

MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XL

No centenário da morte de D.
João da Câmara

LUIZ FRANCISCO REBELLO†



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2019

No centenário da morte de D. João da Câmara

Luiz Francisco Rebelto†

Em 1912, o dramaturgo Luís Barreto, hoje esquecido, como tantos outros do seu tempo, concorreu a um lugar de professor no Conservatório. O título da tese que apresentou era, em forma interrogativa, «O Teatro português existe?»

Mas já 90 anos antes, no prefácio à 1.^a edição da sua tragédia *Catão*, Garrett havia formulado pergunta idêntica, e cito: «Será que, assim como os franceses não são dotados para a poesia épica, os portugueses não têm *la tête dramatique*?» — e de certo modo lhe respondia, ao constatar, magoadamente, «esta esterilidade dramática, esta como negação para o teatro em um povo de tanto engenho como é o nosso»...

Mais contundente, Eça de Queiroz, num artigo das *Farpas*, em 1871, afirmava peremptoriamente que «o português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas». Na volta do século, Fialho de Almeida insistia na mesma tecla: «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», e isto porque «sobretudo o teatro requer uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico que quase por completo faltam entre os predicados literários do português». E pelos tempos fora, muitos foram os espíritos esclarecidos que com eles, Garrett, Eça e Fialho, fizeram côro. Para citar apenas um, nosso contemporâneo, recorde-se a alusão de Eduardo Lourenço à «nossa antiga carência de fundo em matéria dramática».

Admitiam-se, é certo, algumas excepções. Garrett, provavelmente, estaria a pensar nele próprio (e ainda não tinha escrito a obra-prima que é o *Frei Luís de Sousa*!), mas não tardaria a descobrir Gil Vicente, editado em Hamburgo em 1834, e nele iria buscar a inspiração para o seu Auto de Gil Vicente em que (são palavras suas) o «ressuscit[ou] a ver se ressuscitava o teatro». Eça, esquecendo ou ignorando o autor das *Barcas*, entendia que «a nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*». Fialho exceptuava três nomes da «verdadeira miséria»

— estou a citá-lo — que era, segundo ele, o nosso património dramaturgico. Não eram os que, por certo, estarão a pensar; mas sim — quem diria? — César de Lacerda, Camilo e Marcelino Mesquita...

Devo confessar que nunca partilhei estes juízos pessimistas. Em todo o caso, nunca os acompanhei no seu radical negativismo. É certo que o génio português (entenda-se por «génio» o que se quiser) tende a exprimir-se mais identitariamente através da poesia que do romance, e de ambos mais que do teatro. Terá isto que ver com diversos factores, endógenos e exógenos, e muito com a especificidade do teatro, que é a transposição de uma vivência ou uma mitologia colectivas, e, por isso, como dizia Moniz Barreto ao analisar, em 1889, com rara lucidez, a literatura portuguesa do seu tempo, «a floração e a superioridade das manifestações cénicas é condicionada pela presença duma comunidade de sentimentos e dum acordo de opiniões na consciência colectiva. O que, entre nós, há que reconhecê-lo, tantas vezes falta...»

Mas o teatro português não é, de modo nenhum, o «descampado liso» de que falou António José Saraiva, de onde «saem solitários dois grandes penedos: Gil Vicente e Garrett». Além deles, outros, muitos outros, lutando muitas vezes contra ventos adversos, houve, e seria errado e injusto esquecê-los. Houve António Ferreira e a *Castro*, que é uma das mais belas, senão a mais bela, de todas as tragédias da Renascença. Houve o Chiado, que no *Auto da Natural Invenção* foi um dos primeiros a pôr em cena o que hoje se designa por «meta-teatro», e Camões, António Prestes, de quem a Imprensa Nacional acaba de editar meritoriamente a obra completa, e Simão Machado, Francisco Manuel de Melo e *O Fidalgo Aprendiz*, ante-projecto do *Burguês Fidalgo* de Molière, e António José da Silva, o «Judeu», que a Inquisição reduziu a cinzas, como ao teatro tentou fazer, e em parte conseguiu. Houve, mais perto de nós, e em registos diversos, Marcelino Mesquita, Gervásio Lobato, Henrique Lopes de Mendonça, Júlio Dantas, André Brun, e Raul Brandão e António Patrício, Alfredo Cortez e Carlos Selvagem, José Régio e Jorge de Sena, Santareno e Sttau Monteiro, para me deter no limiar dos nossos dias.

E houve D. João da Câmara.

D. João Gonçalves Zarco da Câmara, que nasceu em 1852 e faleceu há 100 anos, em 2 de Janeiro de 1908, e nos deixou, no curto espaço de três lustros, uma obra que se reparte pelos diversos caminhos estéticos dominantes no final do

século XIX: o neo-romantismo, o naturalismo e o simbolismo. E que aborda os mais variados gêneros, o drama (e mesmo o melodrama), a comédia, a farsa e a opereta, num total aproximado de meia centena de títulos, entre originais e traduções, para além de dois romances históricos, um livro de versos e outro de contos, um livro de leitura em que Raul Brandão colaborou, e de numerosos folhetins e crónicas que pena é não terem sido ainda reunidos em volume.

Da sua biografia retenhamos dois dados, pela repercussão que iriam ter na sua vida literária: a frequência do Colégio de Campolide, onde fez os primeiros estudos, e a intervenção, como condutor de obras públicas, na construção da linha férrea do ramal de Cáceres. No Colégio, fez representar as suas primeiras, e bem ingénuas, produções teatrais, que no entanto deixavam já entrever uma decidida aptidão dramaturgic. Da sua experiência alentejana iria retirar o cenário e as personagens de algumas das suas melhores peças — *Triste Viuvinha*, *O Pântano*, e essa obra-prima de todo o nosso teatro que é *Os Velhos*.

Tinha 37 anos quando o seu nome entrou para a primeira fila dos dramaturgos do seu tempo, e não tardaria muito que, num inquérito aberto entre os seus leitores pela revista *A Cena*, ele fosse escolhido, a larga distância dos demais, como «o melhor autor dramático». Um drama histórico em versos de 12 sílabas, *D. Afonso VI*, estreado em 12 de Março de 1890 no Teatro Nacional D. Maria II pela prestigiosa companhia em que se juntavam os irmãos Augusto e João Rosa, Eduardo Brazão, Ferreira da Silva e Rosa Damasceno, tornou-o célebre do dia para a noite.

O teatro histórico, ou, mais exactamente, o teatro a que um tempo pretérito fornece o tema, as personagens e o quadro da acção, ou apenas este quando tema e personagens são ficcionados, fôra o cavalo de batalha da cena romântica, desde o *Henrique III* do pai Dumas, o *Hernâni* de Victor Hugo, o *Chatterton* de Alfred de Vigny — e poderíamos remontar ao Goethe de *Clavigo*, ao Schiller de *A Conspiração de Fiesco*, ao Büchner de *A Morte de Danton*. Entre nós, Garrett dera o mote com *Um Auto de Gil Vicente* — mas logo advertiu que «sacrific[ava] às musas de Horácio, não às de Heródoto», porque «nem a verdade histórica propriamente, nem a cronológica, as quer ninguém que saiba o que é teatro». E, para que dúvidas não restassem, acrescentava: «Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis se os quiserem fazer com a Arte de verificar as datas na mão.»

Quiseram-no os seus sucessores, com a ajuda do *Elucidário* de Viterbo, a que foram buscar aquelas «expressões túrgidas e descomunais que fazem arrepiar o senso comum e que ofendem a verdade e a natureza», já verberadas por Herculano. E assim a herança de Garrett foi delapidada pelo Mendes Leal de *Os Dois Renegados* e os vários sub-Mendes Leais que, ao longo das décadas de 40 e 50, inundaram os palcos de Lisboa com uma enxurrada de «estupros, raptos, delíquios, duelos, vinganças atrocíssimas, pugilatos de paixões, tiroteios de afectos», na pitoresca (mas justa) enumeração do crítico Andrade Ferreira. O cansaço das plateias obrigou os dramaturgos a trocar os tempos de antanho pela actualidade — mas, como notou o teórico do naturalismo Júlio Lourenço Pinto, parafraseando Zola, «o Carnaval da natureza continuou». Apenas se mudou o manto dos reis e a cota de malha dos guerreiros para a sobrecasaca dos barões e a blusa do operário.

A fórmula romântica parecia esgotada. Nas conferências democráticas do Casino Lisbonense, Eça proclamava o realismo «como nova expressão de arte». A nova literatura, dizia, deve 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». Mas o teatro, mais do que as outras artes refractário à mudança, tardaria duas décadas ainda a enveredar por esse trilho. Uma floração neo-romântica, repondo na ordem do dia o drama histórico, retardou a alteração do paradigma. *O Duque de Viseu*, de Lopes de Mendonça, em 1886, *Leonor Teles*, de Marcelino Mesquita, em 1889, *D. Afonso VI*, de D. João da Câmara em 1890, foram as suas primeiras manifestações, em consonância aliás com as correntes literárias nacionalistas dos finais do século.

Lourenço Pinto admitira que «a evocação do passado não [pudesse] eximir-se à alçada do dramaturgo», mas, «para ser verdadeiro, ressuscitando o passado como se fôra 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» e a genuinidade da sua transposição estética. Digamos que em Lopes de Mendonça a erudição se sobrepunha à intuição artística, esta àquela em Marcelino, e só D. João lograva o justo equilíbrio entre ambas.

O que distingue esta segunda vaga historicista da primeira é, ao nível da escrita, ainda que a ambas fosse subjacente uma visão idealista da História, a

atenção prestada à psicologia das personagens e a concatenação dos seus comportamentos com as coordenadas sociais e políticas do quadro histórico em que se movem. Não eram já os heróis inteiriços e monolíticos dos primeiros textos românticos, o confronto abstracto do herói com a colectividade, o maniqueísmo das oposições bem/mal, vício/virtude, a redução dos conflitos históricos a conflitos sentimentais, o melodramatismo verbal e gestual das situações dramáticas. E o povo, ausente na tragédia clássica, presente como mero espectador na fase inicial do drama romântico, passou a intervir como agente do devir histórico — conforme, aliás, em 1842 Alexandre Herculano havia recomendado aos dramaturgos do seu tempo, lembrando-lhes que «não basta[va] evocar os grandes de outrora em seus passos esplêndidos», era também preciso «assistir às misérias e agonias dos plebeus». Complementarmente, a cenografia, a indumentária, os acessórios, acompanharam esse afã de rigor, cuja progénie naturalista importa reconhecer.

O primeiro drama histórico de D. João da Câmara subiu à cena exactamente dois meses depois do Ultimato inglês. Ainda que o seu protagonista fosse um rei mentecapto e impotente, e o motor da acção fosse uma luta fratricida pelo poder, a peça inscrevia-se no ambiente exaltado da época, em que a memória dos «nossos egrégios avós» (e mesmo dos que, de egrégios, pouco tinham...) servia de antídoto ao vexame do Ultimato e à crise económica, financeira e política que se lhe seguiu. Mas o drama valia pelos seus méritos próprios — com ele, observara Oliveira Martins, «saí[a-se] por excepção desse mundo ridiculamente convencional do teatro que nos servem todos os dias» —, o que igualmente poderá dizer-se da peça seguinte, *Alcácer-Quibir*, em que, como na anterior, pela primeira vez, a estética simbolista faz, timidamente embora, a sua aparição na cena portuguesa. Os negros presságios, as «cruéis visões sombrias» que pairam sobre as personagens, correspondem às «forças desconhecidas e enormes potências, invisíveis e fatais, cujas intenções ninguém conhece», a que alude Maurice Maeterlinck no prefácio ao seu teatro — e que irão ganhar protagonismo em *O Pântano*, que D. João da Câmara fará representar em 1894. E, ainda que mais discretamente, é também na orla do simbolismo que se inscreve a atmosfera onírica da sua última peça histórica, o breve acto *O Beijo do Infante*, interpretado em italiano pelo grande actor Emete Novelli em 1898, com que D. João contribuiu para o ciclo dramático comemorativo do quarto centenário da viagem de Vasco da Gama.

Entretanto, porém, haviam-se estreado, sempre no Teatro Nacional, os 3 actos de *Os Velhos*, perante a indiferença do público e a incompreensão da crítica. «Gracioso quadro rural, contozinho bem posto em acção e que se escuta com bonomia», foi como o *Diário de Notícias* displicentemente os julgou. Terão surpreendido e desconcertado a simplicidade da intriga, a exactidão do ambiente em que a acção decorre — uma aldeia do Alto Alentejo que irá ser atravessada pelo caminho-de-ferro —, a perfeita caracterização sócio-psicológica das personagens — pequenos proprietários rurais a princípio indignados pela expropriação das suas terras, sacrificadas, como dirá uma delas, à «Besta do Apocalipse, a vomitar lume por esses campos agora tão quietinhos», mas a breve trecho dispostos a ouvir, na mira das indemnizações a receber, «no silvo da locomotiva o hino do progresso». Sobretudo terá surpreendido e desconcertado a fluência e naturalidade de uma linguagem aderente à vida real, sem floreios nem arabescos, como não era costume ouvir-se nos nossos palcos. Mas era um retrato fiel do país rural que Portugal era então, e por muito tempo ainda continuaria a ser, imbuído de um lirismo discreto, de uma suave ironia, que iríamos reencontrar em *Triste Viuvinha*, de 1897, cuja acção se situa igualmente no quadro da província alentejana, e se joga entre personagens idênticas, n' *Os Velhos* o prior e o barbeiro, aqui o tabelião e o sargento da guarda-fiscal, em ambos o mestre-escola, que se exprimem, e aos seus sentimentos, na mesma linguagem simples e coloquial, mas num tom mais reticente, mais intimista, próximo já do código linguístico do simbolismo.

Entre *Os Velhos* e *Triste Viuvinha*, foi a vez de *O Pântano*, em que — nas palavras de Fialho de Almeida — D. João da Câmara, tendo estudado «alguns dramaturgos modernos, espíritos pervertidos ou iluminados, que anseiam por trazer a lume os pesadelos que lhes agitam o sonho», procurou «adiantar-se a Maeterlinck [e] realizar por figuração viva o que o poeta flamengo escrevera para marionettes». O dramaturgo encena aqui uma história de culpa e expiação, uma dança da morte que oscila entre o melodrama e a tragédia, entre o macabro e o patético, localizada num velho palacete em ruínas, que é — dizem as rubricas — «como um túmulo» cujas janelas de vidros quebrados lembram «olhos sem vista que parecem ver cá dentro», à beira de um pântano sobre o qual os fantasmas e os pesadelos «apenas o sol desce começam a formar-se, dançam no vento, desfazem-se nos ares». É, de novo, a charneca alentejana, mas aqui focada a uma luz

totalmente diversa, fosca e espectral. Assim como as personagens são agora títeres manejados por um destino obscuro e impenetrável, símbolos agônicos de uma humanidade aflita a quem, dirá uma delas, «deram asas que só servem para descer ao fundo do abismo».

Hostilmente recebido, *O Pântano* é uma obra desequilibrada (Fialho, louvando embora o «superior merecimento literário», considerou-a «o parto obstruso de um cérebro infantil»), que no entanto apontava corajosamente um novo rumo estético. Seria em *Meia Noite*, estreada nos primeiros dias de 1900 no Teatro D. Amélia (que é hoje o S. Luiz), que viriam confluír e fundir-se harmoniosamente as linhas neo-romântica, realista e simbolista por onde circula a obra dramática de D. João da Câmara.

Mais para o *fatum* a que se vergavam as desequilibradas personagens do drama anterior, é para uma transcendência radicada no idealismo cristão que aponta a nova obra de D. João da Câmara, legível como paráfrase do «Cântico dos Cânticos», aliás subliminarmente evocado. Desta vez, o quadro da acção é a Sé de Lisboa — e não é por acaso que se localiza em pontos altos, o aposento do velho cónego nos telhados da catedral (1.º e 3.º actos) e o côro, para além do qual o templo «se esfuma» (2.º acto). Assim como o casario da cidade, com o rio ao fundo, ou o interior da igreja, visto de longe, a realidade parece diluir-se, perder os seus contornos, como que imaterializar-se — e não era essa a suprema aspiração dos poetas simbolistas? «Parece-me que ando desencaminhado, perdida a perspectiva do tempo», diz uma personagem, Crisóstomo, o organista da Sé; e outra personagem, Romana, responde, como em eco: «A vida... um sonho... outro sonho... Nunca se é bem acordado!»

O núcleo temático que serve de suporte à frágil anedota de *Meia Noite*, como praticamente a todo o teatro de D. João da Câmara, é o amor, repercutido em várias gerações, pelo contraste entre as «saudades do que não foi» e as «esperanças do que há-de ser» (para citar as duas réplicas finais de um dos seus últimos textos teatrais, *Casamento e Mortalha*, 1904): não o amor desvairado e tumultuoso que os românticos exaltavam, ou reduzido a mera conjunção carnal como em muito teatro naturalista, mas o deslumbramento ingénuo e alvoroçado dos que o descobrem, a dolorosa renúncia dos amores frustrados, a sua transmutação em saudade ou a sublimação em criação artística. Todos estes cambiantes se entrelaçam em *Meia Noite*, convocados para a construção de um drama que se trava na

consciência de cada personagem, e não só nas fricções entre elas mas no seu interior: «A mim mesmo digo o que sinto, e me respondo, que alma não há que não tenha duas vozes», diz-se em dado passo do diálogo. Aqui se anuncia um dos tópicos fundamentais da dramaturgia (da arte e da literatura em geral) do século xx, a dissolução da consciência individual, que teve em Proust, Joyce, Pirandello, Pessoa, os mais ousados exploradores. E como não ver, nessa réplica, uma confirmação da definição por este último proposta para o drama estático: «não a acção nem a progressão e consequência da acção, mas a revelação das almas através das palavras trocadas»?

Os Velhos e Meia Noite sinalizam os dois pontos cimeiros do teatro de D. João da Câmara. Mas a sua produção posterior está longe de ser despicienda. A *Rosa Enjeitada*, que teve uma intérprete excepcional na grande actriz Adelina Abranches, na figura de uma prostituta que se redime pelo sacrifício e o amor, foi taxado de «folhetim populista». E no entanto, Raul Brandão considerava-o «um dos mais belos dramas que [tinha] visto na [sua] vida», e, juntamente com aquelas, uma das «poucas peças modernas que resistirão ao tempo». Poderia, aliás, ser do autor do *Húmus* este grito de Rosa: «Saber a gente que vive porque alguma coisa lhe dói sempre!» É irresistível traçar um paralelo com a protagonista de outra peça, estreada no mesmo ano de 1901 e interpretada por outra grande actriz, Ângela Pinto: *A Severa*, de Júlio Dantas. O contraste, muito ao gosto romântico, entre um meio popular e uma aristocracia boémia e afadistada estabelece-se na peça de D. João com uma pequena burguesia movida por mesquinhas ambições — e o que, em Dantas, é hábil artifício, é em D. João da Câmara dolorosa e pungente humanidade. Refira-se ainda, omitindo alguns textos menores, uma adaptação cénica do *Amor de Perdição*, sobre a qual o temível crítico que foi Joaquim Madureira opinou que o adaptador «fez tudo o que, honrada e lealmente, se podia fazer, mas, fazendo tudo, fez o pior que podia fazer, porque a única coisa que deveria ter feito era não fazer nada»...; os dois breves actos de *Casamento e Mortalha*, a que já me referi, — e a tentativa séria de criar uma ópera-cómica portuguesa, com a colaboração de Gervásio Lobato e do compositor Ciríaco Cardoso, de que *O Burro do Senhor Alcaide* e *O Solar dos Barrigas*, representados entre os dramas históricos e *Os Velhos*, são os títulos mais conhecidos. Ou foram-no...

Cem anos vão passados sobre a morte de D. João da Câmara. Em 1952, aquando da passagem do centenário do seu nascimento, que a nossa Academia

comemorou pela voz de outro dramaturgo, Ramada Curto, o Teatro Nacional levou à cena *Meia Noite*. Em 2008, não consta que nenhum teatro, subsidiado ou não, e sobretudo o Teatro Nacional, que deveria ter como ponto de honra a revisão e revitalização do nosso património dramático, que para isso Garrett o fundou, lhe houvesse prestado a homenagem devida: levar ao palco uma, pelo menos, das suas grandes obras. Mas saber-se-á, no departamento do Ministério da Cultura que tem a tutela da actividade teatral, que elas existem?

Entretanto, ocorrem-me umas palavras de D. João da Câmara, que passo a citar: «O mau gosto, o desejo de fazer crer o que não é, de dar na vista, de ser aplaudido pela tolice aparatosa, são vícios vulgares neste fim de século, e mormente na sociedade em que o nível intelectual desceu a uma mediocridade assustadora.»

Estas palavras foram escritas em 1895. Poderiam tê-lo sido hoje.

(Comunicação apresentada à Classe de Letras,
na sessão de 22 de janeiro de 2009)