionada, apoiados num vocabulário arcaizante (o *Elucidário* de Sousa Viterbo era a sua fonte obrigatória) apto a criar a almejada «cor

local» com a colaboração do vestuário e da cenografia¹⁰.

É sintomático que a maioria das peças apresentadas ao primeiro concurso de originais instituído pelo decreto régio de 15 de Novembro de 1836, com que Garrett iniciou a reforma do teatro nacional, e nomeadamente as quatro premiadas (*Os Dois Renegados*, de Mendes Leal, *O Cativo de Fez*, de António Silva Abranches, *O Camões do Rossio*, de Inácio Maria Feijó, *Os Dois Campeões*, de Pedro Sousa de Macedo) pusessem em cena eventos e personagens do passado, quer houvessem realmente existido ou apenas na férvida imaginação dos seus autores. Também um drama de referência histórica, *Álvaro Gonçalves, o Magriço ou os Doze de Inglaterra*, de Jacinto Aguiar Loureiro, foi escolhido para o espectáculo de abertura do Teatro de D. Maria II, em 13 de Abril de 1846.

¹⁰ Para uma definição do drama histórico e da sua tipologia, leia-se com proveito o excelente estudo de Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos *O Drama Histórico Português do Século XIX*, 2003.

E eram da mesma natureza os dramas que, no mesmo ano, o júri dramático do Porto distinguiu: *D. Sisnando, Conde de Coimbra*, de José Freire de Serpa Pimentel, e *O Conde Andeiro*, de Cesar Perini. Não houve praticamente época da nossa história que, a partir do *Auto* de Garrett, não tivesse servido de pano de fundo ao labor dramático dos escritores portugueses da segunda geração romântica (e mesmo para além dela). E nem escritores da estatura de Camilo, Júlio Dinis, Rebelo da Silva, o próprio Herculano, escaparam à voga do drama histórico — ou à vaga, que começou a refluir quando o público se cansou dessa «dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições» verberada por Garrett ¹¹ — a quem, aliás, ficou a dever-se a obra máxima do teatro romântico, esse trágico e polissémico *Frei Luís de*

¹¹ E por Fialho de Almeida, que acusava os epígonos do autor do *Frei Luís de Sousa* de degradarem a História portuguesa «ao ponto de mais parecer uma verdadeira festa de possessos»...

Sousa, retrato mítico de uma pátria suspensa e de um povo «que só já tem ser imaginário, ou mesmo fantasmático», na acertada diagnose de Eduardo Lourenço.

Mas a representação sucessiva, entre 1886 e 1891, de *O Duque de Viseu*, *Leonor Teles*, *D. Afonso VI*, *A Morta* e *Alcácer Quibir*, trazendo de novo à ribalta a evocação de tempos passados, deu um novo alento ao género, que em certa medida os seus autores reabilitaram. Curiosamente, e contra o que é habitual, esta ressurgência antecipou a que, na mesma década, produziu em França o *Thermidor* e *Madame Sans Gene*, de Sardou (1891 e 1893), *Pelo Gládio*, de Jean Richepin (1892), *Pela Coroa*, de François Coppé (1895), *Cyrano de Bergerac* e *L'Aiglon*, de Rostand (1897 e 1900). E, não menos curiosamente, foi com os autores daquelas peças que surgiram nos palcos portugueses os primeiros textos consequentes da dramaturgia naturalista.

8. Júlio Lourenço Pinto, autor de romances hoje esquecidos, ofuscado que foi, como os demais ficcionistas da sua geração, pelo génio de Eça de

Queiroz (e no entanto *O Senhor Deputado*, editado em 1882, é um documento memorável da influência da escola naturalista, via Zola, nas letras portuguesas), publicou em 1883, na *Revista de Estudos Livres* que Teófilo Braga e Francisco Teixeira Bastos dirigiam, uma série de estudos que dois anos depois reuniu em volume sob o título *Estética Naturalista*. Um desses estudos, repartido por três secções, «O naturalismo no teatro», seguia de perto, decalcando-o por vezes até, o livro homónimo que Émile Zola publicara em 1880 e em que o autor da saga dos Rougon-Macquart enfeixou as crónicas de crítica teatral escritas para dois jornais de Paris.

Para Lourenço Pinto, o drama histórico «não pode ser o tipo do drama moderno», embora reconhecesse que «a evocação do passado não podia eximir-se à alçada do dramaturgo»; mas, «para ser verdadeiro, ressuscitando o passado como se fora presente, demandava um grande trabalho de erudição, que não pode ser inteiramente suprido pela intuição artística». Esta deveria portanto combinar-se com aquela, nenhuma delas excluindo a outra, para assim se garantir a autenticidade

do «pensamento histórico e do espírito de uma época». Reportando-nos aos três autores das obras acima citadas — Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita e D. João da Câmara —, poderá dizer-se que no primeiro a erudição se sobrepunha à intuição artística, no segundo esta prevalecia sobre aquela, e só o autor do *Afonso VI* e de *Alcácer Quibir* lograva o equilíbrio entre ambas.

Tem-se querido ver, e não sem alguma razão, neste retorno ao historicismo, a que descontroladamente sacrificara a segunda geração romântica, uma reacção saudosista (e idealista) à crise da sociedade portuguesa no final de Oitocentos, à decadência em que a pátria se afundava, dilacerado o sonho imperialista do «mapa cor-de-rosa» pela brutalidade do Ultimato inglês. Os dramas históricos de Mendonça, Mesquita e Câmara inscrever-se-iam assim, directa ou indirectamente, *volens non volens*, no movimento nacionalista novioromântico emergente (também em França, a propósito do *Cyrano*, de Rostand, se falou em 1897 de um «renascimento do nacionalismo»...), na medida em que neles ressoava um eco das pretéritas grandezas, dos tempos gloriosos dos «nossos egré-

gios avós», evocados nos versos do «a-propósito patriótico» de Lopes de Mendonça e Alfredo Keil *As Cores da Bandeira*, em 1891, que iriam ser os do hino nacional após a implantação da República. E era isso bem patente nas peças apresentadas em 1898 ao concurso instituído para comemorar o centenário da chegada das caravelas portuguesas à Índia, cujo júri, presidido por António Enes, premiou o *Auto dos Esquecidos*, de Sousa Monteiro, e colocou em segundo lugar *O Sonho da Índia*, de Marcelino Mesquita, e *Na Volta da Índia*, de Artur Lobo d'Ávila ¹². Não concorreram Lopes de Mendonça nem D. João da Câmara; mas encomendou-se àquele um *Afonso de Albuquerque*, ainda nesse ano publicado mas só levado à cena em 1906, e escreveu este uma peça num acto, *O Beijo do In-*

¹² Concorreram oito peças mais, de Manuel Silva Gaio, Júlio de Castilho, Cipriano Jardim, Faustino da Fonseca (que, inconformado com a decisão do júri, a impugnou em um violento folheto denunciando o «imoral compadrio» determinante da «burla» que fora o concurso...) e quatro anónimos, ou quase: Libânio Ferreira, Romão Duarte, Pinto Martins, Carvalheiro e Sousa.

fante, que, em versão italiana, o grande trágico Ermete Novelli representou no Teatro de D. Amélia, no ano do centenário também.

Em que se traduziu o avanço destes dramas, a que poderão juntar-se o *D. Pedro*, de Sousa Monteiro, publicado em 1890, e a *Inês de Castro*, de Maximiliano de Azevedo, estreada no Teatro do Príncipe Real em 1894 com grande êxito popular, sobre aqueles em que, meio século antes, a segunda geração romântica se desentranhara? Sem dúvida, a uns e outros era muito próxima a visão idealista da História que lhes era subjacente; mas agora essa visão articulava-se com o cuidado posto na caracterização psicológica das personagens e na concatenação dos seus comportamentos com as coordenadas sociais e políticas do quadro histórico em que se moviam. Não eram já os heróis inteiros dos primeiros textos do romantismo, o confronto abstracto do indivíduo com a colectividade, a redução dos conflitos históricos a conflitos sentimentais, pródigos em lances de um exacerbado melodramatismo. E o povo, ausente na tragédia clássica, presente como espectador na primeira fase do drama romântico, passou a intervir como

agente — conforme aliás havia recomendado Alexandre Herculano aos dramaturgos do seu tempo, lembrando-lhes que não bastava evocar «os grandes de outrora em seus paços esplêndidos», era também preciso «assistir às misérias e agonias dos peões». Por outro lado, complementarmente, a encenação destes dramas mereceu da empresa concessionária do Teatro de D. Maria uma particular atenção, bem expressa no rigor histórico da cenografia (sobretudo graças à colaboração de Luigi Manini), da indumentária e dos acessórios — que fora por onde J. Lourenço Pinto entendia haver começado a reacção naturalista no teatro.

Exprimindo-se embora em verso (seria excepção a *Castro*, de Azevedo; e só mais tarde Marcelino Mesquita, Júlio Dantas e Carlos Malheiro-Dias escolheriam a prosa para as suas comédias históricas), o que fatalmente implicava um certo grau de convencionalismo, as *dramatis personae*, mesmo as de origem nobre, definiam-se por um padrão de humanidade comum que as nivelava (por exemplo, em *D. Afonso VI*, o monarca, as figuras populares do alcoviteiro Simão Peres e Brás dos Cães). Melhor do que nenhum outro soube D. João

da Câmara vencer os escolhos inerentes ao uso do alexandrino emparelhado, alcançando uma notável fluência dialogal pelo fraccionamento do mesmo verso por diferentes personagens. Enquanto a versificação de Lopes de Mendonça é pesada e académica («esculpida em bronze», disse-se, convictamente...), e desleixada a de Marcelino na precipitação ofegante da escrita, D. João da Câmara consegue, sem quebra da densidade poética, imprimir um tom de coloquialidade ao encadeamento das réplicas. O que não excluiu a cedência ao gosto da época pelos *morceaux de bravoure*, como na cena do 2.º acto de *Alcácer Quibir* em que o protagonista, D. Fuas, recorda os combates em que se envolveu «por sua dama», o último dos quais assim descreve:

CARDEAL: E por quem, já que o vejo e audaz se manifesta,
vos feriu, tão medonho, esse gilvaz na testa?

D. FUAS: Senhor, por minha dama.

CARDEAL: A mesma?

D. FUAS: Senhor, não.

Por outra a quem amei com toda a devoção!

.....

Por ela só gastei, por ela, a minha amada,
a força do meu braço e o gume desta espada.
Por quem eu me bati? Por essa a quem adoro,
no vasto azul do céu fulgente meteoro!
Por quem este gilvaz? Senhor, por minha dama,
senhor, por minha pátria, a luz da minha chama!

A acção de *Alcácer Quibir* decorre nas vésperas de uma catástrofe nacional provocada pela aventura insensata de um rei sonhador; *D. Afonso VI* tinha como protagonista um rei mentecapto e impotente. D. João da Câmara recusava, assim, à partida, as facilidades complacentes de uma dramaturgia heróica, preferindo-lhe a transposição para a cena de conflitos em que o embate político e o embate psicológico se interpenetram. Assim, em *D. Afonso VI* a luta pelo trono, que constitui o fulcro da acção (um tanto diluída num 1.º acto que, pelo seu ambiente de emboscadas e duelos, lembra *Le Roi s'amuse*, de Victor Hugo, e retardada no 4.º, que todavia proporciona um quadro bem colorido da vida conventual seiscentista), não se trava apenas entre o infante D. Pedro, seu irmão e a rainha infiel, apoiados pela nobreza e o

clero, de um lado, e, do outro, o rei, apoiado pelo seu ministro Castelo Melhor, mas também entre este e o rei, incapaz de aceder à força de vontade que o conde em vão procura incutir-lhe. Oliveira Martins — que por volta de 1878 compusera também um drama em quatro actos (e em prosa) sobre esse monarca «que já nasceu velho», como ele próprio diz na cena final ¹³ — pôde, com razão, escrever que com a peça de D. João da Câmara «saímos por excepção desse mundo ridiculamente convencional do teatro que nos servem todos os dias». Palavras que seriam aplicáveis à obra seguinte, *Alcácer Quibir*, se bem que nesta a intriga sentimental ganhe ascendente sobre a trama histórica e apareça de certo modo desligada desta.

¹³ O *D. Afonso VI*, de Oliveira Martins, que os seus mais próximos amigos (Antero, Batalha Reis) julgaram não ser «viável, ainda no sentido mais estrito da palavra, isto é, representável», e só em 1989 foi dado à estampa, seria, no pensamento do seu autor, o segundo painel de um políptico de que apenas outra peça, *O Mundo Novo*, a última do ciclo projectado, chegou a ser escrita, mas cujo texto se perdeu.

Mas, em ambos, de par com o historicismo neo-romântico, afloram os primeiros vestígios de uma linha estética que D. João da Câmara não tardará a seguir, por ele introduzida no teatro português, em simultâneo com a revelação da dramaturgia simbolista (é de 1889 *A Princesa Maleine*, de Maeterlinck; dois anos depois fundava-se em Paris o Teatro de Arte, o «essencial teatro dos poetas», como lhe chamou Rachilde). No prefácio à edição das suas primeiras peças, aludia o dramaturgo belga à presença de «forças desconhecidas e enormes potências, invisíveis e fatais, cujas intenções ninguém conhece, mas que o espírito do drama supõe malélicas»; e logo no 2.º acto de *D. Afonso VI*, e com particular realce ao longo do 3.º, a atmosfera do drama mostrava-se ensombrada por negros presságios, obscuras ameaças, «cruéis visões sombrias», que se adensavam no último acto. Assim, quando Castelo Melhor propõe ao rei a fuga para o Alentejo, a resposta do monarca é esta:

*[...] Ai, Conde! E queres tu que eu fuja...
Se toda a noite ouvi gemer uma coruja,
se o cometa do céu me adivinhou desgraça!*

Ou a seguinte fala de Afonso, que põe fim ao drama:

*Olha por nós, Senhor, que as faltas nos relevas,
Deus, origem da luz... Senhor também das trevas!*

Sobre a acção de *Alcácer Quibir*, entre a expectativa e o entusiasmo de uns e o cepticismo de outros que envolvem os preparativos da expedição ao Norte de África, pairam as mesmas «forças desconhecidas, hostis ao sorriso, à vida, à paz, à felicidade» a que aludia Maeterlinck, expressas nos gemidos e nas imprecações de Sancha Mocho (até o nome é premonitório: «Deus fez [...] / os mochos para os agoiros», dissera Afonso no drama anterior). Na cena final do 3.º acto, após o silêncio que se segue à oração de D. Sebastião, rodeado pelos que irão acompanhá-lo na trágica jornada, a pobre demente atravessa o palco, como um fantasma vaticinador de desgraças, e a sua voz rouca vai gemendo:

Ai, meus irmãos! Chorai! Chorai! Chorai! Chorai!

Estas sugestões simbolistas, que D. João da Câmara irá desenvolver em *O Pântano* e depurar em

Meia-Noite, estão ainda patentes em *O Beijo do Infante*, um acto escrito para o actor italiano Ermete Novelli, intérprete da personagem do velho marinheiro André que, no ocaso da vida, e num deslumbramento, recorda a manhã, esfumada no tempo, em que o infante de Sagres o tomou nos braços e beijou. São essas sugestões que permitem a aproximação do teatro de D. João ao de José Régio, já sublinhada por António Braz Teixeira ao notar como este «secreta ou subterraneamente dialoga» com aquele. São vários os sinais dessa proximidade: o modelo histórico transposto por Régio no «mistério» *Jacob e o Anjo* é o mesmo, mas agora miticamente sublimado, que serviu a D. João para o protagonista do seu primeiro grande drama; e ambos voltam a encontrar-se no «poema espectacular» de Régio, *El-Rei D. Sebastião*, onde nas profecias de Simão Gomes, o «sapateiro santo», ecoam as imprecações alucinadas de Sancha Mochô em *Alcácer Quibir*. Um pouco esquematicamente, pode dizer-se que o simbolismo no teatro português começa com D. João da Câmara e acaba com José Régio — e, entre os dois, atinge o seu ponto mais alto com António Patrício, que aliás

também pôs em teatro a mítica figura do Desejado na «tragédia nossa» (que deixou incompleta) *Rei de Sempre*.

9. Aos dramas históricos sucedeu a comédia em três actos *Os Velhos*, estreada em 11 de Março de 1893 no Teatro de D. Maria pelo mesmo elenco dos dramas anteriores, com Augusto Rosa a menos e Virgínia a mais. Surpreendentemente, a que para muitos é a melhor peça de D. João da Câmara e um texto de referência obrigatória da nossa dramaturgia, foi recebida com indiferença pelo público e pela crítica, desconcertados pela simplicidade da acção e da linguagem, que tanto se distanciavam dos embrulhados enredos e das estridências retóricas a que estavam habituados. «Gracioso quadro rural, contozinho bem posto em acção e que se escuta com bonomia», foi como o crítico do *Diário de Notícias* displicentemente a julgou. Reagiu melhor a plateia portuense, na temporada seguinte; e só em 1906, quando Virgínia, Brazão e Ferreira da Silva voltaram a representá-la, lhe foi reconhecido o seu justo valor. Em 1893, o naturalismo ainda não se tinha imposto nos palcos portugueses.

Na *Estética Naturalista*, de que já falámos, preconizava Lourenço Pinto o advento de «um teatro que se cingisse à vida natural e que fosse o espelho fiel da sociedade». É certo que, no quadro da Regeneração, o «drama de actualidade» de Mendes Leal, César de Lacerda, Ernesto Biester, se propunha ser «a reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos, da vida do nosso tempo, da sociedade actual» — mas não era por se trocarem os castelos e as masmorras medievais pelos salões e escritórios burgueses, eventualmente as fábricas e as oficinas, o arnês, o gibão e a cota de malha pela sobrecasaca, o roupão doméstico e a blusa do operário, a linguagem arcaica pela coloquialidade da conversação corrente, que deixava de continuar-se «o carnaval da natureza», na frase de Zola que Lourenço Pinto fez sua.

E continuou ainda, com os dramas de tese anticlericalista que, a partir de *Os Lazaristas*, de António Enes (1875, o ano em que a *Revista Occidental* publicava a primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*), ora denunciando a intromissão do clero na vida pública e familiar, ora impugnando o celibato dos padres e a indissolubilidade do casa-

mento canónico, até à implantação da República proliferaram nos palcos portugueses. Eram, sem dúvida, temas actuais que neles se debatiam; mas a sua escrita conformava-se ao cânone fixado pelos dramaturgos do fontismo. Foram, de resto, as derapagens românticas da sátira política *O Grande Homem* (1881), de Teixeira de Queiroz, que a integrou na série romanesca da *Comédia Burguesa*, que levaram Lourenço Pinto a considerar «falhada» essa «primeira tentativa de introduzir o naturalismo no nosso teatro». O mesmo poderia dizer-se, *mutatis mutandis*, de *A Pérola*, de Marcelino Mesquita, «episódio da vida académica», cuja declarada intenção «fotográfica» o empolamento retórico do diálogo e o exacerbado sentimentalismo das situações desmentiam — e que, proibido por «imoral» pelo comissário do Teatro de D. Maria, veio a estreitar-se no Príncipe Real em 1885.

Quando se fala em naturalismo (ou realismo: à semelhança de Lourenço Pinto, rejeitaremos a «subtileza da distinção») a propósito de *Os Velhos*, é necessário advertir que nenhuma afinidade existe com os pressupostos ideológicos e os propósitos combativos da obra teatral de Ibsen, Strindberg ou

Hauptmann; mais próximo estaria o modelo adoptado por Brieux, Sudermann ou Jules Renard, mediante o qual o dramaturgo transpõe para as tábuas do palco situações, personagens e uma linguagem aderentes à vida real, captada na sua quotidiana imediatividade. Não é por acaso que, em dado passo, uma das personagens de *Os Velhos* alude a «uns livros muito bonitos», umas «histórias de aldeia muito simples» — os romances de Júlio Dinis, em quem os doutrinários do naturalismo, Lourenço Pinto, Reis Dâmaso, viram um precursor, carinhosamente evocado por Eça de Queiroz numa página necrológica de *As Farpas* pelo seu «amor à realidade», idealizada nos seus romances como no teatro de D. João da Câmara.

Que novidade trouxe essa comédia à cena portuguesa? Antes de mais, a exactidão do quadro em que a acção transcorre, uma aldeia do Alto Alentejo que irá ser atravessada pela via férrea; além disso, a perfeita caracterização sócio-psicológica das personagens, pequenos proprietários rurais, a princípio indignados com a expropriação das suas terras, sacrificadas (dirá o Prior) à «Besta do Apocalipse, a vomitar lume por esses campos agora tão

quietinhos», mas a breve trecho dispostos a ouvir «no silvo da locomotiva o hino do progresso»... Retrato fiel do país rural que Portugal então era, e por muito tempo mais continuou a ser. *Os Velhos* põem em cena uma animada galeria de criaturas reais, captadas na diversidade dos seus temperamentos, obsessões e afectos, bem longe da visão estereotipada e maniqueísta patenteada em obras anteriores de ambiente idêntico, como os *Campinos*, de Salvador Marques (1874). Novidade, também, pela fluência e naturalidade do diálogo, contrastante com o discurso artificial do drama de actualidade e seus derivados. Alguns exemplos bastarão para demonstrá-lo.

PRIOR — Olhe lá, amigo Bento, se você tem consigo a navalha... Amanhã digo missa de Nossa Senhora e preciso da barba feita. O Patacas dá licença. Quero pedir auxílio a Deus em lance tão difícil.

BENTO — Às ordens. Trago tudo comigo.

PORFÍRIO (*encaminhando o Prior*) — Sente-se aqui, Sr. Prior.

PATACAS — Um desgosto assim na nossa idade...!

PRIOR — Vocês estão uns rapazes. (*Sentando-se.*) Obrigado, Sr. Porfírio. Mas eu que já cá tenho oitenta e sete! A mim,... a mim é que isto mata!

BENTO — Quando vi aquela cáfila entrar pelo meu centeio... Uma bandeirola na mão é um rei na barriga! Mais alto a cabecinha, Sr. Prior. (*Começa a barbeá-lo.*)

PATACAS — Lágrimas, queixas, zangas!... Destemperos que para nada servem. O que nós temos que fazer é desde já ir a Marvão consultar o Dr. Rolinha.

PORFÍRIO e BENTO — Apoiado.

PRIOR — Aprovo. O Rolinha é homem sério e muito capaz de os enredar a todos.

PATACAS — Expomos-lhe o caso, explicamo-nos com respeito a preços... Um por todos, todos por um. É preciso não exagerar as pretensões.

PORFÍRIO e PRIOR — Apoiado!

BENTO — Escanhoadinho, Sr. Prior?

(Acto I, cena IV.)

Ou ainda:

JÚLIO — Estranho-a agora...! Ainda há bocado tão alegre dali saiu, e já tão triste...!

EMILINHA (*sorrindo*) — Triste!

JÚLIO — O que houve...? O que lhe disse o Prior?

EMILINHA — O Prior...? Se fosse verdade o que me disse...!

JÚLIO — Que a entristece?

EMILINHA — Não, não... Pelo contrário.

JÚLIO (*como quem vai principiar a falar*) — Emilinha...!

EMILINHA — Já esteve hoje na ponte? Vai muito adiantada, não vai?

JÚLIO — Amanhã começam a chegar os ferros. Interessam-na muito as obras do caminho-de-ferro?

EMILINHA — Muito. Basta serem suas. Se se fosse embora...

JÚLIO — E sabe porque fiquei?

EMILINHA — Porque nos deixaria a todos muitas saudades, se partisse.

JÚLIO — Foi porque a vi chorando. Assim eu pudesse, como já me adivinhou, ter a certeza de que a adivinhei também!

EMILINHA — Adivinhei-o!... Não. Nem a mim sequer! Mas o Prior disse-me... o que eu sonhava às vezes, mas nunca pensei!

JÚLIO — Ó Emilinha, ainda não me disse nada, mas se não é o que eu penso...

EMILINHA — Quando o Prior há pouco estranhou que eu risse, que eu cantasse sempre, mal sabia porque ria, porque cantava; mas quando o Sr. Júlio falou na sua partida... então vi que nunca mais havia de rir, nunca mais havia de cantar...!

(Acto II, cena XI.)

Mas seria de citar a longa sequência da ceia, em que se celebram os cinquenta anos do matrimónio de Emília e Patacas, que preenche quase todo o 3.º acto, e que é, para Óscar Lopes, «talvez a melhor proeza da peça e do nosso naturalismo cénico, pela animada verosimilhança com que movimentava figuras e réplicas comezinhas»¹⁴. Verosimilhança que habilmente se combina com o sentimentalismo que impregna a acção da peça, compondo um tecido em que se enleiam os fios de um discreto lirismo, uma suave ironia, uma esparsa e resignada melancolia — e se cruzam, como diz Patacas na réplica final da versão representada, os «velhos caminhos da morte» e o «caminho da aurora». É que «os tempos correm, os tempos são

¹⁴ Em *Le Naturalisme au Théâtre*, Zola, reportando-se à representação de *O Amigo Fritz*, de Erckman-Chatrian, na Comédie-Française (e levada à cena pela companhia Rosas e Brazão na temporada de 1878-1879), notava que «esta peça em que se está todo o tempo a comer e os namorados falam uma linguagem familiar» teria, vinte anos atrás, revoltado os clássicos e os românticos — prova evidente da implantação cénica do naturalismo.

outros»; e Emilinha, a neta dos velhos, não casará com um homem do campo, «que lhe saiba amarrar a terra», mas sim com um «homem dos caminhos-de-ferro». A novas fases da vida económica, novas formas de vida hão-de corresponder: também aí se poderá ver uma afirmação do realismo na obra de D. João da Câmara. E foi a partir de *Os Velhos* que a estética realista se impôs nos palcos portugueses, representada por obras tão significativas como *Dor Suprema*, de Marcelino Mesquita (1895), *Crucificados*, de Júlio Dantas (1902), *O Azebre*, de Lopes de Mendonça (1909) — autores que igualmente haviam começado por officiar no templo do teatro histórico —, *Casamento de Conveniência*, de Coelho de Carvalho (1904), e, bem entendido, os diversos «episódios», designação correspondente às *tranches de vie* do naturalismo francês, que constituíram o repertório do Teatro Livre e do Teatro Moderno, que a este sucedeu.

10. Do realismo iria, porém, afastar-se a peça seguinte de D. João da Câmara, o drama *O Pântano*, pela primeira vez representado — sempre no Teatro de D. Maria e pela mesma companhia (a que

viera entretanto juntar-se Lucinda Simões) — em 10 de Novembro de 1894 ¹⁵. Desta vez a indiferença com que *Os Velhos* haviam sido acolhidos volveu-se em hostilidade. Fialho de Almeida atribuiu o insucesso à «insuficiência do desempenho» e à «menos ilustração do público», impreparados os actores e desorientado este por uma obra que «saía completamente dos moldes clássicos» e que tinha as suas raízes (assim declarava a *Revista Teatral*) na «nova religião que as brumas do Norte nos vão infiltrando». Não tanto Ibsen, implicitamente visado nestas palavras, que aliás o autor de *O Pântano* considerava «talvez o maior dramaturgo da actualidade», mas Maeterlinck, seria a referência certa, como aliás Fialho bem entendeu, ao dizer que o dramaturgo português se lhe adiantara, «procurando realizar por figuração viva o que o poeta flamengo escrevera para *marionettes*». Nestes quatro actos, mas especialmente nos dois intermédios, cuja acção decorre num velho palacete

¹⁵ Nessa noite, o Teatro apresentava um novo tecto pintado por Columbano e estreava-se como cenógrafo o mais dotado discípulo de Manini, Augusto Pina.

em ruínas, perdido na vasta solidão da charneca alentejana (curiosamente, a mesma onde se situa a acção de *Os Velhos*, mas agora focada a uma luz totalmente diversa), corre à superfície aquele veio misterioso, «reprimido na noite impenetrável da natureza» e a ela hostil, que a relanços aflorava, como vimos, nas peças históricas anteriores. Um drama de culpa e expiação, de amor, traição e morte, envolve na sua teia obscura as personagens aflitas sobre as quais se abatem forças transcendentais à razão, e que se exprimem através de um diálogo balbuciado, reticente, repetitivo e entrecortado por angustiantes silêncios, enquanto lá fora, por contraste (e é impossível deixar de evocar o *Interior* e *A Intrusa* de Maeterlinck), repicam os sinos festivos da noite de Natal. Leia-se a cena de abertura do 3.º acto:

JOSÉ — A noite é de luar. Isto vai mal, vai mal. Luar e nuvens. Há-de haver logo trovoadas.

O DUQUE — Nunca vi noite mais cheia de presságios. Luar e nuvens.

JOSÉ — Luar e nuvens. Passam as sombras sobre o pântano e muda-se a neblina em roupa de fantasmas.

O DUQUE — Andam corujas voando em torno do palácio. Nunca vi noite assim terrível de presságios.

JOSÉ — Quando a duquesa, minha senhora, presente a trovoada, não dorme nem eu durmo. Passam as nuvens sobre a lua e as sombras sobre o pântano. Ergue-se alto a neblina. Olhe aquele! Olhe aquele!... Corre com o vento! Veio esmagar-se aqui nos muros do palácio!... Eh! Eh! Eh! Como correm todos! A dança dos fantasmas! Eh! Eh! Eh!

O palácio que «é como um túmulo» e em que há «frémitos sinistros», cujas janelas de vidros quebrados são «olhos sem vista que parecem ver cá dentro», o pântano sobre o qual os fantasmas e os pesadelos «apenas o sol desce começam a formar-se, dançam no vento, desfazem-se nos ares», constituem-se no símbolo de um lôbrego universo onde se agita desorientada uma humanidade a quem deram «asas que só servem para descer ao fundo do abismo». «O pântano alastrou», dirá José, o velho criado vidente e idiota — e acabará por submergir as personagens desta dança da morte que oscila entre o melodrama e a tragédia, num equilíbrio instável sempre à beira de romper-se, como nas

sequências finais em que o patético quase soçobra no ridículo.

Fialho, não obstante reconhecer n' *O Pântano* «uma obra literária de superior merecimento», achou que o novo trabalho do autor de *Os Velhos* «parece antes a exibição duma enfermaria de neuróticos do que um drama propriamente dito»: e quando, daí a dez anos, Maeterlinck, de quem o texto de D. João da Câmara é tributário, trouxe ao D. Amélia algumas das suas obras, um outro crítico teatral, aqui já citado, Joaquim Madureira, cuja truculência verbal nada ficava a dever à daquele, não teve dúvidas em colocar o autor de *A Intrusa* «entre os enfermos de um manicó-mio»... Assim os (bons?) espíritos se encontram ¹⁶.

¹⁶ Como que a confirmar o pensamento de Mallarmé — para quem «um livro, em nossa mão, supre todos os teatros» e dispensa «o espaço brutal da cena» —, a dramaturgia simbolista raras vezes, ou tardiamente, passou entre nós das páginas do livro para as tábuas do palco: assim o poema dramático de Eugénio de Castro *Belkiss*, publicado em 1894 e posto em ópera por Rui Coelho em 1928, ou o admirável teatro de António Patrício, que só nos anos 70 começou a ser representado.

A *O Pântano* sucedeu *A Toutinegra Real*, comédia que transpõe para um ambiente burguês alguns tópicos do drama anterior, o que é particularmente sensível no que tange à caracterização psicológica das personagens (a aura de fatalismo que rodeia a protagonista, a sensibilidade intuitiva de outra das figuras principais); e a esta uma outra comédia, *O Ganha-Perde*, que tem de novo a província como cenário, desta vez a pretexto de uma crítica bem-humorada, mas superficial, ao caciquismo eleitoralista. Até que em 1897, a 11 de Dezembro, o pano do D. Maria volta a subir para uma das melhores obras de D. João da Câmara, *A Triste Viuvinha*.

Estamos de regresso ao Alentejo, na aldeia de Santa Luzia; e é, como em *Os Velhos*, um quadro exacto do viver quotidiano numa terra de província que nos é dado a ver. Não mudam as personagens — ali o prior e o barbeiro, aqui o tabelião e o sargento da guarda-fiscal, em ambas o mestre-escola, velhas e jovens camponesas; e é na mesma linguagem correntia, simples e desadornada que se exprimem e aos seus sentimentos. Também como em *Os Velhos*, os três actos de *A Triste Viu-*

vinha estão imbuídos do mesmo lirismo discreto, da mesma suave ironia, da mesma resignada melancolia; e os caminhos do passado e do futuro cruzam-se e descruzam-se igualmente nesta história contada em tom menor (intimista, diríamos) de uma mulher que, tendo enviuvado muito cedo, sente despertar-lhe de novo o sangue para a vida e para o amor: «Que desgraça a minha! Nesta casa não se respira! Parece-me sempre que tudo está às escuras, que tenho uma mó em cima do peito! [...] Não quero morrer! Não quero levar para a eternidade este anseio pior que fome e sede!» Mas, para não desgostar o velho sogro, que vive apenas da recordação do filho, acaba por afogar no peito o afecto nascente por outro homem. Tudo isto é dito em pequenas frases, em surdina, por entre silêncios e reticências, como em *O Pântano* — mas dentro dos limites de um realismo que não transborda para as regiões alucinadas do sobrenatural.

A mais perfeita concordância entre as vertentes realista e simbolista da dramaturgia de D. João da Câmara (seria excessivo falar em síntese) atinge-se em *Meia-Noite*, cuja estreia teve lugar em

5 de Janeiro de 1900 no Teatro de D. Amélia, onde se acolheram os irmãos Rosa, Brazão, Rosa Damasceno, em protesto contra a reforma do D. Maria. Uma vez mais o amor é o tema que constitui, em vários planos, o núcleo central deste como dos outros dramas: não o amor desvairado que os românticos exaltavam, mas o deslumbramento ingénuo dos seres que pela primeira vez o descobrem (Júlio e Emilinha em *Os Velhos*, Barros e Assunção em *A Triste Viuvinha*, Cesário e Lucrecia em *Meia-Noite*, Francisco e Margarida em *Casamento e Mortalha*), a dolorosa renúncia dos amores frustrados (Nazaré e João da Alegria em *A Triste Viuvinha*, Romana e Crisóstomo em *Meia-Noite*), a transmutação em saudade (Patacas e Emília em *Os Velhos*, Marcolino e Olímpia em *Casamento e Mortalha*) ou a sublimação em criação artística (Sursum-Corda, Crisóstomo, em *Meia-Noite*). A plasticidade do diálogo traduz exemplarmente a diversidade de matizes em que se desdobra assim o tema dominante do teatro de D. João da Câmara.

A distância que separava *A Triste Viuvinha* de *Os Velhos* é maior ainda em relação a *Meia-Noite*: a procurada objectividade da comédia de 1893

evolui para a subjectividade impressionista do drama de 1900 que, enquanto paráfrase do *Cântico dos Cânticos*, remete para uma transcendência radiada no idealismo cristão mais que no *fatum* a cujo peso se vergavam as personagens de *O Pântano*. E não é, decerto, por acaso que a acção se localiza em pontos altos — os aposentos de um velho cónego, nos telhados da Sé de Lisboa, e o coro desta, para além do qual o templo «se esfuma». Assim como o casario da cidade, com o rio ao fundo, ou o interior da catedral, vistos de longe, a realidade parece diluir-se, perder os seus contornos, como que imaterializar-se: «Parece-me que ando desencaminhado no labirinto de um sonho, perdida a perspectiva do tempo», diz Crisóstomo, o organista da Sé; e Romana, como em eco: «A vida... um sonho... outro sonho... Nunca se é bem acordado!»

Tal como os espaços abertos de *Os Velhos* e de *A Triste Viuvinha* se fecham, aqui, no interior do templo, é na consciência das personagens que o drama se trava, não só entre si mas dentro delas próprias. Assim Fernando Pessoa entendia o que chamava «teatro estático»: «não a acção nem a

progressão e consequência da acção, mas a revelação das almas através das palavras trocadas». «A mim mesmo digo o que sinto, e me respondo, que alma não há que não tenha duas vozes» — é outra réplica da peça, que anuncia já um dos tópicos fundamentais da dramaturgia (da arte e da literatura, em geral) do primeiro terço do século xx, a dissolução da personalidade, que teve em Joyce, Pirandello e Pessoa os mais ousados exploradores. E se, por vezes, o lirismo de D. João da Câmara não consegue libertar-se de uma certa ganga literária herdada do romantismo, não faltam no seu diálogo passagens de autêntica poesia, como nesta fala de Crisóstomo em que ecoam as «correspondências» entre os sons e as cores do soneto famoso de Baudelaire, retomadas por Gomes Leal no poema *O Visionário*:

Queria que as ondas sonoras vibrassem como num fundo de alvorada pedaços da luz celeste, tão vivas como o vermelho que é a suprema glória, tão doces como o azul do zénite que é a tranquilidade imensa. E como a alegria da cor verde que é a esperança, os brados do oiro fulvo que é a opulên-

cia, o tom menor de ametista, em que o riso do céu se anuvia numa saudade, seriam as melodias em que o desejo cantasse [...] A alegria final deveria transbordar, toda sair fora do mundo!...

(Acto I, cena VIII.)

11. «Folhetim populista» se chamou a *A Rosa Enjeitada*, o drama em seis actos que se estreou no Teatro do Príncipe Real em 1901 e foi uma das grandes criações de Adelina Abranches, na figura de uma prostituta que se redime pelo sacrifício e o amor. É irresistível estabelecer um paralelo entre esta personagem e a protagonista de *A Severa*, de Júlio Dantas, nesse mesmo ano também representada pela primeira vez, e igualmente uma grande criação de Ângela Pinto; mas enquanto a acção desta põe em confronto um meio popular e fadista com uma aristocracia boémia, o contraste na peça de D. João faz-se com uma pequena burguesia movida por mesquinhas ambições, sintetizada na personagem do usurário Augusto César de Arraiolos, desenhada com o mesmo sentido justo de observação que em *Os Velhos* e *A Triste Viuvi-*

nha se manifestara já ¹⁷. O que de certo modo contrabalança o intrínseco melodramatismo de *A Rosa Enjeitada* é, para além dessa nota cómica, a profunda simpatia do autor pelos miseráveis, pelos seres marginais, pelos deserdados da sorte, sobre quem escreveu algumas crónicas impressionantes no *Ocidente* ¹⁸ — e que o aproxima, antecipando-

¹⁷ Quer *A Rosa Enjeitada*, quer *A Severa*, forneceram a matéria-prima para duas operetas, esta com libreto de André Brun e música de Filipe Duarte (1909), aquela de Silva Tavares e Vasco de Macedo, respectivamente (1929).

¹⁸ Um exemplo particularmente expressivo: «Havia uns tipos, velhos quase todos, que um mistério envolvia, e a quem não era possível supor vida, senão a horas mortas. Eram feitos de sombras, delas saíam, com elas desapareciam. Seguiam pelos bairros escuros, arrimados às paredes húmidas, esverdeadas dos becos cheios de recantos, em que os candeeiros a meia luz desenhavam sombras a dançarem com o vento. Sobre a lama escura, mole, embebida de podridões, os passos não faziam bulha. Pareciam sair de um inferno de angústias. Tinham cabeças lívidas como de espectros. Caminhavam, arrastando os pés, condenados fatídicos, remexendo os lábios devagarinho, os olhos cheios de febre, a mão esguia, branca, descarnada, trémula, com os dedos espetados, saindo dos farrapos, como indicando o caminho fatal de todas as noites. Pareciam absor-

-se-lhe, de Raul Brandão, que o admirava e considerava *A Rosa Enjeitada* «um dos mais belos dramas que [tinha] visto na [sua] vida». Poderia ser do futuro autor do *Húmus* este grito de Rosa: «Saber a gente que vive porque alguma coisa lhe dói sempre!»¹⁹ E, uma vez mais, o destino escolhe criaturas excepcionais — a demente de *D. Afonso VI*, o criado semilouco de *O Pântano*, o cego

tos, filhos de um crime e de uma superstição. E na cidade cheia de pesadelos faziam correr pela espinha da gente o calafrio dos mistérios. [...] Abortos, larvas, fantasmas monstruosos, que apareciam a horas mortas e sumiam-se aos primeiros alvares da manhã, que foi feito deles? Sumiram-se com os sonhos. Viram a luz do dia, sumiram-se. Nunca mais lhes hão-de reflectir as imagens as poças de água estagnada, verde, espelho lívido na calçada sob candeeiros trémulos.» («Crónica ocidental», in *Ocidente*, n.º 599, 15 de Agosto de 1895.)

¹⁹ As primícias teatrais de Raul Brandão, o drama em três actos *Noite de Natal*, escrito em colaboração com Júlio Brandão e estreado em Janeiro de 1899 no Teatro de D. Maria, oferecem um parentesco evidente, pela atmosfera, pelo tom, pela depuração do diálogo, com *A Triste Viuvinha*, que, juntamente com os anteriores *Os Velhos* e os posteriores *Meia-Noite* e *A Rosa Enjeitada*, eram para Raul Brandão «das poucas peças modernas que resistirão ao tempo».

de *A Rosa Enjeitada* — para fazer ouvir os seus avisos e anunciar os seus desígnios.

Do mesmo ano de *A Rosa Enjeitada* é a comédia *Aldeia na Corte*, escrita em colaboração com Delfim Guimarães, o tradutor das baudelairianas *Flores do Mal*, que repete, com menos felicidade, o ambiente e o tema de *O Ganha-Perde*, e nada acrescenta à sua obra, como também não os actos em verso de 1902, 1903 e 1907 (*Os Dois Barcos*, *O Poeta e a Saudade*, em louvor de Garrett, e *Auto do Menino Jesus*), a adaptação do *Amor de Perdição* (em sete actos, 1904) — Joaquim Madureira diria que «D. João da Câmara fez tudo o que, honrada e lealmente, se podia fazer, mas, fazendo tudo, fez o pior que podia fazer, porque a única coisa que devia ter feito era não fazer nada»... — e os dois actos de *Casamento e Mortalha*, também de 1904, em que a dialéctica das «saudades do que não foi» e das «esperanças do que há-de ser» é mero pretexto para uma breve intriga repassada de emoção e ironia.

E esta visão panorâmica da criação dramaturgica de D. João da Câmara ficaria incompleta se omitíssemos a séria tentativa para a criação de uma

opereta nacional empreendida em colaboração com Gervásio Lobato e o compositor Ciríaco Cardoso entre 1891 e 1894, de que resultaram *O Burro do Senhor Alcaide*, *O Solar dos Barrigas*, *Cocó*, *Reineta e Facada* (título depois alterado para *Bibi & Companhia*), *O Valete de Copas*, *Os Anos da Menina* e *O Testamento da Velha*. A galeria de tipos populares que nelas perpassam, próximos parentes de *Os Velhos*, de *O Ganha-Perde*, de *A Triste Viuvinha*, os ingênuos mas saborosos enredos que entre eles se travam (esboça-se, na primeira, uma caricatura do sebastianismo, no prolongamento de *As Profecias do Bandarra*, de Garrett) e as inspiradas partituras do maestro português, garantiram-lhes durante muitos anos uma audiência a que o progressivo declínio do género pôs termo quando se extinguiram os últimos ecos da Segunda Guerra Mundial ²⁰.

²⁰ Mencionem-se ainda duas outras operetas, *O Oito* (1896) e *O João das Velhas*, esta com Eduardo Schwalbach (1901), e música de Filipe Duarte e Nicolino Milano, respectivamente; a colaboração com Lopes de Mendonça e outros nas farsas *Zé Palonso* (1891) e *O Burro em Pancas* (1892) e na peça fan-

Não limitou, porém, D. João da Câmara o seu labor literário — Fialho, colocando-o «entre os mais altos, desinteressados talentos literários do seu tempo», chamou-lhe «galeriano das letras» devido à «escravidão martirizante sob que viveu nas suas relações com empresários e editores» — à escrita dramatúrgica. São de sua autoria um *Livro de Leitura* para a 1.^a classe das escolas de instrução primária, publicado em 1903 e em que teve Maximiliano de Azevedo e Raul Brandão como colaboradores; os romances históricos *El-Rei* (1895) e *O Conde de Castelo Melhor* (1903); um livro de versos, *A Cidade* (1908), e um volume de Con-

tástica *A Aranha* (1902); os monólogos *Os Gatos*, *O Juízo Final*, *O Dorminhoco*, *Os Sinos*, *História da Carochinha*, que grandes artistas como Augusto Rosa e Ferreira da Silva integraram no seu repertório; e as traduções de *O Casamento de Olímpia*, de Émile Augier (1893), e *O Mestre de Armas* (1894), ambas com Gervásio Lobato, *O Flibusteiro*, de Jean Richepin, e *O Amigo das Mulheres*, de A. Dumas filho (1895), *O Fiscal dos Wagons-Lits*, de Alexandre Bisson (1899), *Dor Bendita*, de François Coppé (1907), *Tanta Bulha por Tão Pouco*, de Shakespeare, e *O Milagre de Santo António*, de Maeterlinck (inéditas).

tos (1900), onde, como no seu teatro, o campo e a cidade servem alternadamente de cenário e se encontram páginas de notação atenta dos costumes, de um desenfastiado humor e até repassadas da enigmática atmosfera conexas ao simbolismo que paira sobre a sua obra teatral.

12. Se o leitor deste livrinho abrir o 1.º volume das *Memórias* de Raul Brandão, documento imprescindível para o conhecimento e o estudo dos factos principais e das personalidades mais relevantes da vida portuguesa desde o estertor da monarquia à queda da 1.ª República, vistos através da óptica transfiguradora do autor do *Húmus*, verificará que o primeiro nome a surgir no prefácio é o de D. João da Câmara. E ao longo desse e dos outros dois volumes irá encontrá-lo mais vezes. Compreende-se. Foi ele quem mais se aproximou daquele teatro «simples e humano» que mostrasse «a alma descarnada das coisas» e não se perdesse em «palavras, palavras e palavras» com que Raul Brandão sonhava desde 1895 (as citações que precedem são extraídas de uma crónica sobre «Teatro e actores» publicada no *Correio da Ma-*

nhã de 17 de Maio daquele ano). Irritavam-no e aborreciam-no «as peças decorativas do Sr. Lopes de Mendonça e a simplicidade complicada e embirrenta do Sr. Schwalbach, [onde] não se encontra uma palavra, um grito, que exprima a dor, uma cena que nos faça estremecer, nos dê risos a valer ou verdadeiras lágrimas». E se abria uma excepção para a *Dor Suprema*, de Marcelino Mesquita, «uma catástrofe arrancada com lágrimas e dor à Vida e atirada para o palco», era para o autor de *Os Velhos*, de *A Triste Viuvinha*, de *Meia-Noite* e de *A Rosa Enjeitada*, obras que «ficarão no nosso teatro porque são profundamente humanas», que as suas preferências se dirigiam. «D. João da Câmara é um dos maiores dramaturgos portugueses», afirmou num breve texto publicado em 1903.

É-o, de facto, não só pela sua obra em si mas ainda pelos caminhos que abriu, por onde seguiram Alfredo Cortez, José Régio, Raul Brandão... Não se enganava este ao declará-lo. Nem os leitores de *A Cena* ao conceder-lhe o primeiro lugar entre os dramaturgos do seu tempo. Não só, porém, do seu tempo, mas de toda a nossa literatura dramática.



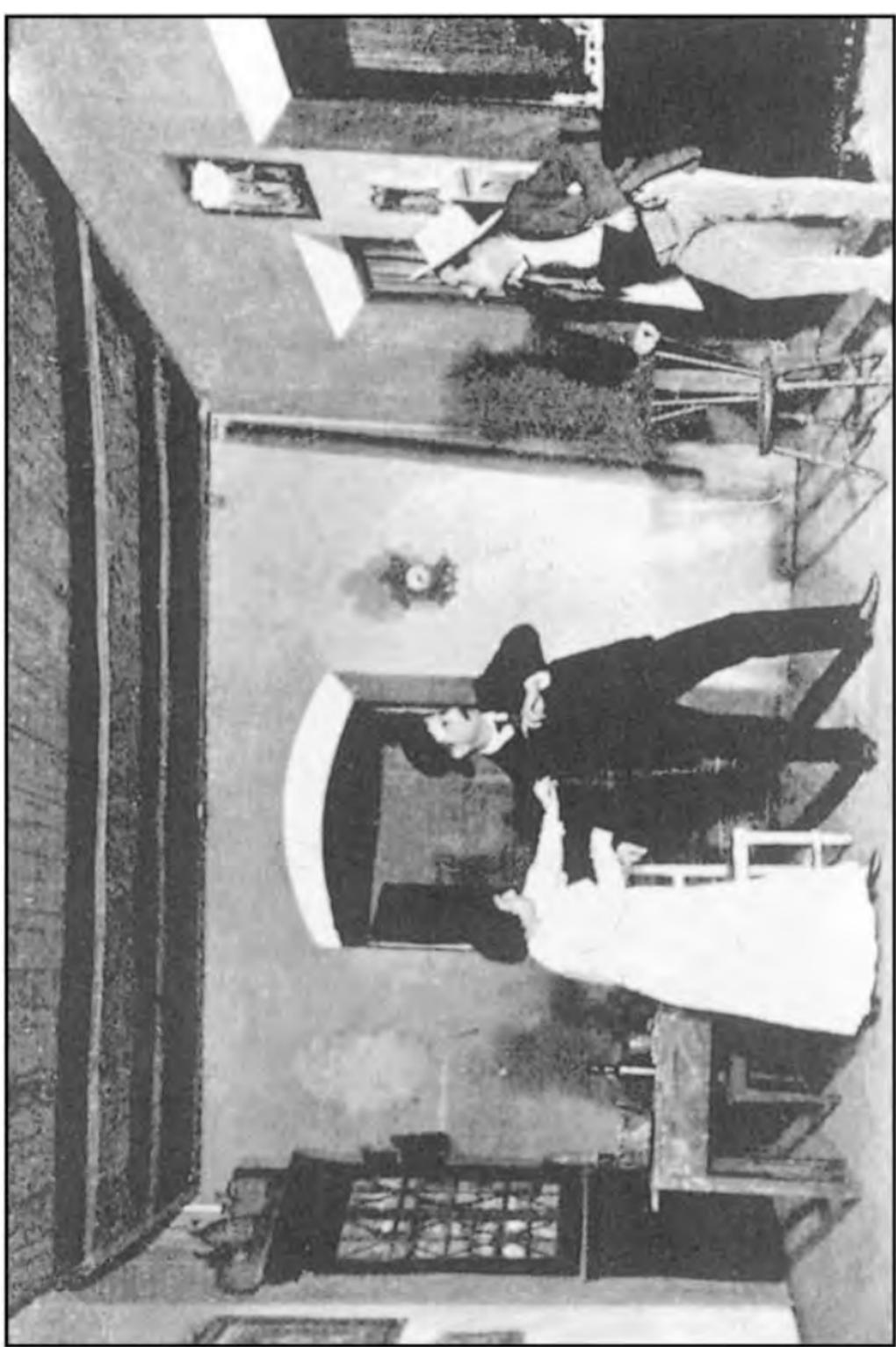




TRISTE VIUVINHA



Um bravo cá de dentro a D. João da Câmara — a quem mais largamente nos referimos na *Chronica* — pela perfeição da peça, e outro aos interpretes pela perfeição do desempenho, que não pôde ser esvaziada, e difficilmente poderá ser aguçada!





Ilustrações

- 1.^a O actor Eduardo Brazão em *D. Afonso VI* (Teatro Nacional, 1890).
- 2.^a Cena do 1.^o acto de *Os Velhos* (Teatro Nacional, 1893) com os actores João Rosa e Joaquim Costa.
- 3.^a A actriz Rosa Damasceno em *Os Velhos* (Teatro Nacional, 1893).
- 4.^a Página de Rafael Bordalo Pinheiro sobre *A Triste Viuvezinha* (*O António Maria*, de 16 de Novembro de 1897).
- 5.^a Cena do 3.^o acto de *A Rosa Enfeitada* (Teatro do Príncipe Real, 1901) com os actores Adelina Abranches, Ernesto do Vale e Caetano Reis.
- 6.^a Cena da opereta extraída de *A Rosa Enfeitada* (Teatro Maria Vitória, 1929) com os actores Ilda Stichini, Alfredo Ruas e Holbeche Bastos.

Bibliografia

- ALMEIDA, J. V. Fialho de, «O Pântano», in *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*, Lisboa, 1925, pp. 29-38.
- ANDRADE, João Pedro de, «D. João da Câmara visto no nosso tempo», in *Estrada Larga* (AA. VV.), vol. 2, Porto, 1960, pp. 376-380.
- BARATA, José Oliveira, «D. João da Câmara», in *Biblos*, vol. 1, Lisboa, 1995, pp. 860-863.
- BRANDÃO, Raul, *Memórias*, vols. 1, 2 e 3, Porto, 1919, Lisboa, 1925 e 1933.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução ao Teatro Português do Século XX*, Lisboa, 1969, pp. 117-120.
- , *O Simbolismo no Teatro Português*, Lisboa, 1991, pp. 18-35.
- CURTO, A. Ramada, *A Propósito do Centenário de D. João da Câmara*, Lisboa, 1952.
- , «D. João da Câmara», in *Estrada Larga*, vol. 2, cit., pp. 374-375.
- FARIA, Jorge de, «A sombra de D. João da Câmara», in *Teatro (posfácio)*, Lisboa, 1958, pp. 239-246.
- FIGUEIREDO, Cândido de, *Figuras Literárias*, Lisboa, 1906. pp. 306-307.

- FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da Literatura Realista*, 2.^a ed., Lisboa, 1924, pp. 227-234.
- HENRIQUES, A. José, *D. João da Câmara*, Lisboa, 1897.
- LISBOA, Eurico (Filho), «O Teatro de D. João da Câmara», in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, t. v, Lisboa, 1954, pp. 147 e segs.
- LOPES, Óscar, e SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed., Porto, 1996, pp. 958-959.
- LYONNET, Henri, *Le Théâtre au Portugal*, Paris, 1898.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969, pp. 285-289.
- PIMENTEL, Fernando Vieira, *Tendências Estéticas Finisseculares: D. João da Câmara, um Caso Exemplar*, Ponta Delgada, 1981.
- PINTO, Pedro, «D. João da Câmara (traços bibliográficos)», in *Ocidente*, 1908.
- REBELLO, Luiz Francisco, «D. João da Câmara», in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, vol. 2, Lisboa, 1947, pp. 287-311.
- , *D. João da Câmara e os Caminhos do Teatro Português*, Lisboa, 1962.
- , *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico*, Lisboa, 1978, pp. 59-78.
- , *O Teatro Simbolista e Modernista*, Lisboa, 1979, pp. 26-30.
- , «D. João da Câmara e o teatro português finissecular», in *Fragmentos de uma Dramaturgia*, Lisboa, 1994, pp. 33-48.

—, *História do Teatro Português*, 5.^a ed., pp. 114, 116-117 e 123.

ROCHA, André Crabbé, «D. João da Câmara», in *Dicionário de Literatura*, vol. 1, 3.^a ed., Porto, 1981, pp. 134-135.

SAMPAIO, Albino Forjaz de, *As Melhores Páginas do Teatro Português*, Lisboa, 1933, pp. 165-172.

SANTOS, Etelvina, «D. João da Câmara», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1996, pp. 92-94.

SENA, Jorge de, *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, 1998, pp. 296-301.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vols. I e II, Lisboa, 1946.

Colecção Essencial

1. IRENE LISBOA
Paula Morão
2. ANTERO DE QUENTAL
Ana Maria A. Martins
3. A FORMAÇÃO DA NACIONALIDADE
José Mattoso
4. A CONDIÇÃO FEMININA
Maria Antónia Palla
5. A CULTURA MEDIEVAL PORTUGUESA (SÉCS. XI A XIV)
José Mattoso
6. OS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS DA CULTURA
PORTUGUESA
Jorge Dias
7. JOSEFA D'ÓBIDOS
Vítor Serrão
8. MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
Clara Rocha
9. FERNANDO PESSOA
Maria José de Lancastre
10. GIL VICENTE
Stephen Reckert
11. O CORSO E A PIRATARIA
Ana Maria P. Ferreira
12. OS «BEBÉS-PROVETA»
Clara Pinto Correia
13. CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS
Maria Assunção Pinto Correia
14. O CANCRO
José Conde
15. A CONSTITUIÇÃO PORTUGUESA
Jorge Miranda

16. O CORAÇÃO
Fernando de Pádua
17. CESÁRIO VERDE
Joel Serrão
18. ALCEU E SAFO
Albano Martins
19. O ROMANCEIRO TRADICIONAL
J. David Pinto-Correia
20. O TRATADO DE WINDSOR
Luís Adão da Fonseca
21. OS DOZE DE INGLATERRA
A. de Magalhães Basto
22. VITORINO NEMÉSIO
David Mourão-Ferreira
23. O LITORAL PORTUGUÊS
Ilídio Alves de Araújo
24. OS PROVÉRBIOS MEDIEVAIS PORTUGUESES
José Mattoso
25. A ARQUITECTURA BARROCA EM PORTUGAL
Paulo Varela Gomes
26. EUGÉNIO DE ANDRADE
Luís Miguel Nava
27. NUNO GONÇALVES
Dagoberto Markl
28. METAFÍSICA
António Marques
29. CRISTÓVÃO COLOMBO E OS PORTUGUESES
Avelino Teixeira da Mota
30. JORGE DE SENA
Jorge Fazenda Lourenço
31. BARTOLOMEU DIAS
Luís Adão da Fonseca

32. JAIME CORTESÃO
José Manuel Garcia
33. JOSÉ SARAMAGO
Maria Alzira Seixo
34. ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE
Américo da Costa Ramalho
35. DROGAS E DROGADOS
Aureliano da Fonseca
36. PORTUGAL E A LIBERDADE DOS MARES
Ana Maria Pereira Ferreira
37. A TEORIA DA RELATIVIDADE
António Brotas
38. FERNANDO LOPES GRAÇA
Mário Vieira de Carvalho
39. RAMALHO ORTIGÃO
Maria João L. Ortigão de Oliveira
40. FIDELINO DE FIGUEIREDO
A. Soares Amora
41. A HISTÓRIA DAS MATEMÁTICAS EM PORTUGAL
J. Tiago de Oliveira
42. CAMILO
João Bigotte Chorão
43. JAIME BATALHA REIS
Maria José Marinho
44. FRANCISCO DE LACERDA
J. Bettencourt da Câmara
45. A IMPRENSA EM PORTUGAL
João L. de Moraes Rocha
46. RAÚL BRANDÃO
A. M. B. Machado Pires
47. TEIXEIRA DE PASCOAES
Maria das Graças Moreira de Sá

48. A MÚSICA PORTUGUESA PARA CANTO E PIANO
José Bettencourt da Câmara
49. SANTO ANTÓNIO DE LISBOA
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
50. TOMAZ DE FIGUEIREDO
João Bigotte Chorão
- 51/52. EÇA DE QUEIRÓS
Carlos Reis
53. GUERRA JUNQUEIRO
António Cândido Franco
54. JOSÉ RÉGIO
Eugénio Lisboa
55. ANTÓNIO NOBRE
José Carlos Seabra Pereira
56. ALMEIDA GARRETT
Ofélia Paiva Monteiro
57. A MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA
José Bettencourt da Câmara
58. SAÚL DIAS/JÚLIO
Isabel Vaz Ponce de Leão
59. DELFIM SANTOS
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
60. FIALHO DE ALMEIDA
António Cândido Franco
61. SAMPAIO (BRUNO)
Joaquim Domingues
62. O CANCIONEIRO NARRATIVO TRADICIONAL
Carlos Nogueira
63. MARTINHO DE MENDONÇA
Luís Manuel A. V. Bernardo
64. OLIVEIRA MARTINS
Guilherme d'Oliveira Martins

65. MIGUEL TORGA
Isabel Vaz Ponce de Leão
66. ALMADA NEGREIROS
José-Augusto França
67. EDUARDO LOURENÇO
Miguel Real
68. D. ANTÓNIO FERREIRA GOMES
Arnaldo de Pinho
69. MOUZINHO DA SILVEIRA
A. do Carmo Reis
70. O TEATRO LUSO-BRASILEIRO
Duarte Ivo Cruz
71. A LITERATURA DE CORDEL PORTUGUESA
Carlos Nogueira
72. SÍLVIO LIMA
Carlos Leone
73. WENCESLAU DE MORAES
Ana Paula Laborinho
74. AMADEO DE SOUZA-CARDOSO
José-Augusto França
75. ADOLFO CASAIS MONTEIRO
Carlos Leone
76. JAIME SALAZAR SAMPAIO
Duarte Ivo Cruz
77. ESTRANGEIRADOS NO SÉCULO XX
Carlos Leone
78. FILOSOFIA POLÍTICA MEDIEVAL
Paulo Ferreira da Cunha
79. RAFAEL BORDALO PINHEIRO
José-Augusto França
80. D. JOÃO DA CÂMARA
Luiz Francisco Rebello

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de 800 exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Janeiro de dois mil e seis.

ED. 1012121
ISBN 972-27-1444-9

DEP. LEGAL N.º 234 173/05

ISBN 972-27-1444-9

