



UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

BRAZ BURITY

OMNES PRO VERITATE



ELISABETH COSTA

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2011



UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

BRAZ BURITY

OMNES PRO VERITATE



ELISABETH COSTA

DISSERTAÇÃO ORIENTADA POR MARIA HELENA SERÔDIO

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2011

RESUMO

A voz de Joaquim Madureira, que ao longo da vida foi, entre outras coisas, escritor, jornalista, crítico teatral e crítico de arte, sob o pseudónimo de Braz Burity, transporta-nos a uma época em que fervilhavam nobres ideais estéticos, sociais e políticos, visando a renovação de uma sociedade decadente.

Homem do seu tempo, viveu com intensidade e autenticidade esses ideais, militando por eles empenhadamente nas áreas que mais o apaixonavam: a política e as artes.

Figura marcante, sobre a qual escasseava a informação, procurámos, ao longo do trabalho empreendido, desbravar, na medida do possível, as circunstâncias da sua vida e da sua visão crítica, que pensamos merecedora de atenção prolongada. Observámos, em particular, o seu singular contributo, colorido pela sua expressiva e vigorosa prosa, para a memória da vivência teatral lisboeta no limiar do século XX e para a dignificação da crítica teatral nacional.

Palavras-chave: Braz Burity (Joaquim Madureira); teatro; crítica teatral; naturalismo; 1ª República.

ABSTRACT

During his life time Joaquim Madureira / Braz Burity performed, along with other occupations, those of a writer, a journalist, a theatre critic and an art critic. His voice takes us to an era shaped by noble esthetic, social and political ideals aiming at the renovation of a decadent society.

A paradigm of his time, he lived intensely and authentically such ideals and struggled for them vigorously in the areas that most appealed to him: politics and arts.

Since the available information about this striking character was but scarce, we have tried, throughout our research, to outline the circumstances of his life and critical vision as far as possible. We have paid special attention to his unique contribution, coloured by his expressive and passionate writings, to both the memory of the Lisbon theatrical activity at the beginning of the twentieth century and to a dignified national theatre criticism.

Key words: Braz Burity (Joaquim Madureira); theatre; theatre criticism; naturalist drama; Portuguese 1st Republic.

AGRADECIMENTOS

São muitos e merecidos. Devo agradecer:

Em primeiro lugar, a inspiração, o estímulo e o acompanhamento fundamentais e decisivos da Professora Maria Helena Serôdio.

A disponibilidade carinhosa da Professora Maria João Almeida.

A colaboração gráfica do Ico (capa).

O apoio a vários níveis dos meus companheiros de trabalho Alberto, Fátima e Manuela, que carinhosamente me libertaram tempo precioso que pude ocupar no meu trabalho de pesquisa.

A Paulo Archer de Carvalho, autor do Pródromo à 2ª edição (*Fac-simile*) de *A Forja da Lei*, com quem tive o prazer de trocar impressões sobre o nosso mútuo objecto de estudo.

À afectuosa família de Joaquim Madureira, a quem já me prendem laços duradouros e que me disponibilizou toda a informação disponível:

- Amarílis Paula A. de Varennes e Mendonça (prima por afinidade do neto António), a ponta da meada que generosamente me conduziu aos restantes membros da família;
- António Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho Ramos Chaves (neto, filho mais velho da filha Elisa) - através de quem comecei a vislumbrar o homem por detrás da escrita;
- Nuno de Varennes Ramos Chaves Berquó (bisneto, filho de António);
- Maria Luísa Nicola Covacich (sobrinha-neta, por parte da 2ª mulher, Bibi Covacich);
- Sofia Maria Mittermayer Madureira Rocha (neta, filha mais velha do filho Frederico) - que me contagiou com a sua ternura;
- Maria do Rosário Mittermayer Madureira Louro (neta, filha mais nova do filho Frederico, a residir em Moçambique);
- Jorge Osório Mourão (sobrinho, sua mãe, Maria do Carmo Madureira de Carvalho Osório, era meia-irmã de JM);
- Manuel Madureira Nobre (neto, filho mais velho da filha Maria Olímpia, conhecida por Budita) – meu colaborador mais próximo, que me conduziu na ‘viagem de peregrinação’ no norte do país;
- João Gonçalo do Amaral Cabral (sobrinho-neto, filho da sobrinha Maria da Luz, filha da sua irmã Antónia) - através de quem tive acesso a precioso material epistolográfico.

E, *last but not least*, a paciência do Raúl João perante a minha “vida à parte” de muitos meses.

Apoios institucionais: Anabela Jara (Assembleia da República); Biblioteca Municipal Florbela Espanca, de Matosinhos; Câmara Municipal de Penafiel; Museu Nacional do Teatro.

Aos meus amores.

À família de Joaquim Madureira.

NOTA METODOLÓGICA: Tendo consultado alguns autores estrangeiros na sua língua original, optámos, ao citá-los, por transcrever a nossa tradução, de forma a tornar a leitura mais fluida.

Índice

RESUMO	1
ABSTRACT	1
A COMEÇAR.....	7
CRONOLOGIA	8
1 UMA “SOLAVANCADA” EXISTÊNCIA.....	14
1.1 A herança combativa.....	14
1.2 Um mundo em transformação.....	16
1.3 Coimbra: o “sangue na guelra”	17
1.4 A intensa vivência lisboeta	20
1.5 A desaceleração nortenha.....	32
1.6 O Barreiro: sonho e frustração.....	39
1.7 Os netos, derradeira paixão	41
1.7.1 António.....	41
1.7.2 Sofia.....	43
1.7.3 Manuel	44
1.8 O apagar da chama.....	46
2 DA PRÁTICA E DA CRÍTICA TEATRAL.....	49
2.1. A vivência teatral lisboeta no início do século XX	50
2.2. Um teatro em crise?.....	52
2.3. A voz crítica de Braz Burity.....	55
2.3.1. Os preceitos <i>buritianos</i>	60
3. DOS MESTRES DA CENA	69
3.1. A supremacia francesa	70
3.1.1. A sacrossanta trindade: Dumas filho, Augier e Sardou	71
3.1.2. A nova geração: Hervieu , Courteline, Renard	82
3.2. Das “brumas do norte”: Ibsen e Maeterlinck	87
3.3. Da banda de cá: Coelho de Carvalho, Marcelino Mesquita, Júlio Dantas e Manuel Laranjeira.....	98
4. DAS FIGURAS EM PALCO	117
4.1. “Artigos de importação”	117
4.1.1. Antoine	118
4.1.2. Italia Vitaliani.....	123
4.1.3. Julia Bartet.....	134

4.2. “Indústrias caseiras”	139
4.2.1. Ferreira da Silva	140
4.2.2. Lucília Simões	147
A TERMINAR.....	152
BIBLIOGRAFIA.....	154
APÊNDICE	164
ANEXOS	170
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	171
1. O lema	173
2. Joaquim Madureira	174
3. A família de Lisboa	181
4. A família do Porto.....	184
5. Locais.....	187
6. Documentos	191
7. Correspondência	194

A COMEÇAR...

Embora seja, para a generalidade dos nossos contemporâneos, um ilustre desconhecido, **Braz Burity¹ (BB) / Joaquim Madureira (JM)** é uma referência importante para o conhecimento do movimento teatral, artístico e político do país na viragem do século XIX para o século XX – como o comprova a atenção que lhe têm dedicado os estudiosos mais atentos.

No entanto, este crítico de raro brilho, figura admirável da intelectualidade da sua época, talentoso prosador que se lê com gosto, começou a ser esquecido e posto à margem ainda em vida, como teremos ocasião de observar.

Queimado no fogo aceso pelos seus próprios excessos críticos, sem dúvida. Silenciado pela censura autoritária do Estado Novo, certamente.

Mas também porque os tempos mudam: o teatro, que ocupava então um lugar primordial, passa, a pouco e pouco, a deixar de estar no centro da polémica e da vida social e cultural da capital (para não falar do país), perdendo lugar para novas e cada vez mais variadas formas de expressão; por outro lado, o jornalismo vai-se distanciando dos ardores idealistas, individualmente assumidos, voltando-se para uma prática que se pretende mais sóbria e objectiva.

Considerando que vale a pena revisitá-lo e recuperá-lo para a nossa memória colectiva, tentamos reconstituir, na medida do possível, a sua vida “turbulenta”, “alavancada”, multifacetada, ao mesmo tempo que nos debruçamos sobre as suas variadas intervenções no âmbito da cultura, reflectindo um tempo, um lugar e uma personalidade.

Detemo-nos, naturalmente, nos seus escritos sobre teatro, observando os “preceitos buritianos” que a si próprio se impôs ao lançar-se, com a bravura que admirava nos toureiros, na tremenda ‘empreitada’ da crítica teatral.

¹ Não nos foi possível descobrir a origem do invulgar pseudónimo adoptado por Joaquim Madureira. cremos, no entanto, que estará relacionado com as suas ligações ao Brasil: buriti/burity é o nome dado a uma palmeira comum no Brasil, existindo vários municípios com este nome.

CRONOLOGIA

1874

13 de Fevereiro

Nascimento em Lisboa, às 21h30, na freguesia de S. Cristóvão e S. Lourenço.

Pais: Luís Madureira Nunes Borges de Carvalho, negociante, e Maria José Nunes de Madureira

15 de Fevereiro

Baptizado (14h30).

Padrinho: Custódio Nunes Borges de Carvalho, desembargador da Relação (tio paterno).

Madrinha: Rita Nunes Borges de Carvalho (2ª tia).

1891

Outono

Ingressa no 1º ano do Curso de Direito na Universidade de Coimbra².

1892

Inicia-se nas lides jornalísticas e republicanas: escreve para o jornal *Resistência* (órgão do Partido Republicano de Coimbra³).

1893

Publica o primeiro livro: *À Gandaia*.

1894

Segunda publicação: *Insolências*.

1896

Termina o curso de Direito⁴.

1897

Regresso a Lisboa, onde inicia o estágio em advocacia e escreve para os periódicos: *Marselhesa*⁵ (folha republicana dirigida por João Chagas) e *Revista Republicana*⁶ (dirigida por Carlos Calixto em 1897).

1898

Exílio em Salamanca, de onde escreve para *O Paiz*⁷ (dirigido então por Alves Correia).

1899

Colabora nos jornais *Gil Braz*⁸ e *O Mundo*⁹.

² Cf. *Anuário da Universidade de Coimbra* 1891-92, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1982, p. 46

³ Cf. Joaquim Madureira, 1909:140.

⁴ Cf. *Anuário da Universidade de Coimbra*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1891-92, 1892-93, 1993-94, 1894-95, 1895-96.

⁵ Cf. Joaquim Madureira, 1909: 140.

⁶ *Ibidem*: 72.

⁷ *Ibidem*: 261.

(?)
22 de Novembro Casa com Sofia Mittermayer, alemã, natural da Baviera, preceptora.
Nasce a primeira filha, Cecília Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho.

1900-1904

Colabora no jornal *O Mundo*¹⁰.
Nascimento dos filhos Elisa Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho, João Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho e Carlos Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho.
Dezembro 1904 Publicação de “A actriz Virgínia”.¹¹

1905

Publicação de: 1) *Impressões de Teatro (Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho)*; 2) *Italia Vitaliani / Carlo Duse: notas artísticas e biográficas*.
26 de Junho Nascimento do filho Frederico Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho.

1906

Escreve para *O Pharol*.
Separação conjugal / Início da coabitação com Emília Augusta Teixeira Covacich (Bibi) - no Barreiro¹².

1907

10 de Janeiro Nascimento da filha Maria Olímpia Covacich Madureira (Budita).

1908

1 de Fevereiro Recebe ordem de deportação para África¹³.
Regicídio.

1909

Nascimento do filho Joaquim Borges Covacich Madureira (Tanitas), que vem a ser arquitecto.
Publicação de *Caras amigas (gente limpa)*.

1910

Implantação da República.

1911

Governo provisório / Assembleia Constituinte.
Colabora em *O Intransigente*, de Machado Santos.

⁸ Idem, p. 192.

⁹ Idem, p. 143, 178 / Joaquim Madureira, *Impressões de Teatro*: Lisboa, Ferreira & Oliveira, 1905.

¹⁰ Idem, p. 143, 178 / Joaquim Madureira, *Impressões de Teatro*: Lisboa, Ferreira & Oliveira, 1905.

¹¹ in *Serões* (revista mensal ilustrada, vol. IV, nº 24, Lisboa, Dez. 1904).

¹² Não confirmado, mas deduzido por informações recolhidas.

¹³ Segundo relato vago de familiares. Alusão ao “exílio, por amores mal correspondidos com a Monarquia” (MADUREIRA 1912: 312) poderá estar relacionada.

Publica *Caras lavadas: Machado Santos (depoimento de um cúmplice recente)*.

1912

Emigra para o Brasil¹⁴, fixando-se no Rio de Janeiro.

Escreve para *O Intransigente*¹⁵.

Publica *Na Ferosa Estrivaria: Notas d'um Diário Subversivo*.

1913

28 de Outubro

Nascimento da filha mais nova, Maria Gabriela Covacich Madureira (Caçula), que após o seu casamento com o Eng^o Schreck, acrescentou ao seu nome esse apelido.

Escreve para a *Gazeta de Notícias*¹⁶ (Rio de Janeiro) e para *A Luta*¹⁷.

1914

Verão

Exerce o cargo de Chefe de Gabinete do Presidente do Ministério do Interior¹⁸.

1915

28 de Agosto

Obtém o divórcio de Sofia Mittermayer.

Casa com Bibi.

Continua a escrever para *A Luta*.

Publica *A Forja da Lei – A Assembleia Constituinte em notas a lápis*.

10 de Dezembro

Inicia a publicação de *Os Burros – folhas quinzenais de crítica solta*.

1916

25 de Janeiro

Sai o último número de *Os Burros – folhas quinzenais de crítica solta*.

1917

Colabora em: *Fialho de Almeida: In Memoriam*¹⁹, com o artigo “O culto de Fialho”.

1918

Fixa-se em Leça da Palmeira, com a família.

Trabalha como Secretário no Tribunal do Comércio do Porto.

É eleito deputado para a 3^a legislatura.

Dirige o órgão republicano *A Voz Pública*.

14 Dezembro

É assassinado Sidónio Pais.

1919

30 Abril -10 Maio

É preso no Aljube.

1 Agosto

Funda e dirige *O Jornal*.²⁰

¹⁴ Cf. Joaquim Madureira 1931: 35.

¹⁵ Cf. *Ibidem*: 26.

¹⁶ Cf. *Ibidem*: 31.

¹⁷ Cf. *Ibidem*: 17 e 45.

¹⁸ Cf. Joaquim Madureira 1930: 12-22.

¹⁹ António Barradas e Alberto Saavedra: Porto, Renascença Portuguesa, 1917.

²⁰ Cf. Leal 2008: 75.

- Novembro É substituído na direcção de *O Jornal* por António Ferro²¹.
Projecta com Basílio Teles o Partido Republicano Conservador.
- 1920** É autor do *Catálogo da exposição de pintura de Artur Loureiro – Notas artístico-biográficas de Braz Burity*.
- 1921** Escreve para o periódico portuense *A Cidade*.
- 1924** Publica *Impressões de teatro: Zilda, O lodo, e Á la fe*²².
- 1925** Publicação de *Painéis, Bonecos e Mamarrachos (cobras e lagartos sobre as malas-artes em Portugal)*²³.
Prefacia a obra póstuma *Teatro e Artistas*, de J. M. Teixeira de Carvalho.
- 1926** Fim da 1ª República / Revolta de 28 de Maio / Início do Estado Novo.
- 1927** Morte do filho Carlos, com tuberculose (com 25 anos)²⁴.
- 1929** Nascimento em Lisboa do neto António (o mais velho do sexo masculino, filho de Elisa Mittermayer Madureira).
- 1930** Escreve para *O Jornal*.
Publicação de *As desvirtuosas malfeitorias* (12 “malfeitorias”, testemunhos da sua vida, a que anexa, em apêndice, o compromisso partidário, a declaração de princípios e o manifesto do Partido Republicano Conservador, architectado por Basílio Teles).
Morte de Sofia Mittermayer.
- 1931** Publicação de *Ídolos, homens & bestas (Depoimentos e impressões sobre as gentes e as coisas da Terra Portuguesa: I. Fialho de Almeida. II. Columbano-Figueiredo & Cª. Limitada*²⁵.

²¹ *Ibidem*.

²² Joaquim Madureira (Braz Burity), *Zilda, o Lodo e A la fe*: Lisboa : Impr. Libanio da Silva, 1924.

²³ Porto, 1925, Companhia Portuguesa Editora Lda..

²⁴ Data aproximada, segundo familiares.

²⁵ Texto de Braz Burity. Ilustrações de Abel Salazar. Edição de Maranus. Porto. 1931. 2 opúsculos.

1932	Nascem os netos Sofia Maria Madureira (filha de Frederico) e Manuel Nobre (filho mais velho de Budita).
1933	Entra em vigor a nova Constituição da República Portuguesa. Introdução da Censura Prévia à imprensa.
1935	É afastado, por motivos políticos, do cargo que desempenhava no Tribunal do Comércio do Porto. A casa de Leça é destruída com vista à construção do porto de Leixões. Vai viver para Matosinhos.
1936	Aluga casa no Barreiro, onde projecta ficar a viver até ao fim dos seus dias. Escreve uma carta ao Presidente da Câmara do Barreiro propondo doar à vila as suas colecções de biblioteca e pinacoteca, que ficariam em exposição no moinho de Jim – com a condição de aí ficar a residir com a mulher. Escreve para <i>O Barreiro</i> .
1937	Dirige o periódico <i>O Diabo</i> (entre Março e Outubro). Escreve para <i>O Barreiro</i> .
1939	Constituição do Grupo dos Amigos do Museu-Biblioteca do Barreiro (grupo composto por intelectuais barreirenses e presidido pelo pintor Américo Marinho, com o objectivo de levar por diante a proposta de doação da biblioteca e pinacoteca de JM). Escreve para <i>O Barreiro</i> .
1940	Escreve para <i>O Barreiro</i> . Regresso a Matosinhos (casa de Budita).
<u>23 de Abril</u>	Morre Caçula, a filha mais nova. Vem viver (sem a mulher) para Lisboa (Parede, casa do filho Frederico). Publica <i>Duas cartas ao Dr. Nunes Valente</i> .
1941	Abertura da fábrica Bonecaria Portuguesa, Lda. (Barreiro: R. Miguel Pais, 87). Escreve para <i>O Barreiro</i> .
<u>Março</u>	Regresso ao Norte (Barcelos, casa do filho Tanitas).

Colabora com o artigo “Saibam quantos...” no catálogo da exposição do pintor Alberto Ayres de Gouvêa, que tem lugar no Salão Silva Porto, no Porto.

1942

Continua em Barcelos, de onde escreve para *O Barreiro*.

1944

A Censura Prévia passa a depender do SNI (sob a alçada directa de Salazar).

1944

Março

Organiza, no Porto, com grande sucesso, a exposição de "cem paisagens portuguesas", com trabalhos do seu íntimo amigo Ezequiel Pereira.²⁶

O neto Manuel encontra-se com o avô em Lisboa na altura em que visita a mãe (a trabalhar na capital na área de enfermagem, após o divórcio).

1945-47

Adoece com tuberculose.

É internado em Coimbra (Clínica do Dr. Bissaya Barreto, Covões) e posteriormente no Caramulo.

Convalescença em casa da sobrinha Maria da Luz, em Oliveira do Hospital.

1948

Regressa a Barcelos (casa do filho Tanitas).

Publica o folheto *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor, Senhora nossa, cheia de graça e de talento*, depois de assistir, com o neto Manuel, a um espectáculo de uma companhia brasileira cuja protagonista é a actriz Eva Todor (1 de Setembro).

1950

Vai viver com a mulher para uma pensão no Porto (Pensão de Gonçalo Cristóvão, situada na rua com o mesmo nome)²⁷.

O filho Frederico vai viver para Moçambique com a família, de onde já não regressa (morre em 1977, em Maputo).

1952

Internamento, por doença, no Hospital da Ordem Terceira da Trindade, no Porto.

Morte do pai do neto Manuel Nobre (com 45 anos).

1954

18 de Setembro

Morre no Porto, no Hospital da Ordem Terceira da Trindade.

²⁶ Cf. Wikipédia, a enciclopédia livre, sobre Ezequiel Pereira.

²⁷ Data aproximada, segundo relato do neto Manuel.

1 UMA “SOLAVANCADA” EXISTÊNCIA...

Sendo praxe seguida, dum velho classicismo imutável, desde Tácito aos *Perfis Contemporâneos* não biografar senão gente limpa, [...] é óbvio que, por mais mariola que seja o biografado, este toma invariavelmente e às vezes pela vez primeira na sua vida, o aspecto respeitável e conspícuo de um poço de virtudes, duma mina de ciência ou de um simples riacho de civismo e maus costumes... Biografar é dizer bem, só bem, muito bem, sempre bem, sem entrelinhas, sem reticências... (MADUREIRA 1898: 65).

Tendo presente esta justa e espirituosa observação, mas esperando ser fiel à **Verdade**, valor supremo que norteou a vida de BB, passamos ao levantamento possível do que foi a sua “atribulada e solavancada existência” (MADUREIRA 1948), a partir de testemunhos de familiares e de alguma documentação dispersa.

1.1 A herança combativa

Joaquim Madureira Nunes Borges de Carvalho (1874-1954) nasceu em Lisboa, na freguesia de São Cristóvão e São Lourenço (entre a Sé e o Castelo), de pai comerciante com negócios no Brasil e de mãe descendente de uma família conservadora e abastada de Milhundos, freguesia situada nos arredores de Penafiel.²⁸

O avô materno, João Nunes Borges de Carvalho, foi uma personagem peculiar, que Camilo Castelo Branco evoca, em *Memórias do Cárcere*, com a sua ironia característica, como “Milhundreds”, o “bravo tenente do exército realista em 1833”²⁹ (BRANCO 2001: 223-226). O guerrilheiro, cujo fervor miguelista e religioso o impressionou, impedira-lhe a passagem à entrada de Penafiel “por alturas da revolução popular de 1846”³⁰. Evocando este primeiro encontro, no tempo em que era estudante em Coimbra, Camilo descreve com minúcia o caudilho das guerrilhas:

²⁸ Cf. Assento de baptismo [Ilustração 38].

²⁹ Camilo refere-se às forças realistas fiéis a D. Miguel que sitiaram as tropas liberais de D. Pedro no Cerco do Porto, período que durou mais de um ano — de Julho de 1832 a Agosto de 1833.

³⁰ Revolta popular ocorrida na primavera de 1846, que ficou conhecida por Revolta de Maria da Fonte ou Revolução do Minho. A instigadora dos motins iniciais terá sido uma mulher do povo chamada Maria, natural da freguesia de Fontarcada, que ficou conhecida pela alcunha de Maria da Fonte. Embora se tratasse inicialmente de uma revolta popular que resultou das tensões sociais geradas pelas guerras liberais, exacerbadas pelo grande descontentamento popular provocado pelas novas leis de recrutamento militar, por agravamentos fiscais e pela proibição de se realizarem enterros dentro de igrejas, rapidamente todas as forças políticas organizadas, incluindo a extrema-direita miguelista, se apropriaram deste movimento, convergindo numa luta comum.

Milhundres era homem mal-encarado. Cinquenta anos teria e grisalhas as barbas. Vestia casaco de miliciano com insígnias de tenente e dragonas de capitão-mor. Trazia a banda a tiracolo e uma larga espada de misericórdia³¹ enfiada num boldrié de coiro de anta. (*Ibidem*)

Sendo simpatizante da causa miguelista, o escritor admite que lhe terá ficado algum remorso pela fuga desonrosa que encetou com o seu companheiro na sequência da abordagem dos guerrilheiros.

Mais tarde, acaba por reencontrá-lo na cadeia da Relação em 1861. Aqui, o antigo cabecilha, já nos seus setenta anos, é visto como um desgraçado, acusado de um roubo de igreja, crime indigno, sobretudo por parte de quem, como recorda Camilo, em 1846 entoara o *Te deum* no templo de Deus com tamanha devoção. Sentenciado a dez anos de degredo, ‘Milhundres’ volta a impressionar Camilo, que assiste emocionado à tremenda separação do velho guerrilheiro de uma jovem serviçal que muito amava e do filho de ambos de três anos.

De acordo com J. J. Mendes (1998: 25), o afamado tenente tinha por alcunha “O Remexido de Melhundos” devido ao seu temperamento bravio e irrequieto. Mantinha uma guerrilha de cerca de vinte assoldados à sua conta, aquartelados na Casa de Melhundos³², de onde derivou a alcunha por que ficou conhecido.

Décadas mais tarde, o neto do famigerado (e infeliz) guerrilheiro entrega-se com igual fervor a outras causas, sendo também ele dado a paixões fulminantes e avassaladoras... Em vez da espada, é a pena a arma com que se bate com o vigor e a combatividade do seu antepassado pelos ideais com que se identifica... Nas polémicas artísticas e teatrais, no jornalismo, nas suas incursões na política...

³¹ A espada referida por Camilo foi mais tarde oferecida ao Museu Municipal de Penafiel pelo meio-irmão de J. Madureira, José Madureira de Carvalho Osório, filho do segundo casamento de sua mãe, encontrando-se no respectivo acervo.

³² Segundo nos conta J. J. Mendes (1998:26), a casa veio a ser vendida pelo tenente para sustentar a guerrilha de que era cabecilha, sendo mais tarde readquirida pelo seu ilustre filho, o Dr. Custódio Nunes Borges de Carvalho, Prior da Lapa e Desembargador na Relação de Lisboa (padrinho de Joaquim Madureira), que a remodelou, dela fazendo uma “bonita residência de verão”, na expressão de José Augusto Vieira (*O Minho Pitoresco*, Tomo II, Lisboa: Livraria de António Maria Pereira – Editor, 539, 1887).

1.2 Um mundo em transformação

O mundo muda drasticamente no virar do século³³. A geração de Joaquim Madureira assistirá e impulsionará transformações revolucionárias na história da humanidade, tudo pondo em causa, desarrumando a ‘ordem’ social de séculos: as cidades crescem exponencialmente; verifica-se a emigração maciça de camponeses europeus rumo à América; mulheres das classes médias começam a trabalhar fora de casa e a estudar em liceus e universidades; o sufrágio universal converte-se na base dos governos; escritores, pintores e artistas em geral declaram o seu desprezo pelas regras seculares e passam a criar em plena liberdade...

Todas estas mudanças são produzidas no contexto de crescimento populacional e económico de um “maravilhoso mundo novo” a reboque do avanço da ciência e da técnica, em que automóveis, caminhos-de-ferro, telefone, rádio, televisão, avião, electrodomésticos, cinema... vão passando a fazer parte do dia-a-dia de uma população urbana, sedenta de ‘progresso’ e afirmando-se como agente de mudança rumo a um mundo mais confortável e dinâmico, mas também mais esclarecido, melhor e mais justo.

Impõe-se a supremacia da verdade física, relegando as tradicionais convicções metafísicas e morais para o mundo pouco sustentado das conjecturas. Surgem doutrinas filosóficas inovadoras visando o progresso social e político: o idealismo de Hegel, o socialismo de Proudhon, o positivismo de Comte, o evolucionismo de Darwin e Lamarck. As artes rejeitam a idealização do mundo irreal dos românticos e começam a buscar a realidade, visando corrigi-la. Cresce a agitação social, ao mesmo tempo que se contesta a inevitabilidade das injustiças sociais.

O ‘progresso’ também traz consigo, no entanto, a tecnologia que produz eficazes armas de destruição e a consciência da fragilidade humana, desamparada da religião, levando ao fim do optimismo, à angústia e ao desencanto do pós-guerra.

O globo em breve se mostra ingovernável para quem alimentava ilusões de lhe remediar as desigualdades: os regimes mudam, a efervescência social vai alastrando... mas os privilégios continuam a pertencer à minoria que detém o poder, enquanto o resto da população sobrevive e obedece...

³³ Ver a este respeito o capítulo “A Europa transformada” (Rui Ramos) da *História de Portugal* (dir. José Mattoso), VI: 13-17.

Manuel Laranjeira, contemporâneo de Joaquim Madureira, exprime desta forma o sentimento finessecular:

Eu sou um filho deste século, deste século de tristeza, de ansiedades impossíveis de satisfazer, - de tédio, em suma. O espírito do homem contemporâneo voou muito alto, a uma altura que o coração humano não pôde atingir. O resultado é o homem pedir (exigir é que é) à vida coisas que ela não pode dar. Exigir à vida impossíveis é falhar. (*apud* MARTOCQ 1985: 266)

Nesse período, Portugal vive várias mudanças políticas que acompanham todas essas tremendas transformações filosóficas, culturais e sociais.

O humilhante ultimato inglês de 1890 produziu o renascimento do patriotismo e de uma consciência nacional colectiva geradora de energias, pondo em causa a credibilidade da monarquia, vendo-se o rei como “símbolo de falta de vigor patriótico” (RAMOS 1994: 94). O obstinado apoio de D. Carlos ao impopular governo de João Franco virá agravar o crescente sentimento anti-monárquico, que se vai estendendo a toda a oposição, dos progressistas aos regeneradores. Dizia-se então que Portugal era uma monarquia de republicanos ou, parafraseando o próprio rei, “uma monarquia sem monárquicos” (*Ibidem*: 102).

Apela-se à revolução, na esperança de um regime novo, que devolva a todos uma Pátria nova, uma Pátria digna, que só parece possível com a proclamação da república - tal é o sentimento de decadência do país:

[U]m “monte de esterco a apodrecer ao sol, em que a mandria é um evangelho, a velhacaria um dogma, o roubo uma profissão liberal, a calúnia uma instituição do estado, a traição a mais limpa das armas, a insignificância a geradora de todos os triunfos e a retórica a *alma-mater*, o deus *ex-machina* de todos os nossos grandes homens, de todas as nossas grandes acções...” (MADUREIRA 1909: 98).

1.3 Coimbra: o “sangue na guelra”

É num contexto coimbrão “agitado e revoltado... absorvido por maquiavelismos revolucionários, empapado em conspiratas, enrouquecido em assembleias-gerais” (MADUREIRA 1909: 51) que o irreverente estudante de leis³⁴ ingressa na Universidade de Coimbra em **1891**, ano em que se dá, no Porto, a Revolta do 31 de Janeiro, o primeiro movimento revolucionário que tem por objectivo a implantação do regime republicano em Portugal.

³⁴ Ilustração 2.

Convictos da urgência de mudanças que reorganizassem a sociedade portuguesa, os estudantes da “geração de noventa”³⁵, em que se inclui JM, procuravam em ideologias soluções para o ‘atraso’ civilizacional português, vendo na República a única via para o mundo mais arejado e perfeito dos seus ideais.

Não fugindo à regra e com a paixão com que sempre se dedicaria - convicta e abnegadamente - às suas “verdades”, JM abraça a causa republicana, a que se manterá fiel até ao fim da vida, apesar das numerosas decepções, do desânimo, da raiva, da frustração...

Instala-se num quarto em Celas, na Quinta dos Sardões, e envolve-se desde logo na “agitação social e política das primeiras manifestações anti-praxistas contra o foro académico e a repressão policial” (CARVALHO 2011: XXII), vivenciando “a greve estudantil de **1892**, cujo alento republicano [...] se deve a Afonso Costa e António José de Almeida” (*Ibidem*).

Nas lides jornalísticas inicia-se pela mão do seu grande amigo, seu mestre e seu ‘irmão’, Quim Martins, o médico Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, “venerado pela elite artística e literária do [seu] tempo” (MADUREIRA 1909: 127), “grande carácter servido por um grande talento” (*Ibidem*: 129). Quim Martins serve-lhe de “bitola pelo seu talento, pelo seu carácter, pela [sua] bondade” (*Ibidem*: 135), comprazendo-se “com as suas aspirações de independência, com a sua boémia inteligente, com o seu amor estético pelas velhas coisas portuguesas, com o seu temperamento cascalhante de alegria e com o seu espírito sempre risonho de revoltado” (*Ibidem*: 130). Republicano da linha dura, Quim Martins “foi desde o primeiro número a alma e o nervo” (*Ibidem*: 139) do jornal *Resistência*, órgão do Partido Republicano de Coimbra, tendo-o dirigido entre 1895 e 1907³⁶. É neste jornal que JM, sob o pseudónimo de Fernando Vaz, empreende, em **1893**, as primeiras lutas ao serviço da República, para grande tristeza de sua mãe, “a santa criatura, que na excessividade do seu amor se aflige e chora sempre que lhe vão dizer que ando a escrevinhar nas folhas” (*Ibidem*: 142-143): temia certamente que a boémia literária e a causa política o desviassem das suas obrigações rumo ao bacharelato em Direito que supostamente lhe viria a assegurar uma vida profissional estável, disciplinada e talvez brilhante.

Apesar de toda essa actividade e do seu “feitio estoura-vergas de cábula” (MADUREIRA 1905: 250), o jovem estudante cumpre responsabilmente com as suas obrigações académicas e

³⁵ JM assim se refere à sua geração coimbrã: Cf. Joaquim Madureira, *Caras amigas (gente limpa)*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1909, p.39.

³⁶ Cf. *Publicações periódicas portuguesas existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* (1641-1910). Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1983, p. 221.

termina o curso no prazo previsto³⁷, em **1896** – embora venha a admitir que chegara a Lisboa, “recém-bacharel e recruta da advocacia” (*Ibidem*: 226-227) sem grande preparação:

[S]inceramente, honradamente, após cinco estéreis e estirados anos de Universidade, o meu cérebro era, em coisas de lei, a tábua rasa, virgem e imaculada [...] indemne ao gonococus da Sebenta e refractário, por completo, às intoxicações dos códigos, regulamentos e portarias. (*Ibidem*)

Mas estéreis não foram os anos de Coimbra no que respeita à sua produção jornalística e literária e à sua formação política, literária e estética – a vertente que verdadeiramente o apaixonava e o roubaria à jurisprudência, à vida pacata e segura que a mãe lhe sonhara...

É um jovem de 19 anos, frequentando o segundo ano do curso de Direito da Universidade de Coimbra³⁸, à data da publicação de *À Gandaia* (**1893**), colectânea de crónicas coimbrãs, onde transparece desde logo o activista republicano e anticlerical, bem como o crítico mordaz e eloquente. Ele próprio a designa como “bíblia de má-língua” (MADUREIRA 1893: 98). O pseudónimo ‘Fernando Vaz’ evolui aqui para ‘Fernão Vaz’: o gosto pelos pseudónimos a manifestar-se...

Numa das primeiras crónicas emerge, em todo o seu esplendor, a paixão pela causa da república, relatando no seu estilo enfático e abundantemente adjectivado e sinónimoico o funeral do lendário lente republicano José Falcão³⁹, considerando a sua morte uma desgraça para Portugal equivalente a Alcácer Kibir (!).

Numa outra, *O Carnaval*, apercebemo-nos do pessimismo que já o ensombra em relação ao país: “é triste, infinitamente triste o ver rir, o ver folgar um povo, doidivanas, descuidado, junto ao leito mortuário de uma nacionalidade agonizante” (*Ibidem*: 38).

Mas é na crónica *A regia viajata* que o antimonárquico exacerbado se revela, dirigindo-se ao rei de forma irónica e mesmo insultuosa, acusando-o de ir tosquiando o povo “com a tesoura dos impostos e o pente das contribuições” (*Ibidem*: 73), afirmando “a tacanhez do seu espírito” e pondo em contraste as convicções políticas (e abdominais) de ambos: um (o rei)

³⁷ Cf. *Anuário da Universidade de Coimbra 1892-93*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1891-92, 1892-93, 1893-94, 1894-95 e 1895-96.

³⁸ *Ibidem*, 1892-93, p. 54.

³⁹ José Falcão, um dos pensadores do republicanismo, pertenceu à «Geração Coimbrã de 62», a mesma de Antero de Quental e Eça de Queirós. A sua memorável *Cartilha do Povo*, publicada pela Imprensa Literária, em Coimbra, em 1884, com o propósito de tornar acessível a toda a população a nova mensagem política (galgando o obstáculo da elevadíssima taxa de analfabetismo da época), foi impressa em papel modesto, para que os custos pudessem ser facilmente suportados por aqueles a quem se dirigia. Nela o autor usa o método do diálogo, imaginando uma conversa entre José Povinho, inculto mas cheio de vontade de aprender e João Portugal, personagem mais letrada.

defende o regime e “a sua veneranda e respeitável barriga”; outro (o autor) defende “a barriga dos acicates da fome” (*Ibidem*: 75). Adverte-o de que será melhor não se atrever a “repetir a façanha” de passar por Coimbra, como noticiara a imprensa: “um rematadíssimo disparate” (*Ibidem*: 77), uma vez que aí não pode contar com ovações, arriscando-se, isso sim, a “que o cocem” (*Ibidem*). Querendo ovações do Zé Povinho, palmas, flores, foguetes até, sugere-lhe que mande “à fava a corte e o trono” (*Ibidem*), dirigindo-se para bordo do seu iate a caminho do exílio – ou, melhor ainda, se retire por um processo mais simples: o suicídio - agoiando já o regicídio, como observa Paulo Archer de Carvalho (CARVALHO 2011: XXII).

Reza a lenda familiar - em que facilmente fazemos fé - que o autor deste manifesto anti-D. Carlos se gostava de passear pelo centro de Coimbra, numa atitude provocatória, montado numa bicicleta cujo corpo representava um porco e cuja cabeça, coroada, retratava o rei⁴⁰.

No ano seguinte (1894) publica um novo e sugestivo título, igualmente assinado por Fernão Vaz: *Insolências, crítica irreverente da política e das letras*⁴¹, que lhe custa um pleito judicial, redarguido em *Um processo de imprensa* (1897), logo apreendido pela polícia.

1.4 A intensa vivência lisboeta

De volta a Lisboa como bacharel⁴² em leis, estagia na advocacia, sem gosto nem arte. O seu influente padrinho⁴³ poderá, como adianta Paulo Archer, ter-lhe “desembargado a judicatura” (CARVALHO 2011: XXI). Mas a contaminação coimbrã leva-o a privilegiar a escrita, sua verdadeira paixão, exercitando a pena livre e desbragadamente em publicações diversas, como a *Revista Republicana*⁴⁴, *A Marselhesa*⁴⁵ e *O País*⁴⁶, chegando a coleccionar uns “seis ou sete” processos judiciais, conforme admite:

[C]om o sangue na guelra, com a língua solta, com o assunto fértil, com a adjectivação fácil, chamando-se pelo nome aos bois, pão, pão, queijo, queijo, preto no branco a falar como gente,

⁴⁰ Conforme depoimento dos seus netos António Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho Ramos Chaves e Maria do Rosário Mittermayer Madureira Louro. Na sequência desta atitude terá sido preso, situação que voltaria a repetir-se diversas vezes ao longo da sua vida.

⁴¹ Obra não acessível para consulta na BN, pelo mau estado de conservação.

⁴² Termo que então designava o curso completo de cinco anos.

⁴³ O Prior da Lapa é referido por Rui Ramos como “um dos grandes caciques lisboetas” (RAMOS:1994: 202).

⁴⁴ Cf. Joaquim Madureira, *Caras amigas (gente limpa)*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1909, p. 72.

⁴⁵ Folha republicana, dirigida então (em 1897) por João Chagas: Cf. Gina Guedes Rafael e Manuela Santos, *Jornais e revistas portuguesas do séc. XIX*, vol. II: Biblioteca Nacional, Lisboa, 1998-2002, 2 vol. 2º vol.

⁴⁶ Como se pode comprovar nos artigos coligidos em *Ídolos, Homens e Bestas: Fialho de Almeida*, (1931).

verdade, verdade, da banda de cá diziam-se as últimas... E da banda de lá, claro, as querelas caíam-nos em cima, como granizo... (MADUREIRA 1931: 65).

É levado a refugiar-se algum tempo em Salamanca, de onde, no seu isolamento, “tudo que vem da Pátria [lhe] chega esbatido, esfumado, quase incompreensível” (MADUREIRA 1909: 255) e de onde continua a colaborar em *O País*, assumindo a sua militância no Partido Republicano.⁴⁷

O director deste periódico, Alves Correia, a quem dedica um capítulo de *Caras Amigas (Gente Limpa)*, terá tido grande influência na sua formação jornalística e nas suas convicções republicanas:

Ainda estou a vê-lo, aos primeiros embates das nossas relações, após o 31 de Janeiro⁴⁸, eu quase garoto, ele jornalista feito [...] a sua voz clamando revolta, pregando a demolição – espécie de trombeta do juízo final [...]. E ainda estou a vê-lo, anos depois, na nossa camaradagem do *País* [...] indo resoluto e corajoso para todos os combates, porque – com certeza! – era dos combates que viria a Revolução e a revolução republicana foi sempre até à morte o seu amor e o seu sonho, a sua ideia obcecada e a sua apaixonada aspiração... (*Ibidem*: 242-246)

No mesmo jornal tem ocasião de privar com algumas figuras que o marcarão, em especial Fialho de Almeida, o “Maioral das Letras Contemporâneas”, sua maior referência enquanto crítico intuitivo, vibrante e justo, panfletário inflamado e prosador soberbo e inimitável:

[A] prosa emaranhada, convulsa, sacudida de Fialho [...] é a prosa colorida, prosa de sangue e nervos, toda ritmo e toda cérebro, que não se imita, não se pasticha, não se calca, não se adultera, não se contramarca nem se falsifica – estuda-se, analisa-se, perscruta-se, dissecar-se, desfibra-se, desarticula-se – e admira-se. Admira-se enternecidamente, comovidamente, até às lágrimas – porque é admirável e porque morreu com ele. (MADUREIRA 1931: 51)

Sorvendo, “em êxtase” (*Ibidem*: 58), as suas *Impressões do Galinheiro* (crónicas teatrais) e os seus “cítricos” sarcasmos, com ele abanca e convive “nas mesas do Martinho e nas rodas do Mónaco... [na] tertúlia álaçre e insubmissa das irreverências e humoradas” em que Fialho pontua, rodeado por aqueles que o cultuam: “toda a policroma poalha das centelhas ígneas de Talento e de Revolta da **geração gloriosa e frustrada dos que fizemos e depois estragámos a República**” (*Ibidem*: 11, sublinhado nosso).

⁴⁷ Reagindo à notícia dolorosa e inesperada da morte de Leão de Oliveira, um homem que, segundo nos diz, era difícil de substituir: “cuidava-**nos** da casa [...]: num partido desorganizado, ele era a organização; num meio de impenitentes bardos românticos, esgadelhados e lunáticos, ele era a prosa, a realidade e a vida, um homem que irá fazer falta ao partido” (J. Madureira, *Caras amigas (gente limpa)*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1909, p. 259, sublinhado nosso).

⁴⁸ Estava JM no seu primeiro ano da Faculdade, como vimos.

Casa, entretanto, em primeiras núpcias, causando alguma estranheza na família conservadora, com a alemã Sofia Mittermayer⁴⁹ (natural da Baviera), que se tornará uma grande referência para a descendência de ambos pelas suas nobres qualidades, espírito de sacrifício e dedicação à família. Têm cinco filhos entre **1899** e **1905**: Cecília, Elisa, João, Carlos e Frederico⁵⁰. Este último nasce no ano da publicação de *Impressões de Teatro*, obra que nos parece ser, entre toda a sua produção, a mais marcante e ambiciosa - tinha JM trinta e um anos de idade.

Atendendo a que este volume compila as crónicas com o mesmo nome que publicara no jornal *O Mundo* durante a época teatral de 1903-1904, já sob o pseudónimo de Braz Burity, e que as mesmas correspondem à análise crítica de cerca de cem espectáculos a que assistiu, torna-se óbvio que a sua vida de então terá sido alucinante e muito pouco ‘doméstica’, repartindo-se necessariamente entre a frequência das principais salas de espectáculos lisboetas, o emprego onde ganha “o pãozinho dos garotos”⁵¹ (MADUREIRA 1905: 138) e a exigente actividade crítica, assente numa preparação intensa e rigorosa.

Em Dezembro de **1904** publicara, na revista mensal ilustrada *Serões*⁵², um longo artigo sobre a actriz Virgínia, que “não é bem um estudo crítico e menos ainda um retrato biográfico” (MADUREIRA 1904: 309), manifestando a sua “cultural admiração” pela “Arte afável e clara, toda sentimento e simplicidade, toda doçura e intuição” (*Ibidem*) da actriz que, “por instinto, adivinhando o naturalismo” (*Ibidem*), tinha desenvolvido uma técnica que se inscrevia nessa tendência: “mal lhe distribuíam um personagem a Virgínia deixava de ser a Virgínia e era, em casa e no palco, de dia e de noite, no camarim e na rua, o personagem vivo, material, que o dramaturgo idealizara” (*Ibidem*: 313).

A **estética naturalista** é desde sempre e para sempre aquela que BB (Braz Burity) defende, em coerência com os seus ideais de Verdade. Mais do que um movimento da moda, este credo comporta um protesto contra o convencionalismo postigo e oco dos velhos optimismos românticos, correspondendo a uma atitude ideológica revolucionária: partindo da consciência de que a sociedade ocidental estava decadente, tornava-se necessário expor a Verdade nua e crua dos factos, encarar de frente todos os seus males, sem hipocrisias, sem subterfúgios. Só a partir dessa tomada de consciência seria possível a evolução para um mundo melhor e

⁴⁹ De acordo com o neto acima citado, a avó tinha vindo para Portugal como preceptora, falando fluentemente Inglês e Francês, para além da sua língua materna. Outras fontes familiares (a neta Sofia M. Rocha e o sobrinho João Gonçalo A. Cabral) adiantam que Sofia Mittermayer fora contratada como *fräulein* da sua noiva.

⁵⁰ Ilustrações 17, 18, 19 e 20.

⁵¹ Provavelmente ligado à actividade jurídica.

⁵² Número 24, IV Volume.

socialmente mais justo. Como nos diz Rui Ramos, o estilo naturalista, com as suas “descrições minuciosas, cheias de termos clínicos e adjectivos rebuscados” (RAMOS 1994: 314), com toda a sua exibição de invertidos, vítimas de doenças hereditárias, classes pobres, criminosos, prostitutas, suicídio, loucura, miséria envergonhada das classes médias, deboche dos aristocratas, padres sinistros, corrupção política... um mundo decadente e imoral, em suma, era “acima de tudo uma reivindicação de moralidade” (*Ibidem*).

Em **1905**, num êxtase de admiração pela verdade interpretativa da actriz italiana, publica *Italia Vitaliani / Carlo Duse: notas artísticas e biográficas*, na sequência da *tournee* da companhia Vitaliani na época 1903-1904⁵³.

Acontece então a grande ‘tempestade’ que põe fim ao seu casamento com Sofia: apaixona-se por Emília Augusta Teixeira Covacich (Bibi)⁵⁴, com quem tem um “romance avassalador”⁵⁵. Esta, cerca de dez anos mais nova que JM, provém de uma família de abastados comerciantes e industriais dedicados à produção de cordoaria, radicada no Barreiro e arredores, de provável ascendência eslovena. Casara com apenas quinze anos com um cavalheiro muito mais velho, na sequência de um dos arranjos entre famílias frequentes na época, casamento que seria dado como não consumado, acabando por vir a ser anulado por licença papal. O facto de se tratar da melhor amiga da sua mulher (e madrinha de baptismo do seu filho mais novo, Frederico) contribui para o sentimento de inconformada mágoa gerado no seio dos Mittermayer que o afastará, até ao final da vida, de alguns dos filhos e respectiva descendência do primeiro casamento⁵⁶. Também a família de Bibi tem dificuldade em aceitar esta ligação assente em rupturas dolorosas⁵⁷ e o mesmo se terá passado no seu círculo de amigos e conhecidos.

Não é, pois, sem sofrimento que assume a inevitabilidade desta paixão, a que se refere, em 1910⁵⁸, como sendo a “catástrofe da minha vida”:

[B]atido pelos vendavais do infortúnio, transido pelas saraivadas da ingratidão, pelas vindictas da moral hipócrita, arrastado da morte e arrojado pelas vagas da Desilusão aos desertos do isolamento [...] (MADUREIRA 1909: 192)

⁵³ De que voltaremos a falar mais detalhadamente.

⁵⁴ Ilustração 24.

⁵⁵ De acordo com texto de Armando da Silva PAIS, em www.vinculadosaobarreiro.com,

⁵⁶ Nomeadamente das filhas Elisa e Cecília, que ficaram a cargo da mãe. Frederico, que ficou igualmente com a mãe, aproximar-se-ia, já adulto, do pai – como veremos.

⁵⁷ Segundo nos relata a sobrinha-neta Maria Luísa Covacich, só mais tarde, quando a relação se tornou estável e nasceram os filhos, os Covacich começaram a dar-se com o casal.

⁵⁸ Data em que comenta um artigo por si publicado no *Pharol*, em Dezembro de 1905 e incluído em *Caras amigas (gente limpa)* - cuja data de publicação é, estranhamente, 1909.

O anticlericalista militante admite ter-lhe valido o “firme e inabalável” apoio “do Padre, do Amigo e do Homem” Santos Farinha, “ave rara e irreproduzível – um padre honesto, um padre inteligente, um padre virtuoso, um padre digno, um padre bom, um padre justo, um padre recto” (*Ibidem*: 185) que lhe manifesta então a “mais extremosa das dedicações, a mais pura e desinteressada das amizades” (*Ibidem*: 193).

No meio de toda esta convulsão fica para trás o propósito anunciado em 1905 de prosseguir com a publicação anual de novas *Impressões de Teatro*, ficando igualmente protelados (para sempre) outros projectos literários, sempre profusamente anunciados na contracapa das suas obras como “a sair do prelo”, “no prelo”, “a entrar no prelo”, “em preparação”... De lamentar, em particular, a não concretização da projectada *História do Teatro Português* em quatro volumes⁵⁹: 1º: *Mestre Gil e os Autos*; 2º: *O judeu e o cordel*; 3º: *Garrett e os românticos*; 4º: *A penúria contemporânea*.

Publica de seguida, no entanto, as suas obras de cunho mais político: *Caras amigas (Gente Limpa)* (1909), *Caras Lavadas: Machado Santos* (1911) e *Na Ferosa Estrivaria* (1912).

Fora talvez a necessidade de branquear a sua reputação de crítico implacável e maldizente e de reagir à morbidez lusa instalada na época que levava BB a reunir no volume *Caras Amigas (Gente Limpa)* treze perfis, que não considera “nem páginas de crítica, nem genuflexões de lisonja” (*Ibidem*: 12), folhas dispersas, “umas já velhas de muitos anos, outras inda frescas de poucos dias”⁶⁰ (*Ibidem*: 11) traduzindo todas elas “o entusiasmo, o respeito, às vezes a saudade e sempre a sincera simpatia” (*Ibidem*) que lhe merecem os treze homens seus contemporâneos, de diferentes ideias, profissões, idades, crenças e feitios que marcaram a sua vida... todos eles “portugueses e portuguesesinhos valentes [...] de um só rosto e de uma só fé” (*Ibidem*: 8). Todos eles “caras amigas” que os portugueses estimam, “limpos” de alma, de obras e de consciência, pela honestidade, pelo talento, pelos feitos. Nestes treze perfis, o autor pretende que “o coração se retempere e a alma se alegre num parêntesis de aplauso, de ilusões talvez – quem sabe se de miragens?” (*Ibidem*: 12) da “trovoada de apupos e assobios” (*Ibidem*) que habitualmente (lhe) merece a maioria das celebridades nacionais.

Face ao “estúpido mal-estar” (LARANJEIRA 1943: 106) nacional de que tão dolorosamente faz eco Manuel Laranjeira nas suas *Cartas* e que Eça atribuía ao facto de os portugueses,

⁵⁹ Anunciada como “em preparação” na contracapa de *Na ferosa estrivaria* (1912).

⁶⁰ De artigos publicados na *Revista Republicana* (1897) e em *O País* (1898) até aos publicados em *O Pharol*, em 1909-1910.

sobretudo os cultos, não serem patriotas, cultivando o “hábito instintivo de deprimir a pátria” (*apud* Ramos 1994: 317), urgia, de facto, acreditar em alguma coisa ou alguém.

Em comum, as treze personalidades têm ainda a característica de serem, regra geral, influentes activistas republicanos: Manuel de Arriaga, “patriarca da república” (MADUREIRA 1909: 30); António José de Almeida, um dos mais populares dirigentes do Partido Republicano; o Dr. Azevedo e Silva, que colaborara com Teófilo Braga na redacção do programa do partido republicano; Basílio Teles, o “místico nazareno da República” (*Ibidem*: 99); Magalhães Lima, que fora, cronologicamente, o seu primeiro ídolo político; Quim Martins, republicano da escola espartana de José Falcão (*Ibidem*: 139); António Augusto Gonçalves, “artista, pintor, ceramista, estatuário, jornalista, professor, crítico, arqueólogo, cenógrafo, arquitecto, ilustrador, erudito [...] e acima de tudo homem de convicções e homem de bem [...], democrata intransigente, de convicções revolucionárias [...], sempre na linha de fogo dos combates da república” (*Ibidem*: 159); João José de Freitas, que “pertence à geração de rebeldes que, em 1890, nos últimos arranques do civismo português, formou a aguerrida hoste coimbrã da República vencida e amortalhada nessa madrugada fúnebre do 31 de Janeiro” (*Ibidem*: 167); Alves Correia, fundador do *País*, honesto, provinciano, “cujo amor e sonho foi desde sempre a revolução republicana” (*Ibidem*: 246), com um lugar de destaque na imprensa popular entre o público republicano, mais pelas qualidades de panfletário que de estilista, director de *A Vanguarda*, jornal ao serviço da república; Leão de Oliveira, o organizador dos cofres do partido republicano – “a doce, a vigilante, a infatigável *ménagère* do partido republicano” (*Ibidem*: 259).

Só três das personalidades eleitas não partilham o seu fervor republicano: o Dr. Santos Farinha, João de Freitas Branco e o Dr. Alves de Sá. O primeiro, que já referimos, padre honesto e teólogo inteligente, erudito e cientista que, “pelas tradições que representa e pelo credo por que combate, está no pólo oposto ao pólo em que habito” (*Ibidem*: 186). Um patriota, embora tradicionalista, “uma individualidade inconfundível, uma intelectualidade primacial, um coração inigualável, um coração diamantino” (*Ibidem*: 193). Freitas Branco, homem do meio teatral, com a preocupação constante de estudar e de saber que o autor muito aprecia: “Erudito, trabalhador enciclopédico e lucidíssimo, reflectindo e estudando, sendo na Europa culta um dos mais conceituados especialistas da crítica literária e teatral, cuja opinião se acata e a colaboração se disputa” (*Ibidem*: 210), sendo, no entanto, “o menos cotado dos escritores portugueses por não fazer parte das Academias nem dos partidos” (*Ibidem*: 217). Por último, o advogado Alves de Sá, progressista, músico e pintor que sucumbira

na força da vida, “vítima da pulhocracia argentaria, onnipotente e triunfante” (*Ibidem*: 234) que o matara deixando-o sem crédito e com dívidas.

A implantação da república, em **1910**, é naturalmente vivida “numa aleluia de quimeras românticas: naquele cinco de Outubro de ilusão e de abnegações, de heroísmo e de generosidades [...] era todo um povo que despertava, numa expansão de alívio e de surpresa, de desafoço e de emancipação, na alegria ingénua, sadia e forte, de novos horizontes abertos a todas as energias, a todas as aspirações, a todos os sonhos”⁶¹.

Em breve passará, porém, da euforia à angustiada constatação das dificuldades de pôr em prática os seus ideais. No meio das muitas facções republicanas, coloca-se ao lado de Machado Santos, considerando-o, não um herói do acaso, a quem calhou ser o responsável pela vitória republicana, mas um homem inteligente, que soube executar uma estratégia bem planeada e amadurecida. Colabora com ele no jornal *O Intransigente*, que publica artigos críticos sobre o estado da República, juntamente com Basílio Teles e Sampaio Bruno.

O opúsculo *Caras lavadas: Machado Santos (depoimento de um cúmplice recente)*, publicado em Agosto de **1911**, integrará mais tarde a colectânea de textos *Machado Santos, a Carbonária e a Revolução de Outubro* organizada por João Medina (1980), com o objectivo de lançar alguma luz sobre a figura paradoxal do “republicano recalcitrante” que foi o Comissário Naval Machado Santos: o homem “que fundou a república”, que, com “testaruda audácia” arrancou o povo português do “pântano monarquista”, o “braço armado que na hora decisiva em que todos desanimavam e alguns desertavam já, fez pender a balança da História para o campo dos revoltosos [...] e verdadeiramente arrebatou a vitória nos dias 4 e 5 de Outubro de 1910” (MADUREIRA 1911: 27), mas que depois “nunca se sentiu bem dentro dela e não parou de conspirar contra os democráticos” (MEDINA 1980: 9).

Joaquim Madureira manifesta-lhe a sua admiração e o seu reconhecimento, definindo-o como “uma grande e nobre figura de homem, a debater-se dentro da encadernação ingénua e atrevida de um rapaz pequeno” (MADUREIRA 1911: 28-29). Admira-lhe o percurso de vida, desde os tempos de liceu em que entrara, “de cabeça, a valer, de alma e coração, no *complot* revolucionário” (*Ibidem*), afirmando-se contra os destemperos ditatoriais de João Franco, ardendo (com João Chagas e sobretudo com Cândido dos Reis) “no fogo passional por uma pátria honesta, limpa, inteligente” (*Ibidem*: 31). Machado Santos, para quem era um erro fazer as revoluções de cima para baixo, considerando que “o segredo da vitória estaria,

⁶¹ Joaquim Madureira (Braz Burity), *Os Burros*, nº 3. 10 Janeiro de 1916, p. 5.

simplesmente em congregar, reunir e disciplinar, de baixo para cima, toda a dedicação, todo o entusiasmo, todo o heroísmo latente e prestes a explodir na alma popular” (*Ibidem*), conseguira, através da “caça ao marujo”, organizar e industrializar um núcleo forte e indomável de verdadeiros revolucionários, prontos para todos os sacrifícios. Após o regicídio fora deportado para a Guiné, de onde voltara de convicções reforçadas, tendo sido iniciado na Carbonária por Luz de Almeida. Intensificara então o seu trabalho “de sapa, secreto, de aliciação de gentes humildes, entre os marujos e os populares, criando por esse país fora núcleos de conspiração e resistência” (*Ibidem*). Metera-se na Maçonaria, redobrando, num “prodígio febril de actividade revolucionária” (*Ibidem*: 36), entre brochuras de propaganda e a aquisição de armas, o seu trabalho de organização.

Na noite de 4 para 5 de Outubro de 1910, após a notícia infeliz da morte de Cândido dos Reis e a consequente deserção de alguns, foram os pobres soldados de infantaria de 16, que se tinham revoltado, que apelaram ao seu sentido de responsabilidade: “enquanto houvesse alguém que se colocasse em torno de mim havia de resistir” (*Ibidem*: 38). Ficara e vencera, sendo assim feita a Revolução e proclamada a República. Não sendo sua intenção tomar conta do país, afastara-se – pelo que começaram a surgir boatos de que manipulava uma contra-revolução ou negociava o preço da sua submissão. Ao compreenderem que o poder não lhe interessava, “não podendo chamar-lhe pulha, começaram a apontá-lo como tolo” (*Ibidem*: 40), enleando-o na fundação de um jornal, *O Intransigente* (em que BB colabora), que ao fim de algum tempo estava a ser feito e financiado só por si – com enorme prejuízo, apesar dos “artigos luminosos de lógica, às vezes proféticos, sempre vibrantes de sinceridade” (*Ibidem*).

Ainda na ressaca da implantação da república, BB publica, em **1912**, ano em que abala para o Brasil por algum tempo⁶², aí continuando a exercer a sua actividade literária e jornalística⁶³, o amargo balanço de um ano de república⁶⁴: Na “*Fermosa estrivaria*”: *Notas d’um diário subversivo*.

⁶² Cf. J. Madureira, *Ídolos, Homens e Bestas – vol. I, Fialho de Almeida*. Porto: Edição de Maranus, 1931, p. 32. Refira-se que, de acordo com o depoimento do seu sobrinho João Gonçalo do Amaral Cabral, acaba por ser expulso do Brasil pelos seus excessos na crítica à classe política brasileira, regressando a Portugal num navio de guerra.

⁶³ Nomeadamente, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, onde escreve uma das crónicas incluídas posteriormente J. Madureira, *Ídolos, Homens e Bestas – vol. I, Fialho de Almeida*. Porto: Edição de Maranus, 1931, p. 31.

⁶⁴ Embora o livro saia a lume em 1912, as “notas” coligidas datam de 1911.

A expressão “Fermosa Estrivaria”, fora-a Braz Burity buscar a Francisco Xavier de Oliveira⁶⁵, que conta que certo filósofo viajante entrara numa formosa estrebaria, “onde vira cavalos de raças mais excelentes e prezadas, que atados por ordem dos seus Senhores, uns aos outros, davam continuados coices e pinotes, molestando-se, mordendo-se e destruindo-se reciprocamente” (MADUREIRA 1912: 5). Não surpreende que o filósofo acabe por admitir que se refere a Lisboa, “cidade das mais belas e mais sujas que se podem ver” (*Ibidem*), sendo os cavalos os lusos cidadãos, nos quais descobrira muitas e dignas qualidades - no entanto, “os erros crassos que eles cometem [...] são denotados pelos coices; significando pelos pinotes as absurdas e ridículas loucuras em que eles passam o tempo...” (*Ibidem*).

“Passadas as horas embriagantes do triunfo” (MADUREIRA 1912: 198), não pondo em causa a República, que, “apesar de todos os erros, de todas as loucuras dos seus mandões e pastores [é] o mais precioso, o mais sagrado património nacional [...] o penhor seguro do nosso renascimento político, da nossa emancipação económica, do nosso bem-estar colectivo [...] a pedra angular da nossa existência como nacionalidade, como povo livre, autónomo, independente” (*Ibidem*: 198-199), BB lamenta que o país não tenha progredido – tendo antes decuplicado a dívida externa legada pela monarquia – “pelas leviandades que se foram cometendo, pelos erros crassos... com que dia a dia a administração republicana vem documentando a falência intelectual dos seus estadistas sem preparo” (*Ibidem*: 360).

Entrevistando, um a um, os heróis da Revolução, “os homens que fizeram a República”, o jornalista coloca-lhes duas questões: 1) Impressões predominantes do 5 de Outubro; 2) Impressão sobre a República, um ano depois. A memória do dia em que tiveram parte activa na vitória ainda os inebria, narrando cada um o episódio que mais os tocou... mas sobre o estado das coisas o sentimento de desilusão é geral: “não era nada disto, amigo, não era nada disto...” (*Ibidem*: 202), “nunca pensei que me desse mais trabalho defendê-la que proclamá-la” (*Ibidem*: 203), “se soubesse que era para isto...” (*Ibidem*), “não a imaginava assim” (*Ibidem*: 204), “é uma República do avesso” (*Ibidem*: 208).

⁶⁵ Reflexões de Félix Vieira Corvina de Arcos. Cristão-Velho Ulissiponense... Sobre a Tentativa Teológica, composta pelo Rev. e douto Padre António Pereira: Londres: Oficina de Jacob Lister, 1767. (Apud J. Madureira, *Na “Fermosa estrivaria”: Notas d’um diário subversivo*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C^a, 1912, p. 5).

O contraste do discurso gerado pela sequência das duas questões torna patente o desalento que resulta das expectativas frustradas e do espectáculo da luta desenfreada de interesses e vaidades que se desencadeara após a implantação da República - mesmo por parte dos homens que tinham arriscado a vida para a fazer.

Embora em alguns ainda se sinta alguma esperança de que, “com o andar dos tempos, a realidade se venha a aproximar do sonho” (*Ibidem*: 223), o autor conclui:

[E]stando em 5 de Outubro todo o país de pernas e braços abertos para receber da República fosse o que fosse, viesse o que viesse, acontecesse o que acontecesse [...] neste desolado fecho de ano [...] o perigo monárquico, que não existia, só não começa a desenhar-se... porque não há um rei” (*Ibidem*: 360-361).

Quanto a Afonso Costa, a quem antes se referira como “o meu velho e querido amigo” (MADUREIRA 1905: 101) considera-o agora um “baixo político” e um “pequeno estadista” (*Ibidem*: 362), “a autêntica e perfeita encadernação verde e vermelha do ditador João Franco [...], o Messias dos que pregando o amor à República, julgando servi-la [...] andam a desacreditá-la, a demoli-la” (*Ibidem*: 363). A apelar a um Messias, aconselha os portugueses a olharem com esperança para alguém que os poderá ajudar a varrer e limpar a “Fermosa Estrivaria”: Basílio Teles⁶⁶.

A partir de **1913** BB colabora em *A Luta*, periódico que se convertera no mais influente periódico republicano, “com a aquiescência, com a cumplicidade, com o apoio e com o aplauso [...] de Brito Camacho – o mais honesto e desastrado dos políticos...” (MADUREIRA 1931: 17).

No verão de **1914**, “verão tórrido de dores e de carnificina [...], com as primeiras labaredas da Grande-Guerra a calcinarem a Europa inteira” (MADUREIRA 1930: 22), desempenha brevemente um cargo público⁶⁷, sendo Chefe do Gabinete do Presidente do Ministério do Interior, sob a alçada de Bernardino Machado.

Não lhe tendo Sofia Mittermayer concedido o divórcio, tornado possível após a implantação da república pela lei de 3 Novembro de 1910 (mas de difícil aceitação na sociedade de então), houvera que esperar os anos consignados pela lei para o mesmo se decretar, pelo que só em 28 de Agosto de **1915**⁶⁸, tendo já nascido os filhos Maria Olímpia Covacich Madureira

⁶⁶ Com quem se aliará mais tarde, projectando com ele o Partido Republicano Conservador.

⁶⁷ Segundo o jornal *Público* (15 Nov. 2004), JM desempenhava o cargo desde Fevereiro desse ano. O jornal, sob o título “O ‘Papa’ português do século XX”, narra o episódio em que JM prega uma partida ao repórter do Mundo, levando-o a fazer publicar a notícia da eleição de D. José Neto ao trono pontifício. Este episódio é mais tarde contado por BB em *As desvirtuosas malféitorias* (1930).

⁶⁸ Cf. http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=209897

(conhecida por Budita, por em pequena se assemelhar a um pequeno Buda que havia lá em casa), Joaquim Borges Covacich Madureira (a quem calhou o *petit nom* de Tanitas e veio a ser arquiteto)⁶⁹ e Maria Gabriela Covacich Madureira, (mais conhecida por Caçula e que morre de parto, já casada, aos 26 anos de idade⁷⁰) pode oficializar a sua relação com Emília Augusta⁷¹. Tem na altura quarenta e um anos e é uma personagem influente na sociedade pela sua intensa actividade politico-jornalística, publicando nesse ano *A Forja da Lei – a Assembleia Constituinte em notas a lápis*⁷², com base nas “croniquelhas” que redigira para o *Intransigente*, enquanto espectador atento e crítico das mesmas. Dedica esta sua obra “ao homem, ao escritor e ao democrata” Anselmo Braancamp Freire, como paga tardia por ter galardoado com um abraço público e audacioso o autor-réu, pelo “crime nefando de amesquinhar, ridicularizar e fazer em cisco o parlamentarismo republicano” (MADUREIRA 1915: 5).

Com a sua ironia particular, BB observa o andamento dos trabalhos na Assembleia Constituinte, não perdendo pitada e tudo assinalando: os que trabalham, os que se deixam ficar em casa, os que bocejam, as mexeriquices... ‘Assistimos’ à primeira sessão, no dia histórico de 19 de Junho, com direito a ruas engalanadas e bandas de música, enquanto dão entrada nos Passos Perdidos todos aqueles 176 talentos, conhecidos e desconhecidos, perante a multidão risonha e vibrante. Teófilo chega tarde... porque se tinha esquecido! Através da sua viva descrição, vemos proclamar-se a república perante ‘uma plateia’ vibrante de entusiasmo.

Mas o “espectáculo estupendo” (*Ibidem*: 23) não se repete nas sessões seguintes, que se convertem numa “estupenda maçada” (*Ibidem*): a pontualidade não existe, perde-se tempo com ninharias e discursos infundáveis e desnecessários, manipulações, concentrações de maçada... enquanto alguns grupelhos ruidosos de cavaco e de má-língua se descontraem entre as chamadas e os escrutínios sucessivos.

A impressão geral é de confusão, nem todos percebendo qual o papel que lhes compete. Enquanto Machado Santos dormita, “a desforrar-se das noites perdidas na revolução” (*Ibidem*:

⁶⁹ Ilustração 25.

⁷⁰ Ilustração 26.

⁷¹ Bibi é referida com respeito e simpatia por quem com ela privou: “muito doce, muito serena”, como recorda a sobrinha-neta Maria Luísa Covacich, frequentadora assídua de casa dos tios no Barreiro, no final da década de 30, considerando agora que talvez ela fosse a pessoa de que ele precisasse, para contrabalançar a sua personalidade extravagante e intempestiva. Frederico, filho do primeiro casamento, tinha por ela grande consideração, recorda a filha deste, Sofia. O neto Manuel, filho de Maria Olímpia, evoca-a como uma pessoa espantosa, a “trave-mestra” da família, um elemento fundamental na vida do avô, seu apoio e seu suporte – apesar das crises vividas pelo casal.

⁷² Obra recentemente reeditada, em *fac-simile*, no âmbito das comemorações do centenário da República (Lisboa: Assembleia da República, 2010).

37), Teófilo “vai para onde o mandam e como não lhe mandam mais nada, não sabe para que foi que para lá o mandaram” (*Ibidem*). A cada deputado corresponde um adjetivo, uma observação, uma característica: este fala pelo nariz, aquele é um patriota, mas está verde...

Transparece o crítico teatral, perante o ‘espectáculo’ que se lhe oferece: “sobe o pano para o segundo acto” (*Ibidem*: 36)... “entra-se no terceiro acto – o *clou* da peça” (*Ibidem*: 37)... “E numa salva de palmas ao grande actor o pano desce” (*Ibidem*: 49)... “récita de curiosos com retórica de amadores” (*Ibidem*).

Finalmente, a 24 de Agosto, na 48ª sessão, outro dia de festa na cidade, onde “caras risonhas se interrogam” e “trajes de gala burburinham e se espanejam” (*Ibidem*: 677), é proclamado o Presidente da República Portuguesa, Manuel de Arriaga, num clima de grande ansiedade e entusiasmo, já que “eleito estava de há muito em todos os corações republicanos” (*Ibidem*: 690).

Embora o tom humorístico e a abundância de detalhes episódicos e laterais tornem a leitura ligeira e a obra aparentemente superficial, o historiador Paulo Archer de Carvalho confirma *A Forja* como “claro extracto para a história do direito constitucional português” (CARVALHO 2011: XVII).

Ainda no final desse ano, o incansável escriba dá início à publicação de *Os Burros – folhas quinzenais de crítica solta aos usos, costumes, à política, às letras, às artes, à vida da gente Portuguesa*⁷³. Apesar do grande sucesso editorial da publicação, alardeado no nº 2, as “folhas” só têm quatro números, saindo a última em 25 de Janeiro de 1916. Para além das polémicas em torno dos artistas plásticos nacionais e da crítica social, BB faz aqui o balanço político de 1915: “ano agitado, ano turbulento... com as constitucionalidades e as beligerâncias⁷⁴ a mascarar “a glória de mandar – a vã cobiça!”⁷⁵

Em 1917 colabora com a esperada devoção em *In Memoriam*⁷⁶ de Fialho de Almeida (falecido em 1911), tendo sido responsável pelo manuseamento dos seus inéditos e dispersos em poder do editor testamentário A. M. Teixeira, com vista à publicação póstuma dos mesmos. Sobre esses inéditos redigira um extenso artigo, publicado em *A Luta*, a 3 de Abril de 1915, que integrará o volume *Ídolos, Homens e Bestas: Fialho de Almeida*, que publica em 1931.

⁷³ Iniciadas em Dezembro de 1915, as *Folhas Quinzenais*, cujo director e único redactor é Braz Burity, terminam no final de Janeiro do ano seguinte, perfazendo apenas quatro extensos números. Alguns dos seus artigos são mais tarde recuperados em obras posteriores, como *As Desvirtuosas Malfeitorias*.

⁷⁴ BB deverá referir-se à Revolta de 14 de Maio desse ano.

⁷⁵ Cf. *Os Burros*, nº3, 10 de Janeiro de 1916, p. 2.

⁷⁶ Organização de António Barradas e Alberto Saavedra.

1.5 A desaceleração nortenha

Tentando dar um novo rumo à sua agitada vida, Joaquim Madureira fixa-se então no Norte, mais exactamente em Leça da Palmeira⁷⁷, com o seu núcleo familiar, constituído pela mulher, o filho Carlos⁷⁸, do primeiro casamento e os três filhos de ambos, que aí completam o seu crescimento, passando a ser designados pela de Lisboa como “a família do Porto”. Na capital continuam a viver, com Sofia Mittermayer, os filhos Cecília, Elisa e Frederico, com quem vai mantendo algum contacto por correspondência. Trabalha como Secretário no Tribunal do Comércio do Porto⁷⁹, que acumula com o cargo de director de *A Voz Pública*, órgão nortenho do Partido Nacional Republicano, assegurando à família uma agradável estabilidade.

Excelente conversador, continua a privar com artistas e intelectuais destacados da cena nacional, havendo em sua casa um clima de tertúlia permanente, onde se debatem vigorosamente temas culturais e políticos. Nas caves da sua moradia, entretanto demolida, situada na “Sala de Visitas” de Leça, teve atelier Abel Salazar durante muito tempo, juntamente com outros nomes da pintura que aí puderam expor os seus trabalhos⁸⁰ - assim se compreendendo que a sua actividade crítica tenha passado a direccionar-se para as belas artes a partir daqui.

Intensifica então a sua militância política, frustrado com o andamento da república. Em 28 de Abril de 1918⁸¹ é eleito como deputado nas listas do Partido Nacional Republicano, pelo círculo eleitoral nº 10 de Penafiel. Tendo tomado posse em 19 de Julho de 1918, participa nas Comissões Parlamentares: Administração Pública, Infracção e Faltas, Trabalho e Exame da Obra do Governo pela Secretaria de Estado dos Estrangeiros, intervindo com frequência e foga nos debates parlamentares⁸²: “ao fim de vinte e tantos anos de lutas e combates pela República” o sempre descomprometido paladino da verdade conquistara o direito de falar naquela casa “com muito má voz, com muitos nervos, mas com a cabeça levantada e a consciência limpa”⁸³.

⁷⁷ Onde existe uma rua e uma travessa com o nome de Joaquim Madureira [Ilustrações 36 e 37].

⁷⁸ Como voltaremos a referir, o outro filho que ficara à sua guarda após o divórcio, João, já teria então partido para Angola.

⁷⁹ De acordo com o registo biográfico preenchido pelo próprio, em Boletim para a constituição do Registo Político da Câmara dos Deputados – CD/Livro Político 3ª Legislatura 1918/1919 [Ilustração 39].

⁸⁰ Cf. António Pereira Coutinho e João Pereira Coutinho (*Matosinhos: monografia do Concelho*: Matosinhos, CMM, 2000).

⁸¹ Cf. Marques 2000: 26 e 279.

⁸² Como se pode comprovar em www.parlamento.pt (Intervenções e Debates).

⁸³ Cf. Actas parlamentares, legislatura 3- sessão 12 data -25-07-1918.

Como deputado, destaca-se na sua indignação contra a censura instituída, que, como repete, amesquinha e vexa o prestígio e o decoro da imprensa. Acusa o Ministério do Interior do crime de incendiar e vandalizar um jornal do Porto, *A Montanha*, jornal esse que aliás o insultava diariamente, mas que, sendo um jornal e um jornal republicano tinha, como reafirmava, direito à livre expressão.

O PNR, partido que o elegera, centrava-se em torno da “liderança carismática e populista” (LEAL 2008: 6) de Sidónio Pais e fora fundado com o objectivo de participar nas triplas eleições (legislativas, senatoriais e presidenciais) marcadas para 28 de Abril desse ano, tendo acabado por ganhar com ampla maioria. Após o assassinato do seu líder, o partido entra rapidamente em decadência, vindo a juntar-se aos liberais na década de vinte para formar o Partido Republicano Nacionalista. A ideia política sidonista não se extingue, porém, dando lugar a novos grupos políticos. BB envolve-se convictamente (como em tudo na vida) na fundação de um desses grupos, o Partido Republicano Conservador, que tem como cérebro Basílio Teles, aquele que Braz Burity já em 1911, *Na Ferosa Estrivaria*, propusera ao messiânico povo português como aquele que poderia “meter tudo isto nos eixos” (MADUREIRA 1912: 363). Em *As desvirtuosas malfeitorias* anexa, em apêndice, o Compromisso Partidário, a Declaração de Princípios⁸⁴ e o Manifesto do PRC, precedidos da definição do “Mestre” Basílio Teles do termo “conservador”:

CONSERVADOR é todo o republicano que quer filiar as reformas fecundas e estáveis da república na tradição nacional, considerando a Ordem como condição essencial do Progresso e o Progresso como a melhor garantia da Ordem. (MADUREIRA 1930: 281)

Para evitar equívocos, o Manifesto, que encerra o arquivo dos documentos, acrescenta que conservação não significa reacção nem imobilidade – adiantando o exemplo das avançadas reformas produzidas pelo Partido Conservador inglês. O termo “conservação” deve, sim, ser entendido como “conciliação”, não se tolerando no seu seio reaccionários, ditadores ou autocratas, mas apenas pessoas que, “respeitando todas as superioridades e hierarquias [...] e tendo uma alta compreensão da dignidade do poder, não consentem coações de qualquer natureza” (*Ibidem*: 306). Considerando que há em Portugal duas correntes de opinião, uma radical (organizada, representada pelo partido democrático) e outra conservadora (para além de alguns agrupamentos que nasceram das incompatibilidades entre vários elementos do antigo partido republicano português, que não exprimem correntes de opinião definidas), o manifesto aponta para a necessidade da organização de um forte partido em que se integre a

⁸⁴ “Documentos fundamentais na curta e efêmera história do PRC” da autoria de Basílio Teles no dizer de BB (*Ibidem*: 282).

opinião conservadora do país. Daí decorreria uma fórmula de conciliação entre a tradição e a revolução, na defesa inquestionável da República como condição essencial da sua existência. A justificar a sua criação, invoca-se a necessidade de um partido que, “na oposição, corrija os excessos de radicalismo e, no poder, tenha por fiscal a opinião radical” (*Ibidem*: 304), assegurando-se, através do rotativismo político, a estabilidade da República. A última das preocupações do PRC seria fazer política no sentido vulgar do termo, uma vez que “farto está o país de política” (*Ibidem*), carecendo, isso sim, de administração, educação, instrução e disciplina social. O lema do partido seria, pois, a Pátria, a República, o Progresso, a Ordem, o Trabalho – “contra o espírito de intolerância, de ódio, de perturbação e de represália” (*Ibidem*: 306).

Joaquim Madureira integra a Comissão de Imprensa desta “frustrada tentativa de boa, honrada e inteligente política republicana” (MADUREIRA 1930: 302), de um grupo de portugueses que “amam deveras o seu país e desejam vê-lo ordeiro e progressivo” (*Ibidem*), juntamente com Emíldio de Oliveira (Spada) e Carlos Tavares Afonso dos Santos (Carlos Selvagem) – mas o partido não passará nunca de um esforçado projecto.

Em contrapartida, esta incursão no sidonismo, que também partilha com Machado Santos, vale-lhe novas antipatias, em especial por parte dos velhos “camaradas (ditos) democráticos de Afonso Costa” (PAIS), que apontavam a Sidónio o desvio do modelo constitucional aprovado em 1911 – engrossando assim o já numeroso contingente de inimigos que granjeara com as suas verdades “doa-a-quem-doer”.

Talvez à laia de justificação, tece, pela boca de Basílio Teles, o elogio a Sidónio:

[U]ma das maiores energias, aliada a uma das inteligências mais cultas, que, em Portugal, se tem consagrado, sem fugir a consequências, ao serviço intemerato da Pátria e à intemerata defesa da República. (MADUREIRA 1930: 132)

Ele próprio considera que o grande mérito do carismático líder fora ter pressentido e querido travar o fascismo, que mais tarde floresceria por terras italianas:

Sidónio Pais – o Presidente-Mártir, o grande português, o grande republicano, o grande coração, a grande cabeça, o grande e rijo pulso que, na mais negra hora do Portugal contemporâneo [...] com a visão larga de Estadista e o peito forte de Patriota, quis travar a roda do Destino, deitando ao maninho da nossa terra [...] as sementes precursoras do Fascio, que Mussolini, contando e podendo contar com milhões de fascistas, anos depois, fez germinar, florir e frutificar nas terras fecundas italianas. (*Ibidem*: 166)

Pouco tempo depois, a 30 de Abril de **1919**, “dentro da normalidade constitucional, com o Parlamento aberto, com as garantias individuais não suspensas” (*Ibidem*: 178), é arrancado da

cama, em Leça, e levado sob prisão para ‘o inferno do Aljube’, onde passa onze dias em “rigorosa incomunicabilidade” (*Ibidem*: 179-183), sem nunca ser interrogado nem lhe ser dada qualquer satisfação. Tal tem lugar quando proclama ter o país caído de novo “nas mãos sujas, suspeitas e furta-cores dos novos Senhores e Donos de Isto-Tudo” (*Ibidem*), após a intervenção das “mãos limpas, honradas e republicanas” do Capitão Sarmento Pimentel⁸⁵ no esmagamento da sublevação monárquica conhecida pela Traulitânia, que tivera lugar no Porto a 13 de Fevereiro. Deduz que a finalidade com que o prenderam não poderá ter sido outra senão a de que ele, republicano, que não se vergara “nem às ameaças nem às seduções da realeza no tempo da monarquia [...], que desde os primeiros desmandos do Provisório, dentro da República”, a procurara servir, “combatendo a Demagogia”, pudesse, “com conhecimento de causa, documentado com factos, armado de provas” (*Ibidem*), continuar a sua velha e incessante campanha a favor dos presos políticos e da liberdade de expressão na imprensa.

Na direcção do *Jornal*, que fundara em 1 de Agosto de 1919, é substituído em Novembro do mesmo ano por António Ferro⁸⁶ e foge “a sete pés, calcanhares ao rabo, do churdeiro das politicagens bravas, desemboladas” (MADUREIRA 1925: XVI), não podendo pactuar com as “ondas lacentas de subalternaria e de violência, de inépcia e de zaragata, de estupidez e de sangue” (*Ibidem*), embrenhando-se a partir daí na crítica artística.

Compõe, em 1920, o catálogo da exposição de pintura de Artur Loureiro, que muito admira e estima e continua a sua actividade redactorial, colaborando no jornal nortenho *A Cidade* em 1921⁸⁷.

Em 1924, ainda em Leça, o velho Braz Burity, com o entusiasmo de outrora, volta – finalmente! - a publicar um volume de crítica teatral, *Impressões de teatro: Zilda, O Lodo e Á la Fé*, entusiasmado com as qualidades literárias e dramáticas de Alfredo Cortez. O estilo de crítica mantém-se, baseado na documentação e na observação rigorosa, embora agora mais atento a pormenores de cenografia e figurinos. Permanece fiel à estética naturalista, considerando que o teatro deve ilustrar “uma talhada da Vida” (MADUREIRA 1924: 5), valorizando, acima de tudo, a Verdade. Confessa-se então “arredio e alheio a todo o

⁸⁵ Que colaborara com Sidónio Pais.

⁸⁶ Cf. Ernesto Castro Leal, *Partidos e Programas – o campo partidário republicano português (1910-1926)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2008, p.75. Também mencionado na revista *Ilustração Portuguesa* de 28/01/1922. António Ferro, que abraçará a carreira política sob o regime do Estado Novo, será responsável pela criação do Secretariado de Propaganda Nacional, mais tarde SNI (Secretariado Nacional de Informação), que dirigirá desde a sua criação, 1933, até 1949.

⁸⁷ Cf. J. Madureira, *Ídolos, homens & bestas - Depoimentos e impressões sobre as gentes e as coisas da Terra Portuguesa*.: I. Fialho de Almeida. Porto: Edição de Maranus, 1931, p. 57.

movimento literário e a todas as correntes dramáticas de há dez anos a esta parte” (*Ibidem*: 1), tendo assistido, “por mero acaso e contra os [seus] hábitos de muitos anos” à representação de *Á la Fé*, não descansando, a partir daí, enquanto não aprofunda o seu conhecimento sobre o autor e a totalidade da sua obra. A ilustrar as 46 vibrantes páginas, desenhos de Abel Salazar, Almada Negreiros, Eduardo Malta, Stuart Carvalhais... assim reunindo as duas vertentes artísticas que o apaixonam.

Volta a falar de teatro para prefaciар o volume póstumo de crítica teatral do seu grande amigo coimbrão Quim Martins (Joaquim Martins Teixeira de Carvalho) *Teatro e Artistas*, em **1925**, ano em que como crítico de arte também publica o folheto⁸⁸ *Painéis, bonecos e mamarrachos (cobras e lagartos sobre as malas-artes em Portugal)*, ilustrado com o belíssimo retrato que lhe pintara Artur Loureiro⁸⁹, quadros de João Vaz e Columbano e caricaturas de João Vaz (por Leal da Câmara), Alexandre Herculano, Fontes Pereira de Melo (ambas da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro) e Fialho (por Francisco Teixeira).

A primeira república, na sua desordem e instabilidade governativa, tem os dias contados: em **1926** tem início o Estado Novo, após a revolta de 28 de Maio.

Em **1927** sofre uma primeira grande perda familiar, quando o filho Carlos morre de tuberculose com 25 anos de idade⁹⁰ nos braços da madrastra, que dele tratara com a maior dedicação. A aquecer-lhe a alma entram na sua vida novas alegrias: António, o primeiro neto do sexo masculino, nasce em **1929**⁹¹.

Datam de **1930** *As desvirtuosas malfetorias*, sua última obra de grande fôlego, que dedica aos netos, “derradeiro amor que lhe iluminou a vida”.

Aí recorda alguns episódios que perpassaram a sua vida ‘solavancada’: como levou *O Mundo* a publicar a notícia da eleição de um Papa português, a história da sua prisão no Aljube, como foi assassinado Sidónio Pais, combates e polémicas várias em que esteve envolvido...

Reflecte com a amargura que já não o abandonará sobre a marginalização a que vai sendo votado na sequência das suas ‘larachas’ demolidoras e “empata-vazas”, que vêm recaindo, de ricochete, sobre si próprio, quais “nefandos crimes de lesa-pátria, de alta traição” (MADUREIRA 1930: 278):

⁸⁸ Embora estivessem previstos 10 fascículos, a colecção terá ficado pelo primeiro.

⁸⁹ Que podemos admirar no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto [Ilustração 4].

⁹⁰ Contas nossas.

⁹¹ A primeira neta, Margarida, filha de Cecília [ilustração 21], nascera uns sete anos antes.

[O]s azares da Vida nunca mais me largaram, e, acompanhando-me, como a própria sombra, de azar em azar, me têm empatado todas as vazas, me têm desmanchado todos os prazeres... menos o prazer espiritual, o prazer capitoso, o inefável e bizarro prazer de retocar, ao fim de trinta e tantos anos, um naco de prosa que, ao tempo, fez barulho e que, ainda agora, retocado e posto ao sol, parece novo e há-de fazer engulhos a muita gente boa. (*Ibidem*)

Mais tarde, o pintor seu amigo Conceição Silva também atribuiria os seus azares às suas “malfeitorias”, em carta datada de 10 de Maio de 1945⁹²:

Quer-me parecer que os seus males dos últimos anos têm motivo na franqueza rude das suas opiniões. [...] Ninguém gosta que lhe digam a verdade e você dizia-[a]. Não lhe perdoavam. Quantas vezes o nosso bom Ezequiel⁹³ me dizia: “Este diabo não tem emenda [...], cria inimizades e eles vingam-se.”

De consciência tranquila e, por isso, sem sombra de arrependimento, volta, mesmo assim, a surgir-nos vergado pelo peso das batalhas e ilusões perdidas quando, no ano seguinte (1931), publica *Ídolos, Homens e Bestas*, em cujo primeiro volume presta pública homenagem a Fialho de Almeida:

[O] companheiro glorioso das nossas perdas mocidades, o arauto intrépido das nossas desfeitas ilusões, o paladino triunfal das nossas derrotadas quimeras, o nosso Guia, o nosso Adail, o nosso Chefe, o nosso Mestre – o nosso Ídolo... (MADUREIRA 1931: 9)

E, mais amargo e corrosivo que nunca, insurge-se, no segundo volume, *Columbano-Figueiredo & Cª, Lda.*, contra a organização da “Exposição Cultural Preto-guesa” que, em “tempos calamitosos de vacas magras” se propõe “espatifar em Paris, com instalações, achegas, estadias e idas e voltas, uma continha calada” (*Ibidem*: 72) para satisfazer “as delirantes manias de ostentação e exibicionismo” (*Ibidem*) de José de Figueiredo⁹⁴ – “sócio gerente da firma Columbano-Figueiredo & Cª, Lda, sociedade exploradora de Malas-Artes e Ruins-Ofícios” (*ibidem*). Inconformado (ainda e sempre...) com a situação “trágica” do país cuja crise financeira e política se reflecte no analfabetismo, no desemprego, na criminalidade, na falta de assistência hospitalar, numa agricultura atrofiada, numa indústria moribunda... **“almas sem rumo, cidadãos sem voto, bocas sem pão**, num beco sem saída para todas as estradas da Civilização e do Progresso” (*Ibidem*: 73-74, sublinhado nosso), não aceita que o “místico, seráfico e unhas-de-fome, Frei Salazar” (*Ibidem*: 71) tenha aberto os cordões à bolsa para esta “despropaganda de turismo” (*Ibidem*: 75). O que verdadeiramente incomoda BB é o que lhe parece ser o objectivo constante de Figueiredo, a “canonização definitiva e internacional” de

⁹² Ver Ilustração 45.

⁹³ Ezequiel Pereira (1868-1943), pintor paisagista de quem BB era íntimo amigo.

⁹⁴ A José de Figueiredo (1872-1934), historiador e crítico de arte, deve-se o estudo em profundidade dos painéis de S. Vicente de Fora e a atribuição da autoria dos mesmos a Nuno Gonçalves. Foi o primeiro director do Museu Nacional de Arte Antiga, além de primeiro presidente da Academia Nacional das Belas-Artes. Com o objectivo de dar a conhecer ao mundo o valor da pintura portuguesa, organizou várias exposições um pouco por toda a Europa.

Columbano, em detrimento de outros grandes pintores da época, “como expoente máximo, como expoente **único**” (*Ibidem*: 87, sublinhado meu) das Belas Artes portuguesas, “à custa de nós todos que com língua de palmo pagamos e não bufamos as nossas contribuições” (*Ibidem*). Não negando qualidades artísticas a Columbano, o crítico, documentadamente, não hesita em afirmar a superioridade de outros pintores seus contemporâneos, nomeadamente de Silva Porto, que considera “o Maior de Todos” (*Ibidem*: 112). Columbano, no entanto, tem outras artes: “a vida inteira, teve artes e manhas de governar a vida” (*Ibidem*: 105), tendo sabido fazer do estado o seu melhor freguês.

A partir daqui, continuando embora a exercer alguma actividade jornalística, a pena de BB seca-se-lhe, ao mesmo tempo que é institucionalizada a Censura Prévia à imprensa⁹⁵.

Em **1935**⁹⁶ é afastado, supostamente por motivos políticos⁹⁷, das funções que detém no Tribunal do Comércio⁹⁸, possivelmente na sequência do Decreto-Lei nº 25:317 de **6ª feira, 13** de Maio de 1935, que estabelece, no artº 1, que “os funcionários ou empregados, civis ou militares, que tenham revelado ou revelem espírito de oposição aos princípios fundamentais da Constituição Política, ou não dêem garantia de cooperar na realização dos fins superiores do estado, serão aposentados ou reformados, se a isso tiverem direito, ou demitidos em caso contrário”.

Segue-se um período de grande desorientação, em que, após a destruição da sua moradia de Leça com vista à construção do porto de Leixões, se vê constrangido a ir viver para Matosinhos, partilhando casa com a filha Budita⁹⁹, que casara entretanto com um médico em carreira ascendente. Leva consigo a mulher e os dois filhos mais novos¹⁰⁰. Budita era já mãe de Manuel, nascido em **1932**, ano em que também nasce Sofia, a filha mais velha do seu filho Frederico.

⁹⁵ Embora a censura tenha sido instituída com a introdução do Estado Novo em 1926, passa a sê-lo de forma assumida no 2º parágrafo do art.º 4 do D.L. 24469/33: “a liberdade de expressão é regulada por leis especiais para impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública enquanto força social, salvaguardando a integridade moral dos cidadãos”. O D.L. 22756/33 cria a Direcção Geral dos Serviços de Censura com poderes discricionários.

⁹⁶ Contas feitas pelo neto Manuel Nobre.

⁹⁷ De acordo com a família e Carlos Silva Pais, em www.vinculadosaobarreiro.com.

⁹⁸ Apesar de algumas fontes referirem que terá trabalhado no Tribunal da Relação do Porto, não nos foi possível comprovar essa possibilidade, uma vez que os arquivos de ambos os tribunais não conservam registos da época. Mantemos, por isso, até novas provas, a ‘convicção’ de que se terá mantido em funções de Secretário no Tribunal do Comércio. Segundo os familiares, nunca terá sido juiz, conforme também é por vezes referido.

⁹⁹ Ilustração 30.

¹⁰⁰ Joaquim (Tanitas) regressara ao núcleo familiar depois de a primeira mulher ter morrido de parto.

1.6 O Barreiro: sonho e frustração

O Barreiro desempenha um papel importante na vida de Joaquim Madureira. A sua mãe, Senhora da Casa de Milhundos, ia fazer a época banhar com toda a família ao Barreiro, que era então uma praia frequentada por famílias distintas no final do século XIX. Daí J. Madureira ter escrito que ao Barreiro o “prendiam vivas impressões de infância e queridas recordações de mocidade”, mencionando que, “sendo aquela [terra] que, de raiz e nascimento não é minha, é aquela a que, de estaca e coração mais quero e mais me sinto preso”¹⁰¹. No Barreiro terá conhecido a família de Emília Augusta Covacich (Bibi), sua segunda mulher, com quem aí residiu em dois diferentes períodos da sua vida¹⁰², o último das quais a partir de **1936**, na Rua Miguel Pais, com vista para o rio e para um moinho muito particular, onde chegou a instalar-se¹⁰³ e onde desejou passar o resto dos seus dias.

Com esse objectivo, dirige uma carta ao Presidente da Câmara, Joaquim José Fernandes, em 23 de Março de 1936, manifestando o seu desejo de doar à vila as suas preciosas colecções de biblioteca (cerca de 2500 livros) e pinacoteca (120 quadros), que ficariam em exposição no histórico moinho de Jimes (ou James, ou Jim)¹⁰⁴.

Este, mandado edificar em 1827 pelo britânico James Hartley, conhecido por “Jim”, funcionara até ao final do séc. XIX, sendo em 1926 adaptado para habitação. De arquitectura Proto-Industrial, com estrutura em forma de cone truncado, torre de três pisos, cobertura giratória e duas mós, o moinho era então pertença de particulares, prevendo-se que lhe seria acrescentada uma edificação anexa. Como condições, o doador propõe-se ficar como conservador e usufrutuário, juntamente com a mulher, passando o espólio à posse definitiva da Câmara por morte do último sobrevivente do casal. O Presidente mostrou-se interessado, não acontecendo o mesmo com o seu sucessor a partir de **1937**, Lima de Albuquerque, que põe de lado o projecto, na sequência de intrigas várias¹⁰⁵. Tendo J. J. Fernandes regressado à

¹⁰¹ Cf. Carlos Silva Pais, em www.vinculadosaobarreiro.com.

¹⁰² Assim nos diz Silva Pais (www.vinculadosaobarreiro.com). Embora nada tenhamos encontrado que o sustente, presumimos que o primeiro período tenha correspondido ao início da sua vida em comum, antes de se fixarem no Porto.

¹⁰³ Segundo depoimento de sua neta Sofia Madureira Rocha, que se lembra de aí o visitar, rodeado dos seus livros e quadros, tendo-lhe ficado na memória uma escrivaninha com porta de correr com que ficou encantada.

¹⁰⁴ Cf. barreiro-e-arredores.blogspot.com/.../barreiro-moinho-do-jim.html. Refira-se que o moinho passaria a Património Municipal em 1960, mantendo-se actualmente bastante bem conservado, embora devoluto. É propriedade da Câmara Municipal do Barreiro [Ilustração33].

¹⁰⁵ No artigo de Silva Pais sobre Madureira, em www.vinculadosaobarreiro.com, menciona-se que os intelectuais do Barreiro diziam, na galhofa, que o “romântico Madureira, desejando viver com mulher e biblioteca no moinho do Jimes, aspirava a ser um émulo de Daudet (autor francês naturalista que alcançou

Câmara em 1939, logo manifestou o desejo de retomar a doação. Para tal, constituiu-se “O Grupo dos Amigos do Museu-Biblioteca do Barreiro”, composto por intelectuais barreirenses e presidido pelo pintor Américo Marinho. A pedido destes, J. Madureira, que “por motivos contrários ao seu desejo” havia retirado a oferta, renova-a em Outubro de **1939**, ainda que abandonando a ideia do moinho, uma vez que os proprietários se opunham à expropriação do edifício. No entanto, algumas semanas depois, de novo residente no Porto “por motivos de ordem familiar”¹⁰⁶, retira “de uma vez para sempre”¹⁰⁷ a proposta de doação, alegando ser conhecedor de que “junto de oficiais competentes, haviam sido feitas falsas acusações”¹⁰⁸. Nada nem ninguém o demove, pelo que o grupo, lamentando a frustração, se dá como extinto. Madureira virá a vender as suas colecções em vários lotes, que assim, infelizmente, se dispersarão.

Em **1941**, tendo conhecido umas espanholas que se dedicavam ao artesanato, fazendo bonecos de pano, decide-se a abrir uma fabriqueta de bonecaria no Barreiro em sociedade com alguns amigos, sendo um deles Cunha Leal¹⁰⁹. Como justificação, segundo o neto Manuel, terá alegado o facto de ter muitos netos, ficando a poder dispor de brinquedos para lhes oferecer. A verdadeira razão prender-se-ia mais com o facto de se ter deixado encantar pelas espanholas... A fabriqueta, designada por “Bonecaria Portuguesa, Lda.”, situava-se na Rua Miguel Pais, nº 87, no Barreiro¹¹⁰, sendo os bonecos de pano comercializados pelos Armazéns do Chiado. A sua fraca qualidade (“desastrosos”, nas palavras do neto Manuel) leva a que em pouco tempo a fabriqueta se extinga, deixando J. Madureira desmoralizado e numa difícil situação financeira.

Durante este período barreirense colabora com assiduidade no semanário *O Barreiro*, sendo, segundo Silva Pais, muito amigo do director, Aníbal Pereira Fernandes. Entre Março e Outubro de **1937** dirige o semanário de crítica literária e artística *O Diabo*, orientado para as coordenadas estéticas neo-realistas. O jornal é alvo de apertada vigilância da PVDE e da Censura, sendo decretado o seu encerramento em 21 de Dezembro de **1940**.

sucesso com a obra *Lettres de mon moulin*, datada de 1869). O espírito chacoteiro da observação, de que Silva Pais faz eco, poderá estar na base da intriga que levaria à não-concretização da doação.

¹⁰⁶ A filha Caçula faleceria um mês depois.

¹⁰⁷ Cf. cópia da carta do ‘Grupo dos Amigos do Museu-Biblioteca do Barreiro’ ao Presidente da Câmara Municipal do Barreiro, datada de 14 de Março de 1940, dando por terminada “a incumbência”- publicada em www.vinculadosaobarreiro.com.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Cf. www.vinculadosaobarreiro.com.

¹¹⁰ Ilustrações 32 e 50.

Dada a sua predilecção pelos debates afectos às belas artes e pelo convívio com pintores e intelectuais da sua consideração, enquanto aí residente frequenta o Café Barreiro, onde acamarada com os ilustres barreirenses e seus amigos Américo Marinho, pintor, Joaquim Cabeça Padrão, arquitecto e Manuel Cabanas, mestre de xilogravura¹¹¹ (opositor ao regime várias vezes preso pela polícia política), entre outros.

1.7 Os netos, derradeira paixão

Aos netos “que já nasceram e que tenham ainda de nascer” (MADUREIRA 1930: dedicatória), deixa-lhes, em memória do grande amor que lhes teve, a resenha das suas *Desvirtuosas Malfeitorias*¹¹² (1930), já que, “depenado, sem eira nem beira” (*Ibidem*), não lhes pode deixar “nem prédios, nem terras, nem pecúnias, nem pergaminhos” (*Ibidem*).

Nem todos tiveram o privilégio de conviver com o seu afectuoso e estimulante avô, mas os que com ele privaram recordam-no com imensa saudade. Avô-companheiro, ‘deseducava-os’, na perspectiva dos pais, tendo-lhes deixado a melhor das recordações – marca ainda hoje bem visível, mais de meio século após a sua morte.

1.7.1 António

Apesar de a separação ter sido muito difícil, inesperada e dolorosa, desde sempre Sofia Mittermayer incentivara os filhos que ficaram à sua guarda a contactarem com o pai, felicitando-o no seu aniversário e escrevendo-lhe pelo Natal – assim mantendo o contacto e os laços afectivos que se alargariam mais tarde aos netos de ambos. Na opinião destes, nenhum dos filhos lhe guardou rancor, apesar das sérias dificuldades com que se confrontaram¹¹³. Todos tinham por ele uma ternura ‘condescendente’ e apreço pelo seu talento literário – embora o seu relacionamento com as filhas Elisa e Cecília tenha sido mais difícil.

¹¹¹ Autor de um retrato xilográfico de BB, datado de 1939, a partir de desenho de Américo Marinho [Ilustração 9].

¹¹² Que atrás referimos.

¹¹³ O filho mais novo, Frederico, que se licenciou em Direito, teve de dar explicações para conseguir estudar. Muito dedicado à mãe, quando já trabalhava num escritório de advogados e a mãe, doente, ainda trabalhava em casa, dando explicações e fazendo traduções, Frederico quis aliviar a mãe das despesas do lar. Como esta recusasse a ajuda do filho, este arranjou o estratagema de se apropriar de envelopes da Biblioteca Nacional, assim lhe enviando dinheiro que ela supunha provir da instituição onde trabalhara. Era ele que lhe fazia os tratamentos quando adoeceu com cancro de mama (segundo depoimento da neta Sofia Madureira Chaves).

Talvez por isso, o neto António, filho mais velho de Elisa Mittermayer Madureira¹¹⁴, nascido em **1929** (tinha JM 45 anos), só conhece o avô com oito anos de idade, quando este reside no Barreiro, em data que retém para sempre: 31 de Outubro de **1937**¹¹⁵. O avô leva-o a visitar o Aquário Vasco da Gama, em Algés, a que se segue um lanche na esplanada. Quando JM lhe pergunta o que quer beber, António, para o impressionar, afirma: “uma cerveja”. O avô admira-se: “Uma cerveja? Achas que a tua mãe te deixava beber uma cerveja?” “Sim, claro”. A desfaçatez de António (que naturalmente nunca antes tinha bebido cerveja) conquista o avô, que logo lhe oferece uma imperial, que o neto bebe até ao fim para delícia de ambos. Retomam algum contacto a partir dessa altura, visitando museus e outros locais de peregrinação intelectual e cultural, tornando-se JM uma referência marcante e reverencial para o neto.

Considerando-o um ser superior, pela sua vasta cultura e rectidão de carácter, António sempre teve grande dificuldade em compreender o procedimento do avô, ao abandonar a sua muito estimada e sofrida avó, forçada a trabalhar como tradutora na Biblioteca Nacional até ao fim da vida para criar três¹¹⁶ dos cinco filhos de ambos, numa época em que o divórcio era um estigma e as senhoras não trabalhavam fora de casa. Um dia, era António um jovem dos seus dezassete anos, ao encontrar o avô com a segunda mulher num almoço em casa da tia Antónia, no Estoril, ouve-o afirmar que “há uma coisa que liga e desliga profundamente um casal e essa coisa é ‘a carne’¹¹⁷ – assim se fazendo luz no seu espírito: a sua avó alemã, pessoa de grandes qualidades, mas de temperamento frio, era o exacto oposto do seu marido latino, afectuoso e efervescente. “Eram muito diferentes, foi um disparate”, conclui António.

É um jovem adulto quando visita o avô no Hospital da Ordem Terceira, no Porto, acompanhado pela mãe. Encontra-o debilitado, numa cadeira, com uma manta sobre os joelhos. Foi a última vez que o viu.

¹¹⁴ Ilustração 22.

¹¹⁵ De acordo com depoimento do próprio neto, António Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho Ramos Chaves (Out. 2010).

¹¹⁶ Após a separação, JM ficara com os filhos mais velhos, João e Carlos, ao seu encargo. Carlos, como já referimos, morre tuberculoso com cerca de vinte e cinco anos; João, que não quis prosseguir os estudos, foi enviado para Angola, para se fazer à vida, com apenas 16 anos, vindo a falecer, depois da independência de Angola, na qualidade de retornado, numa pensão de Penafiel – segundo depoimento dos netos Sofia Madureira Rocha, Maria do Rosário Madureira Louro e Manuel Madureira Nobre. De acordo com a neta Sofia Madureira Rocha, os pais de Joaquim Madureira quiseram criar o seu filho mais novo, Frederico, tendo-o levado para Penafiel após a separação dos pais. As saudades da mãe fizeram com que fugisse repetidamente, pelo que se resignaram a deixá-lo regressar ao lar materno, onde se juntou às irmãs Cecília e Elisa.

¹¹⁷ De acordo com depoimento do próprio neto, António Mittermayer Madureira Nunes Borges de Carvalho Ramos Chaves (Out. 2010).

1.7.2 Sofia¹¹⁸

Após o casamento dos filhos e tendo pouco depois sofrido o grande desgosto provocado pela morte da filha Caçula (1940), JM vive uma fase de grande instabilidade. A filha mais velha, Budita, em cuja casa estava a viver com a mulher¹¹⁹, acaba por recorrer ao meio-irmão Frederico, então já casado e pai de filhos e a viver na Parede, pedindo-lhe que receba o pai em sua casa, uma vez que “lá em casa já não o podiam aturar”¹²⁰.

É assim que reforça os laços afectivos com o filho mais novo, de quem se sente muito próximo, e com nora, a quem chamava "Genrinha" e que o barbeava carinhosamente¹²¹.

Reside em casa deste durante cerca de um ano, ano esse que a neta Sofia, então com oito anos de idade, relembra com ternura. Invadiu a casa com livros e quadros que revestiam paredes, tendo-se mandado construir estantes para o efeito. Sofia recorda-o no Inverno, deitado na cama a escrever os “linguados” para os jornais e deitando as folhas de papel para o chão à medida que ia escrevendo. Chamava-a no fim e ela já sabia que lhe competia apanhar as folhas dispersas e entregá-las ao avô. Recorda-o no Verão, quando a ensinou a nadar, a ela e a outras crianças, na praia da Parede. Embora já tivesse perto de sessenta anos, Joaquim Madureira, que amava o mar e era exímio nadador, nadava para longe, mesmo depois de almoçar, o que preocupava o filho Frederico, que acabara por pedir a um banheiro que o vigiasse discretamente, indo atrás dele no seu barquito. Apercebendo-se disso, J. M. perguntara ao banheiro quanto lhe pagara o filho, pois estava na disposição de lhe pagar o dobro para o deixar em paz. Depois da praia ia com a neta esperar o filho à estação, passando por uma loja de gelados, que ambos adoravam. Excessivo em tudo, comprava dois gelados para cada um, recomendando à neta que não dissesse nada em casa. A cumplicidade entre os dois era total: apanhada pela mãe a colher uvas de uma latada do quintal, uvas essas vedadas às crianças e apenas destinadas aos homens da casa, logo o avô a defendeu explicando que a neta se empoleirara na capoeira, não para chegar às uvas, mas para contemplar o pôr-do-sol, só visível a partir daquele local. Sendo a neta mais velha da casa, acompanhava-o por todo o lado: ia com ele ao café Nicola, ao Museu de Arte Antiga, ao Aquário Vasco da Gama... Estimulava a sua imaginação, levando-a a observar a forma das nuvens, discutindo ambos acaloradamente o que lhes sugeriam. Um dia, em que se preparava para ir à missa com os

¹¹⁸ Ilustração 23.

¹¹⁹ Ilustração 31.

¹²⁰ Segundo depoimento da filha de Frederico, Sofia Madureira Rocha.

¹²¹ Segundo depoimento das filhas de Frederico, Sofia Madureira Rocha e Maria do Rosário Madureira Louro.

pais, disse-lhe: “Nosso senhor vai ficar muito zangado contigo por te ires meter, num dia tão bonito, numa casa escura, cheia de velas e de fumo”. O pai, condescendente, deixara-a então ir passear com o avô, para alegria de ambos. Quando fazia anos, o avô levava-a a uma loja de brinquedos de lata e dizia-lhe que escolhesse vinte: era sempre o seu melhor presente, não pelo valor dos brinquedos, (que eram, na época, muito baratos) mas pela quantidade e pelo prazer da escolha. Se lhe tivessem perguntado, em criança, quem era o seu maior amigo, Sofia não teria hesitado na resposta: “o meu avô”.

Para pagar o investimento da Bonecaria, JM teve de vender o seu património, que mais não era que livros e quadros, depressa esvaziando as estantes mandadas fazer de propósito - para grande desgosto do filho Frederico. Depois de uma discussão violenta (sempre a neta o tinha visto bem disposto, excepto nessa ocasião), sai de casa e decreta que o filho, para ele, tinha morrido. Aqui termina, com grande mágoa de Sofia, o convívio com o seu saudoso avô.

Recorda-se de, mais tarde, ouvir contar que, quando o pai lhe enviara um telegrama a dar conta do nascimento de mais uma filha, o avô dizia a toda a gente (certamente com íntima alegria) que recebera um telegrama “do outro mundo”, do filho que ‘morrera’.

Apesar de ter sido um período tranquilo na vida de JM, a irmã mais nova de Sofia, Maria do Rosário, que mal chega a conhecê-lo, lembra-se de lhe ser atribuída a frase que, quando mal disposto, repetia: " A melhor coisa de Lisboa é o comboio para o Porto."

Quando mais tarde é internado no Caramulo com tuberculose, envia a Sofia muitos postais ilustrados, que o pai, receoso de contágios, colocava no alto dos armários para ela não lhes chegar.

1.7.3 Manuel¹²²

Manuel, filho mais velho de Budita e nascido no mesmo ano em que nasceu Sofia (1932), recorda também o avô como um amigo e um companheiro. Estar com ele era sempre “um programa”, que evoca com prazer: levava-o a ver as companhias de teatro itinerante que, no verão, corriam o país pelas praias e termas¹²³ – com passagem pelos camarins para serão pós-

¹²² Ilustração 29.

¹²³ Manuel Nobre lembra-se particularmente do grupo “Teatro da Família Rentini”, que actuava numa estrutura desmontável, a cujos espectáculos assistiu, na companhia do avô, quando moravam em Matosinhos, em casa do pai de Manuel. Acrescente-se que estas companhias itinerantes de teatro de que se destacavam a de Rafael de Oliveira, a Rentini e o Teatro do Povo (este impulsionado pelo Estado), “percorriam sistematicamente o continente, com as suas estruturas desmontáveis, um elenco estável e um repertório seleccionado e reposto continuamente, sendo muitas vezes o único contacto das populações das

teatral com os artistas (o que merecia a desaprovação da mãe, que não considerava adequado o convívio de uma criança, até altas horas, com os artistas, tendencialmente boémios); ia com ele ao botequim “O Pirata”, em Lisboa¹²⁴, nos Restauradores, onde o avô lhe dava a provar a especialidade da casa, refresco de vinho do Porto; via-o exhibir os seus dotes de nadador na praia de Matosinhos, indo até ao molhe do porto de Leixões e regressando de seguida (bom apreciador do convívio como era, fazia, por vezes, a proeza de nadar segurando entre os dentes os tabuleiros das doceiras da praia, que vendiam arrufadas, para as servir aos nadadores que se banhavam fora de pé); acompanhava-o ao Teatro Sá da Bandeira, no Porto, onde se lembra de ter assistido com ele a um espectáculo da companhia brasileira de Eva Todor, com que ambos deliraram¹²⁵...

Manuel recorda-o já idoso e debilitado pela doença, mas sempre excelente conversador, procurado por destacados elementos da vida intelectual e cultural portuense, com quem mantinha animadas e estimulantes conversações. Coerente com os seus ideais de toda a vida, permanece, até ao fim, o Braz Burity de sempre, inconformado com a injustiça e a hipocrisia, parecendo a Manuel estar sempre “contra tudo e contra todos”. Estava, sem dúvida, contra o regime do Estado Novo, apelidando Salazar de “um beato perigoso e sem escrúpulos”¹²⁶. É um jovem adulto quando o avô faz questão em oferecer-lhe, recomendando que o leia, um livro que considerava fundamental para a sua formação: uma tradução francesa, a partir do russo, do livro de Kropotkin *En gagnant mon pain*¹²⁷, que Manuel ainda conserva. Quando lhe pergunta directamente qual é, afinal, o seu posicionamento político, o avô diz-lhe que, embora a pergunta fosse de difícil resposta, podia dizer-se que era anarco-sindicalista. Hoje o neto confirma que J M, tal como o recorda, era, de facto, estruturalmente, um anarquista, contra o poder estabelecido. E um idealista.

regiões mais isoladas com o fenómeno teatral. Se o seu período de maior actividade se concentrava na época estival, as companhias de iniciativa privada trabalhavam igualmente no Inverno, mormente através da utilização de espaços cobertos, os teatros ou cine-teatros, as Casas do Povo ou outros espaços das localidades onde paravam, e onde podiam instalar-se durante semanas ou meses” (MOURA 2007: 23).

¹²⁴ Quando Manuel vinha a Lisboa visitar a mãe, numa altura em que ela, já divorciada e com os filhos a cargo do ex-marido, trabalhou na área de enfermagem no Instituto de Doenças Tropicais – teria Manuel cerca de doze anos (1944).

¹²⁵ Este espectáculo foi alvo de um folheto de Madureira de que voltaremos a falar, intitulado *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor, cheia de graça e de talento*: Porto, Imprensa Portuguesa, 1949.

¹²⁶ Nas palavras de Manuel Nobre.

¹²⁷ Publicado em 1892 e traduzido para português como *A conquista do pão*, um dos livros hoje considerados clássicos sobre o pensamento libertário.

1.8 O apagar da chama

Falida a sociedade da bonecaria, JM regressa ao norte, passando a viver em Barcelos com a mulher, em casa do filho Tanitas, arquitecto da Câmara de Barcelos. Aí continua o seu envolvimento nas Belas Artes, contribuindo com o longo artigo “Saibam quantos...” para o catálogo da exposição de pintura, pastel e desenho de Alberto Ayres de Gouvêa (de que é um dos promotores) que tem lugar no Salão Silva Porto, no Porto, em Março de **1941**. Elogiando o talento e a “arte inigualável” (MADUREIRA 1941: 26) do Artista de “altíssimo valor” (*Ibidem*: 29) – “Grande entre os Grandes da sua Terra e o Maior entre os Maiores que na nossa Terra têm trabalhado o Pastel” (*Ibidem*) – o crítico fundamenta, como sempre, as suas apreciações na observação minuciosa da obra.

Em **1945**, António Luís Gomes (1898-1981), filho do prestigiado republicano com o mesmo nome e amigo de JM, ao assumir a presidência do Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança (cargo em que terá desempenhado uma importante acção administrativa e cultural) encomenda-lhe a inventariação das *Obras de El-Rei D. Carlos no Paço de Vila Viçosa*¹²⁸, tarefa que “o amante das boas e belas artes”¹²⁹ cumpre com gosto e competência, aplicando os seus conhecimentos de arte e a sua bela capacidade de organização¹³⁰.

Pouco depois, em **1946**, já com “setenta e tantos invernosos Fevereiros” (MADUREIRA 1948), Joaquim Madureira adoece com tuberculose e é internado em Coimbra, na clínica do Dr. Bissaya Barreto. Como entretanto a actividade política lhe tivesse consumido o tempo e o dinheiro e a jornalístico-literária pouco lhe rendesse¹³¹, para não falar da sua infeliz aventura empresarial, é a irmã, Antónia Maria Nunes Borges de Carvalho Madureira Bastos, pessoa abastada¹³², que lhe financia o internamento. Aí convive animadamente com o caricaturista Tossam e com o poeta António Aleixo. Apesar de inicialmente o médico se manifestar muito

¹²⁸ Não datado.

¹²⁹ Apropriando-me de expressão utilizada por Paulo Archer em conversa informal sobre o nosso comum objecto de estudo.

¹³⁰ A associação à Casa de Bragança valer-lhe-ia algumas insinuações de incoerência - injustificadas, uma vez que a Fundação não se confunde com o sentimento monárquico, tendo sido criada, em 1933, após a morte de D. Manuel II, precisamente com o objectivo de evitar que os bens pessoais e patrimoniais do monarca deposto fossem repartidos pelos seus herdeiros (e, na prática, que a hipótese monárquica fosse ressuscitada), assim preservando intactas as colecções e património que legara à pátria, conforme as suas disposições testamentárias. Assim sendo, a Fundação nunca teve, claramente, nenhuma ligação ao ideário monárquico.

¹³¹ De acordo com depoimento do neto Manuel Nobre, dizia-se na família que JM tinha passado a vida a perder dinheiro, tendo ‘dado conta de três fortunas’. Tendo nascido rico, nunca terá dado importância ao dinheiro, que foi surgindo na sua vida através da sua actividade profissional na imprensa e nos tribunais e, sobretudo, das heranças familiares.

¹³² Por via do seu segundo casamento, com o grande industrial Trajano Bastos.

honrado por ter como seu paciente uma figura tão considerada como Joaquim Madureira, ao fim de algum tempo é obrigado a convidá-lo a abandonar a sua clínica, por ter criado um ambiente de insubordinação entre os doentes. Tal acontece após JM se ter apercebido de que, graças ao seu estatuto e ao dinheiro pago pela irmã, beneficiava de um tratamento de primeiro escalão (havendo vários, consoante o pagamento efectuado). O desconforto causado por esta situação de privilégio em relação aos outros faz com que convença os internados em situação inferior a reivindicarem o que lhe parece da mais elementar justiça: direitos iguais para todos. Seria, pois, no sanatório do Caramulo, “desenterrado dos freirescos e espavorosos Covões Bissaicos, nos soidosos campos do Mondego” (*Ibidem*) que se trataria, sendo dado como curado cerca de um ano mais tarde – embora, na versão da sua filha Budita, ele nunca tenha estado tuberculoso, tendo alegado a necessidade de internamento por não ter para onde ir, numa altura em que estava às avessas com todos os elementos da família – o que não corresponde à verdade, como se pode comprovar através de carta datada de Janeiro de 1947, do Dr. Santos Silva, médico que o acompanhou¹³³. Segundo o sobrinho-neto João Gonçalo do Amaral Cabral¹³⁴, filho da sua irmã Antónia, que com ele conviveu de perto, terá feito parte da sua convalescença em casa de sua mãe, Maria da Luz, em Oliveira do Hospital – onde recebe inúmeras provas de afecto e consideração dos muitos amigos e admiradores que o animam a recuperar¹³⁵.

Grças à generosidade e carinho da irmã, vive, em seguida, com a mulher, na pensão de Gonçalo Cristóvão, situada na rua com o mesmo nome, no Porto.

As ‘malfeitorias’ de toda uma irrequieta e impetuosa vida foram-lhe sendo retribuídas pelos muitos inimigos que ia multiplicando com a sua escrita incendiária, “com palavras parecendo pedradas”¹³⁶. Marginalizado, em “crónico pousio”, “posto à margem”, qual “vero malfeitor” (MADUREIRA 1930: dedicatória), o temido crítico, que assinava textos em relevantes jornais e revistas, o autor enérgico e fecundo, de prosa enfeitada, a personalidade cativante e extravagante que animava tertúlias, confessa no último texto publicado (1949)¹³⁷ que custeara o mesmo “por sua conta e risco” - “para não ter de pedir, com bons modos e bons empenhos, com falas doces e chapéu na mão, aos Mandarins e Mandões da Imprensa [...] um cantinho de

¹³³ Ilustração 46.

¹³⁴ Actualmente Presidente do Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança.

¹³⁵ Cf. Ilustrações 45, 46 e 47.

¹³⁶ Cf. www.vinculadosaobarreiro.com.

¹³⁷ *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor, cheia de graça e de talento*: Porto, Imprensa Portuguesa, 1949.

suas conspícuas folhas – onde nem pintado me querem e nem de graça me aturam” (MADUREIRA 1948).

A dada altura da sua atribulada e vigorosa vida¹³⁸ terá feito uma amargurada confissão em forma de balanço ao padre Francisco Pippan, amigo da família, que terá, segundo o neto António, ficado muito sensibilizado com o relato. Apesar do seu anticlericalismo muitas vezes alardeado, contava com vários amigos ligados ao sacerdócio, como o padre Santos Farinha, já referido, e D. António Ferreira Gomes, Bispo do Porto, natural de Milhundos. Pouco antes de morrer solicitou ao Bispo que o visitasse e nessa altura, pressionado pela mulher e pela filha (segundo recorda Manuel) pediu-lhe os últimos sacramentos. Mais tarde, quando um dos seus amigos manifesta à família o interesse em escrever a sua biografia, a filha Budita impõe-lhe como condição a divulgação deste facto – o que não foi aceite, pelo que a biografia não chega a concretizar-se.

Joaquim Madureira morre em 18 de Setembro de 1954¹³⁹, com 80 anos de idade, no Hospital da Ordem Terceira da Trindade, no Porto, onde se recolhera dois anos antes¹⁴⁰. Tal como previra, parte “morto de velho e de pobre, sem emenda e sem camisa, por dizer o que penso e pagar o que devo” (MADUREIRA 1948). Descansa para sempre em Leça da Palmeira, numa simples e bonita campa desenhada pelo filho Tanitas¹⁴¹, arquitecto, onde, sobre as letras J.M. se vê a reprodução em gesso do tondo do escultor Costa Mota datado de 1919¹⁴². Nas suas disposições testamentárias impusera que deveria ser enterrado com o que vestia na altura da morte, por isso parte de pijama, sua indumentária preferida, com que muitas vezes recebia em sua casa quem quer que lá fosse¹⁴³. De acordo com as mesmas disposições, ficaram proibidos o velório, o acompanhamento ao cemitério e o luto (manifestações supremas da hipocrisia, que tanto odiava). Segundo se noticiou por altura da sua morte, Braz Burity, tão cansado de pugnas e tão ansioso de solidão, nem funeral quis ter: opôs o silêncio do momento da sua morte, bem como dos últimos anos da sua vida, à sua ruidosa presença na vida política e artística do País.

¹³⁸ Em data que António não conseguiu precisar, mas que pensamos poderá ter coincidido com o período em que se afastou da ‘família do Porto’, vivendo em casa do filho Frederico.

¹³⁹ Ilustração 16.

¹⁴⁰ Ilustração 34,

¹⁴¹ Ilustração 35.

¹⁴² Ilustração 5.

¹⁴³ Segundo depoimento de Maria Luísa Covacich, sobrinha-neta de Bibi, que visitava os tios com frequência enquanto eles viveram no Barreiro (final da década de 30). Embora fosse ainda uma criança, recorda-o vivamente, como “pessoa *sui generis*, muito informal, superiormente culto e inteligente, avesso a preconceitos, com uma personalidade muito forte, controversa”, que a fascinava. Lembra-se de que fumava muito e usava os cabelos encaracolados, já então grisalhos, longos, emoldurando-lhe o rosto muito vincado.

2 DA PRÁTICA E DA CRÍTICA TEATRAL

[A]mando entre todas artes, entre todos os prazeres intelectivos, a arte do teatro, que nos dá a imagem palpitante da vida através das cintilações fulgurantes do génio, o prazer obcecante de **sentir** e de **sofrer**, de **reflectir** e de **pensar** pelo cérebro e pela vista, prazer material e intellectivo que só o teatro proporciona, íntegro e absoluto, nas suas criações eternas de beleza e de verdade... (MADUREIRA 1905: 86, sublinhado nosso)

A paixão pelo teatro, a paixão pela escrita, a paixão pela verdade: três paixões que se conjugam, produzindo o crítico teatral Braz Burity, ora esfusiente nos seus entusiasmos, ora arrasador nas suas decepções, raramente neutro, mas sempre informado e informando e sempre justo, ou tentando sê-lo, à luz dos seus critérios pessoais...

Embora, ao longo da vida, se tenha pronunciado várias vezes sobre as artes cénicas, falar do crítico teatral BB é, essencialmente, falar das suas *Impressões de Teatro (Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho)*, publicadas em 1905 e coligindo, “por audaciosa boa vontade do editor” (MADUREIRA 1905: XIII), as crónicas e folhetins que escrevera para o jornal *O Mundo* sobre a temporada teatral lisboeta de 1903-1904 – “destinados à vida efémera de todos os grafismos jornalheiros [...], lidos de manhã e esquecidos à tarde” (*Ibidem*: XIII): obra rara e pertinente pela informação e organização e cativante pela qualidade literária e pelas preciosas ilustrações que constituem as 180 caricaturas dos mais ilustres artistas nessa arte, de Rafael Bordalo Pinheiro¹⁴⁴ a Carlos Leal, Francisco Teixeira, Leal da Câmara... incluindo outras e diferentes nacionalidades.

Assim documenta o crítico um tempo e um lugar, ao mesmo tempo que, inevitavelmente, nos fala de si:

Como **testemunha do seu tempo e lugar** importante da memória, o crítico é também, em certo sentido, alguém que persegue utopias e que, na coerência que constrói sobre espectáculos, fala de um saber, mas também de uma paixão estética – a sua. (SERÔDIO 2003: 165, sublinhado nosso)

¹⁴⁴ “[O] mais generoso e fecundo” dos seus colaboradores, a quem o autor dedica “estas páginas de asperezas e de combate, irreverentes e demolidoras”, apesar do manifesto distanciamento do “Mestre da Caricatura” relativamente às suas críticas, “discordando do texto e repelindo toda a solidariedade que da sua colaboração artística pudesse advir” (MADUREIRA 1905: XV).

2.1. A vivência teatral lisboeta no início do século XX

É estimulante a actividade teatral lisboeta à época em que Joaquim Madureira se dedica à crítica teatral. Como observa Luiz Francisco Rebello:

A vida teatral portuguesa conheceu, no meio século que mediou entre 1875 e a instauração do regime ditatorial consequente ao golpe militar de 1926, um dos seus períodos de maior intensidade. São vários os níveis em que isso se verifica, desde a grande quantidade de peças, originais, traduzidas ou adaptadas, e de todos os géneros, que subiram à cena, e das companhias estrangeiras que nos visitaram, à afluência do público e ao número de casas de espectáculo que então se construíram ou reconstruíram (REBELLO 2000: 126-127).

Bernard Martocq¹⁴⁵ refere-se particularmente à época de 1903-1904 como extraordinária do ponto de vista da animação teatral, contabilizando em cento e quarenta e uma as peças montadas nessa temporada nos palcos lisboetas, não tendo em conta as numerosas *tournées* estrangeiras (MARTOCQ 1985: 406-407). Também BB, no seu balanço final, a designa por “época luminosa e magnífica” (MADUREIRA 1905: 430).

Tal movimentação decorre entre os seis principais teatros da capital (abstraindo das pequenas salas):

- O teatro estatal D. Maria II, também designado por Normal, “sério e circunspecto” (SANTOS 1979: 9), cuja gestão burocrática e perdulária desgosta o nosso crítico, que lhe aponta deficiências de repertório e pessoal - “elementos que lá faltam e estafermos que nunca lá deviam ter posto o pé” (MADUREIRA 1905: 360). Concebido à imagem do modelo parisiense, com vista a desenvolver a literatura dramática, a implementar um modelo de dicção e a formar actores¹⁴⁶, a ineficácia lusa é (mais uma vez) apontada: “Em França, a *Comédie* é uma instituição nacional: em Portugal, D. Maria é uma repartição do estado” (*Ibidem*: 429). O Normal é frequentado pela família real, “pela burguesia triunfante [...], gente bem arranjada” (SANTOS 1979: 9), não atraindo, no entanto, muito público. Feitas as contas, no final da temporada, o crítico conclui: “tendo estreado, na temporada, sete [peças], só de duas eu não disse mal...” (MADUREIRA 1905: 433).
- O D. Amélia (actualmente S. Luiz) rivalizava, com vantagem, com o Teatro Nacional, na selecção de um repertório e de um elenco de qualidade: “etiquetam-se de sérios dois

¹⁴⁵ Autor do estudo *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912)*: Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985.

¹⁴⁶ Finalidades enunciadas por Fialho de Almeida, em “Entrevista sobre o estado actual do teatro português” ao jornal *O Mundo*, datada de 1906 e posteriormente inserida em *Actores e Autores*: Lisboa, Círculo de Leitores, 1925: 5,6.

teatros em Lisboa” (*Ibidem*: 20). Frequentado por “catitinhas”, segundo BB, ou, na versão mais comedida de Leitão de Barros, por um público distinto: “Pode ser rico, remediado ou pobre, pode ir para as frisas, para o balcão de segunda ou para a geral. Será sempre elegante” (*apud* BASTOS 2004: 43). Gerido por S. Luiz de Braga, um empresário audacioso e atento ao que se passava nos palcos europeus, que “vivía no teatro e para o teatro” (*Ibidem*) sem perder de vista “tudo o que na ribalta possa dar dinheiro” (MADUREIRA 1905: 20), o D. Amélia apostava sobretudo nas companhias estrangeiras mais em voga, que garantiam a S. Luiz casas cheias e bom dinheiro no bolso e lhe mereciam a gratidão veemente do público e da imprensa por lhes tornar acessíveis as novidades e as glórias estrangeiras – assim juntando, à reputação de benemérito, o lucro certo, pois maior risco correria pondo em cena peças novas de autores nacionais que exibindo material internacionalmente certificado com a garantia do êxito. Apesar da sua manifesta embirração (passe a expressão) contra o público “roda fina” e o empresário “mercantilista” do D. Amélia, BB tem de admitir, no final da época, que na Rua do Tesouro Velho¹⁴⁷ se trabalha muito (mesmo que nem sempre bem) e, “em sete peças que aí foram postas em cena, “teve o meu aplauso em seis” (*Ibidem*: 433).

- O Teatro do Ginásio, a sede da farsa, “o mais temível rival às terapêuticas gasosas de Vidago”, onde “ninguém vai em busca de sensações artísticas”, mas para desopilar o fígado, proporcionando “umas horas de galhofa e folia, mais ou menos intensa, mais ou menos ruidosa e coceguenta” (*Ibidem*: 278). Assim cumpre o seu dever e satisfaz os seus espectadores – que, contrariamente ao que acontece com os espectadores dos dois teatros acima referidos, são, como diz BB: “gente sensata, que por o ser, não me lê” (*Ibidem*: 216).
- O Teatro do Príncipe Real, teatro popular, frequentado por um público humilde, dando preferência ao melodrama, a operetas e ao teatro de revista, mas que em Março de 1904 acolhe, com sucesso, os primeiros espectáculos do Teatro Livre de que o nosso crítico dá testemunho vibrante.
- O Teatro da Trindade, considerado pelos *snoobs* que vão ao D. Amélia “um teatro popular, meia-tigela” (*Ibidem*: 146), mais vocacionado para o teatro musicado, gerido por um empresário considerado pouco hábil, Afonso Taveira, que, no entanto, é o primeiro a trazer ao nosso país a então desconhecida e mais tarde celebradíssima Italia Vitaliani.

¹⁴⁷ Actualmente R. António Maria Cardoso.

- O Teatro Avenida, dedicado à opereta e à revista, que se torna “espectáculo obrigatório” (BASTOS 2004: 53) na vida alfacinha. Braz Burity não escapa à sedução deste género popular, confessando o seu “fraco pelas revistas”, que “todos perdoarão em desconto dos meus pecados”, uma vez que sabe que “a revista não é teatro que se aplauda”, mas que distrai, “corta a sensaboria [...] dos cartazes correntes”. (MADUREIRA 1905: 329)

Como observa o crítico, “diz-me a que teatro vais, dir-te-ei as manhas que tens...” (*Ibidem*: XIII)

2.2. Um teatro em crise?

Contando Lisboa com cerca de trezentos e cinquenta e seis mil habitantes, na sua maioria incultos e pouco abonados (pese embora o nosso eterno miserabilismo), o número proporcional de teatros e manifestações teatrais impressiona, embora não exclua algum provincianismo lisboeta (já denunciado nas Conferências do Casino realizadas em 1871), sedento de se pôr a par da última moda de além-fronteiras, sempre a reboque das novidades vindas de França, Itália, Espanha, por isso privilegiando os autores e as companhias estrangeiras mais em voga.

Como tal, esta intensa vivência teatral não se traduz numa literatura dramática proporcionalmente florescente, sendo de alguma forma escassas e nem sempre interessantes as peças originais e predominando as traduções e as *reprises*, como muito detalhadamente confirma o dramaturgo Henrique Lopes de Mendonça, na interessante conferência de 1901 sobre *A Crise do Teatro Português*, que nos proporciona outro modo de ver o estado do teatro na época de BB.

Admitindo embora que o público nacional frequenta os espectáculos, “deixando nas bilheteiras a mais significativa e palpável das provas do seu gosto pelo teatro” (MENDONÇA 1901: 10) o autor denuncia a existência de uma **profunda crise nacional** no que ao teatro diz respeito, que se faz sentir “pelo mau estar dos actores, pela instabilidade das empresas, pelo afastamento dos autores e pelo mau humor ou pela indiferença da crítica” (*Ibidem*). A “doença de que visivelmente enferma o teatro nacional” (*Ibidem*: 7) não se relaciona, pois, com a assiduidade do público, mas com o meio nacional, que não é certamente “o mais adequado para animar e amimar, não simplesmente os autores dramáticos, mas em geral todos os que se ocupam na cultura das letras e das artes” (*Ibidem*: 12).

Especificando, Lopes de Mendonça incrimina – e simultaneamente desculpabiliza – toda a sociedade:

- Os **autores dramáticos**, pouco produtivos por falta de estímulo: não recebem, por parte das autoridades, as honrarias que se verificam lá fora, nem o reconhecimento do público, que os ignora (reservando os aplausos para os actores e as pateadas para os autores), não gozando, pois, do merecido prestígio e sendo exígua a verba que lhes cabe na montagem de um espectáculo.¹⁴⁸
- Os **empresários**, que só visando o lucro, se esquivam a pagar direitos de autor dando preferência às traduções de textos que já deram provas lá fora, para quem “a melhor peça é a que dá mais receitas ao teatro” (*Ibidem*: 23), subordinando aos interesses materiais os artísticos – embora compreenda que sofram todo o tipo de pressão para desenharem o seu repertório segundo o interesse dos vários agentes em campo e muitas vezes tenham de ceder “ao sabor das auras populares” (*Ibidem*: 27) para não naufragarem.
- Os **actores**, cuja vaidade os leva a preferir as peças que lhes proporcionam “forte colheita de aplausos” (*Ibidem*: 22) – mesmo reconhecendo que a estreiteza do nosso meio os obriga à renovação constante de repertório, não lhes permitindo muitas vezes compenetrarem-se no carácter da personagem, quanto mais para a estudarem “nas suas minudências fisiológicas e psicológicas” (*Ibidem*), contrariamente ao que sucede nas grandes capitais, onde os artistas têm a oportunidade de se aperfeiçoarem continuamente no pequeno número de criações que constitui o seu repertório. Outras dificuldades que se colocam aos actores passam pela preferência dada ao teatro estrangeiro, obrigando-os a reproduzirem “tipos que não conhecem”, de onde resultam “criações híbridas” (*Ibidem*: 38-39) e pela “escassez de ensaiadores suficientemente hábeis, com uma cultura desenvolvida e actualizada” (*Ibidem*: 40) – sendo certo que, ainda por cima, muitos deles fazem parte do elenco das peças que ‘dirigem’.
- O **público**, que só quer diversão, sem educação estética – culpa de que é absolvido pelo facto de a tutela do estado não se esforçar a corrigir “a sua defeituosa orientação”, investindo na educação.

¹⁴⁸ Fialho reforçará esta situação na entrevista acima referida: “[...] os homens de letras em Portugal são bem ainda os descendentes dos antigos *pordioseros*, que faziam sonetos aos fidalgos e aceitavam o caldo dos conventos.” (ALMEIDA 1925: 13).

- Os **governantes**, que não valorizam os intelectuais, não incentivando o trabalho criativo e não empreendendo, como deviam, uma remodelação legislativa em prol da educação e do interesse artístico e cultural (ilusão que nem acalenta!).
- A **imprensa**, enfim, que não se entrega à crítica teatral com a necessária profundidade, que pressuporia, mais do que talento, “estudos prolongados e assíduos”- talvez porque, segundo julga saber, essa actividade raramente é remunerada, o que impede que os jornalistas se dediquem em exclusivo a esse nobre mister (*Ibidem*: 44). Esse argumento, embora válido, deverá, como aponta o autor, ser remediado pelos proprietários dos jornais, que ao valorizarem materialmente os seus redactores, valorizarão em simultâneo as suas “folhas”. Tal como existe, a crítica acusa, segundo Lopes de Mendonça, graves sintomas de decadência (aproveitando aqui para retaliar contra a crítica que proclama “a decadência da literatura dramática”), desacreditada por reflectir simpatias e antipatias, dependências das empresas teatrais e tendendo para os maléficos excessos da indulgência ou da severidade, assim desrespeitando o enorme capital de esforços materiais e intelectuais investidos nas produções teatrais.

O dramaturgo traça ainda o percurso típico do crítico nacional: quando ‘novato’, de sangue na guelra, de “pena irrequieta e ardente” (*Ibidem*: 48), com a desculpa do “amor apaixonado da arte pura e a indignação contra os seus profanadores” (*Ibidem*), arrasa tudo, não se lembrando que “nos escombros, sob os quais pretende sepultar os maus sacerdotes da sua religião, se some o pão de muita vítima inocente” (*Ibidem*: 48,49); segue-se uma fase, em geral menos fecunda, em que o crítico se rege “pelo justo meio” (*Ibidem*: 249); rapidamente, no entanto, à medida que o círculo das suas amizades se vai alargando, torna-se parcial, utilizando bitolas diversas, atraíndo “a sua missão de justiça” e tende a ser demasiado indulgente, mesmo porque se lhe foi impondo “o desejo de viver bem com toda a gente” (*Ibidem*) e a convicção da inutilidade dos seus esforços.

Lopes de Mendonça termina a sua conferência reconhecendo que “os costumes não se reformam senão depois de um persistente, demorado, obstinado e vigoroso esforço de vontades unidas”, apelando, embora “com amargo cepticismo”, à conjugação de esforços de todos os agentes de quem depende a dignificação da arte dramática entre nós (*Ibidem*: 52).

2.3. A voz crítica de Braz Burity

Desconhecemos se BB teve acesso ao conteúdo da conferência de Lopes de Mendonça, anterior às crónicas de O Mundo, cujo conteúdo subscreveria, em grande parte, não se revendo, no entanto, na mesquinha concepção que Lopes de Mendonça tem dos críticos nacionais, que se regem segundo a seguinte receita:

Pegam em meia dúzia de lugares-comuns, regam-nos abundantemente no molho apetitoso dos epítetos, polvilham-nos com algumas citações arrancadas ao paiol inesgotável do *Larrousse*... e servem quente” (MENDONÇA 1901: 45)

Porque lera, como adiante reforçaremos, muito mais do que o *Larrousse*, porque só concebe o exercício da crítica de forma verdadeira e descomprometida, porque entende que cabe ao crítico fundamentar a sua opinião em conhecimentos profundos sobre a história e a circunstância do teatro, e porque, mais do que tudo, tem horror, “pânico” (MADUREIRA 1905: 437), a lugares comuns...

Atendendo ao ‘percurso do crítico’ estabelecido pelo conferencista, poderemos talvez dizer que BB se encontra, nos seus trinta e um anos, à data da publicação das *Impressões de Teatro*, a entrar na fase mediana da sua carreira, a fase do equilíbrio, embora a pena ainda lhe resvale para alguns excessos, como é o primeiro a admitir:

Eu, às vezes, sou desbocado, digo nomes feios, malsoantes [...] no vício de chamar às coisas pelos seus nomes de baptismo... (*Ibidem*: 228)

O nobre objectivo desta “empreitada” é o de contribuir para a história dos movimentos dramáticos em Portugal - “ramo e factor da História do pensamento, dos costumes e da civilização através dos tempos e das raças” (*Ibidem*: XIII), movido, contrariamente ao que considera ser a prática corrente:

Por Amor à Arte, por amor ao Teatro, por Amor à Verdade, por necessidade de espírito e sede de Justiça, por impulsos de temperamento e aspirações de Ideal, sem água no bico e sem peças no canhenho, sem amores nos camarins e sem interesses nas empresas, pagando a entrada e não alugando a pena... (*Ibidem*: XII).

O propósito, audacioso e confessado, era dar início a um anuário teatral à semelhança do modelo francês (o bom modelo francês...) de Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*¹⁴⁹, dando, ano após ano, “contas detalhadas e minuciosas do que foi a época teatral,

¹⁴⁹ Este autor publicou, entre 1875 e 1915, quarenta volumes, analisando anualmente os espectáculos levados à cena nos múltiplos palcos de Paris e seus intervenientes, incluindo a crítica. Obteve a colaboração de Edouard Noël nos primeiros vinte e um.

dia a dia, peça por peça, de teatro em teatro” (*Ibidem*: XIII), o que (lamentavelmente) não se concretizou, por razões que se poderão ter prendido com as reviravoltas da sua vida pessoal, dificilmente compatível com as exigências da crítica, tal como a concebia.

Já trazia algum traquejo das “folhas”: em Coimbra, onde se manifestara exuberantemente a sua combatividade republicana, exercida de acordo com a irreverência própria da idade (a fase do ‘sangue na guelra’, dos idealismos exacerbados, de que fala L. Mendonça), começara a afirmar-se a sua vocação crítica e literária, tendo publicado folhetos e artigos em diversos jornais, alguns deles posteriormente coligidos e publicados em *À Gandaia* e em *Insolências*, “no duradouro e asseado albergue do livro” (*Ibidem*), evidenciando-se pela sua causticidade e pela qualidade literária de estilo muito particular. Aí germinara igualmente, decerto, a sua paixão pelas letras e pelas artes, nomeadamente pelo teatro, tendo o seu artigo de estreia em *A Resistência*, gazeta do Partido Republicano de Coimbra, coincidido com a estreia no palco da actriz Lucília Simões¹⁵⁰ no papel de ‘Maria’ de *Frei Luís de Sousa*. Mais tarde, em Lisboa, passara, como vimos, por alguns periódicos, nomeadamente pelo *País*, então rival de *O Mundo*.

Não é de estranhar que o nosso crítico, republicano assumido e militante, integrasse o quadro redactorial de um jornal que era tido pelos monárquicos como “o corifeu da imprensa republicana”, no gabinete de cujo director, o republicano “populaceiro” França Borges, “reuniam os caudilhos, os chefes populares da grande guerra contra a monarquia, entre os quais se destacava Afonso Costa” (HENRIQUES 2008). Mais dado a opinar frontalmente que a noticiar, o crítico encaixava igualmente bem num periódico que se afirmava, por opção, “essencialmente, jornal de opinião”, como observa Jacinto Baptista (BAPTISTA 1966: 20) – tanto mais que *O Mundo*, o jornal “sem medos” (*Ibidem*), por noticiar desassombradamente muito do que se passava nessa época, tenha sido várias vezes perseguido e suspenso pela polícia:

O Mundo era, pela coragem, vigor, desassombro [...], o campeão das suspensões; reconhece-o, por exemplo, o *Diário de Notícias* [...] quando escreve «Ontem foi apreendido novamente o nosso colega *O Mundo*, a vítima predilecta das perseguições policiais»”. (*Ibidem*: 29)

Também o vemos a aderir, de alma e coração, a um programa, que correspondia ao seu lema de vida e que era, segundo as palavras de França Borges: “servir, como sempre servimos, a Verdade e a Justiça. Queremos dizer o que sentimos – atacar a opressão, desmascarar a

¹⁵⁰ Em que nos deteremos mais adiante.

mentira, atacar a imoralidade, defender os oprimidos, verberar os tiranos e os exploradores” (Apud BAPTISTA 1966: 29).

Empenhado em dignificar a crítica teatral lusitana, desde o início se propôs fazer a diferença relativamente aos congêneres do ofício seus contemporâneos, cuja crítica não passava, a maior parte das vezes, de “florido galho da reportagem inculta, bisbilhoteira e velhaca, dos órgãos de informação e das trombetas dos partidos”, oscilando, “elogiativa ou depreciadora, entre o soalheiro de senhoras vizinhas e um modo de vida” (MADUREIRA 1905: XI), ou, como dirá mais tarde, entre “a caça à borla e a pesca à tradução” (*Idem* 1925: XXIII):

O crítico não estuda, não investiga, não analisa, não comenta, não discute, não confronta, não julga e, sendo por via de regra e contingências do ofício, um sujeito que não paga os seus bilhetes e rabisca nas folhas, que tuteja os actores e ceia com as actrizes, a sua acção limita-se a namorar ou a fazer pela vida... (*Idem* 1905: XI)

Assim granjeia alguma reputação e popularidade, fidelizando os leitores de *O Mundo*, como o comprovam reclames de certo destaque anunciando que o seu folhetim “Impressões de Teatro” sairia no dia seguinte ou justificando a ausência do mesmo por motivo de doença do cronista¹⁵¹.

Encontramos no seu volume de crítica dois tipos distintos de texto, desde logo subentendidos no seu subtítulo: “Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho”. Nas “cartas”, mais analíticas, o autor prolonga-se em considerações sobre individualidades diversas relacionadas com os espectáculos em apreço, contextualiza-os e insere-os nas respectivas correntes artísticas e literárias; nas “notas” é mais sintético, registando, de forma mais ou menos breve, as impressões do momento, redigidas, segundo o autor, “a quente”, durante (por vezes, acto após acto) ou imediatamente a seguir aos espectáculos, conservando as marcas das emoções suscitadas, “os nervos excitados, as pálpebras em fosquinhas de sono, noite a noite, o corpo a pedir cama” (*Ibidem*: 49).

Da dificuldade do exercício do que considera ser uma crítica séria (e não simples “obra de noticiarista”) nestas condições, nos dá conta Braz Burity no final da 2ª récita de Antoine em Lisboa, a 16 de Junho de 1904:

Sair-se de um espectáculo de sete actos e três peças, que todas elas marcam e valem nos seus processos diferentes e vir para um jornal, que há-de estar na rua às 5 horas da manhã, dizer o que são e o que representam essas peças, integrá-las no lugar que lhes compete na moderna dramaturgia, analisar, nas suas linhas gerais, embora de fugida, o seu mérito e os seus intuitos

¹⁵¹ Cf. *O Mundo*, 18 Janeiro de 1904.

e, sobretudo, dizer da impressão colhida pela magistralidade do desempenho: pode ser factível para quem maneje os lugares comuns... (MADUREIRA 1905: 81)

Daí terá surgido a necessidade de passar em revista, quinzenalmente, de forma mais detalhada e aprofundada, o que de mais significativo observara, sob o pretexto das “cartas” a um amigo que, do tédio da província, onde nada se passa¹⁵², lhe pede que lhe conte, “numa expansão de má-língua e de verdade, como e porque se diverte a gente que, em Lisboa, vai ao teatro a escagarrinhar-se de gozo ante tanta Arte e tanto talento” (*Ibidem*: 1).

Dando provas de grande capacidade de trabalho e dedicação profissional, no espaço de um ano, entre Abril de 1903 e Maio de 1904¹⁵³, assiste à maioria dos espectáculos em exibição (chegando a lamentar a falta do dom da ubiquidade, que o limita) e publica cerca de cem “impressões de teatro” mais ou menos detalhadas, dependendo da importância que os espectáculos lhe merecem – o que lhe dará material para 495 densas páginas.

Recusa-se unicamente a “largar cinco coroas e perder a noite” (*Ibidem*: 337) para se irritar com “a espectacularidade doentia” (*Ibidem*: 343) da *tournee* Maeterlinck pela sua antipatia e fraca consideração pela corrente simbolista, mas, não temendo as acusações de “bárbaro”, não quer ser acusado de mal informado, pelo que “refaz leituras” e se documenta sobre as peças, o seu criador e a sua intérprete principal (Georgette Leblanc), justificando amplamente o seu desrespeito pelas “cabotinagens de excentricidade” (*Ibidem*: 303) do género.

O contrário acontece relativamente ao espectáculo em que se aguardava a estreia nacional de *O Pai*, de Strindberg, abortada pela acção censória do comissário régio do D. Maria II, Alberto Pimentel, “parasita da mesa do orçamento” (*Ibidem*: 252) – cuja exoneração se acha no direito de exigir ao seu superior hierárquico como medida de “profilaxia e higiene sanitária” (*Ibidem*: 258). Procede, apesar disso, a uma análise extensiva da peça, assim aproveitando para tornar patente a vacuidade do irresponsável veto.

Outra ausência involuntária tem lugar em meados de Janeiro de 1904, na sequência de uma pneumonia que o prende em casa numa grande impaciência.

Seguindo uma **estrutura** mais ou menos variável, o seu trabalho crítico compreende uma preparação prévia, em que faz o enquadramento estético da peça, recolhe informações

¹⁵² À época, o movimento teatral português tem lugar, de forma quase exclusiva, na capital (alargando-se esporadicamente ao Porto), só chegando ao interior do país através de relatos orais ou escritos, o que justifica o facto de Braz Burity dirigir os seus textos em forma de cartas a um amigo “provinciano”. À província corresponde o tédio, à capital a diversão e a cultura, associadas então à frequência dos muitos teatros de Lisboa.

¹⁵³ Excedendo a assim designada época teatral, que se estendia de Outubro a Maio.

detalhadas sobre o autor e o elenco, a que se segue, após assistir aos espectáculos, a análise dos mesmos, incidindo sobretudo sobre o autor, a acção e o desempenho – com algumas referências à recepção do público e, raramente, à cenografia, no caso de Manini¹⁵⁴, Augusto Pina¹⁵⁵ e Carancini¹⁵⁶. Estabelece ainda comparações, relaciona e cita, informada e laboriosamente.

Tal entrega revela-se tanto mais admirável quanto, pelo que deduzimos das suas palavras, a actividade crítica não se revela suficiente para a sua subsistência, sendo apenas um complemento da sua actividade profissional:

[T]enho os dias presos pelo pãozinho dos garotos e só livres as noites para estas sarrafuscadas da letra redonda (*ibidem*: 138)¹⁵⁷.

Braz Burity tem, mesmo assim, algum escrúpulo em afirmar-se como **crítico teatral**, preferindo apresentar-se como espectador informado e assíduo dos teatros lisboetas – o que nos leva a questionar, à semelhança de muitos estudiosos de teatro, a questão da legitimidade desse rótulo.

Segundo o dicionário Houaiss, “crítico” é a) aquele que julga, examina ou b) aquele que julga, examina, caracteriza, classifica obras de arte, ciência, costumes, comportamentos, etc; precisando melhor, pode também designar-se de crítico c) quem avalia competentemente, distinguindo o verdadeiro do falso, o bom do mau; outra conotação (negativa, certamente a evitar) d) é a daquele que deprecia, censura, desaprova.

Uma avaliação de competência feita, eis, sem dúvida, o ponto de partida para a definição da função do crítico – evitando a todo o custo resvalar para julgamentos apressados e arrasadores.

Presume-se que da credibilidade dessa avaliação deverá depender a utilidade do crítico – ou, entendido de outra forma, o seu poder. Nem sempre é o caso, como BB tem ocasião de comprovar, registando, com frustração, a grande afluência de público à representação do *Serão nas Laranjeiras*, de Júlio Dantas, que denuncia de forma veemente como ultraje à moral e, por outro lado, a ausência do mesmo nos espectáculos da “*tournée* artística e benemerente

¹⁵⁴ Cf. Joaquim Madureira, *Impressões de teatro*. Lisboa: Ferreira & Oliveira, 1905, pp.155, 156.

¹⁵⁵ Cf. *ibidem*, pp. 226 e 240 (nesta página, analisando o espectáculo baseado na peça *Ressurreição*, a partir do romance de Tolstoi, brincando com o nome do cenógrafo, atesta que o mesmo, “que se apepina com as broxas do ofício”, “nada empinou nos pináculos do extraordinário, apesar de todas as maquetes, modelos, esboços, tintas e repregos estudados no Odeon”).

¹⁵⁶ Cf. *ibidem*, pp. 328, 330.

¹⁵⁷ Recordamos que à data em que escreve é pai de quatro filhos, nascendo o quinto em 1905.

da Vitaliani” (*Ibidem*: 216): “De onde, a inutilidade da crítica, que, se diz bem, mata a peça e, se diz mal, a imortaliza” (*Ibidem*).

Como faz ver Sousa Bastos, piores efeitos tem o nada dizer que dizer mal: “desgraçada a peça, por melhor que fosse, de que a imprensa não dissesse palavra!” (SOUSA BASTOS 1895: 97). Ou seja, a crítica tende a sair vitoriosa na sua relação com as empresas teatrais, pelo que este autor considera prudente que se restrinja o seu poder: “A crítica tem o direito apenas de avaliar o mérito das obras que sobem à cena e classificar o seu desempenho: nada mais” (*Ibidem*).

Mas é exactamente nessa avaliação de mérito que reside a complexidade da tarefa.

2.3.1. Os preceitos *buritianos*

Dessa complexidade está consciente Braz Burity, ao iniciar-se no seu tremendo cometimento, manifestando, à partida, as premissas em que deverá assentar uma crítica teatral séria e relevante:

- Amar o Teatro
- Amar a Verdade
- Frequentar o teatro
- Escrever com “gramática” e de forma criativa
- Deter uma cultura geral e teatral sólida, em constante actualização
- Cultivar a isenção e a independência
- Ser original, único

Cumpre-nos então questionar a sua obra crítica em função dessas mesmas premissas, de forma a podermos ajuizar, o mais objectivamente possível, sobre a sua validade.

2.3.1.1. Amar o Teatro

Para escrever sobre teatro há que, em primeiro lugar, amar o teatro. Tal afirmação, parecendo óbvia, esbarra, por vezes, no próprio conceito de crítica – vocábulo que, como vimos, encerra em si a ideia positiva de análise, apreciação (a chamada crítica construtiva), mas também conotado negativamente com a ideia de condenação, desaprovação (crítica destrutiva).

Para os fazedores de teatro, o crítico é muitas vezes encarado como personagem demolidora, inimiga do teatro e daqueles que o fazem, o “crítico – *bête noire*”, tal como o define o teatrólogo francês Alfred Bouchard¹⁵⁸ (*Apud* PORTO 2003 : 160).

B. Burity, com a sua crítica mordaz, “verrinosa” e talvez por vezes injusta, como, do alto do seu inquestionável saber lhe aponta Luiz Francisco Rebello (REBELLO 2010: 478), terá sido, certamente, uma *bête noire* para o comissário régio do Teatro D. Maria, “Mestre” Alberto Pimentel, cuja política “burocrata e fastidiosa” (MADUREIRA 1905: 432) não se cansava de denunciar (acabando por provocar a sua demissão) ou para Júlio Dantas, que designa de “nuvem negra de demência e pornografia” (*Ibidem*: 234), atribuindo-lhe “qualidades negativas [que] o impõem como a mais mesquinha nulidade das nossas letras” (*Ibidem*: 228). Mas a sua indignação, sempre fundamentada, é fruto da decepção e da impotência de alguém que vê os seus ideais de beleza, perfeição e verdade atraídos. Quando, pelo contrário, o espectador Joaquim Madureira se sente gratificado face a obras de teatro consistentes, como *Casamento de Conveniência*, *Cruz da Esmola*¹⁵⁹ ou *Terra Mater*, ou ao talento, ao profissionalismo, à “arte pessoal e honesta, inteligente e audaciosa” de uma Vitaliani, um Antoine, uma Adelina Abranches, um Ferreira da Silva ou um Luciano, o confronto dá lugar ao aplauso veemente, ao “entusiasmo reflectido” muitas vezes transbordante, ao “respeito fundamentado dos que sabem ver, dos que sabem emocionar-se e dos que sabem sentir todas as manifestações austeras e vibrantes da Arte de representar” (*Ibidem*: 181).

É dessa dupla realidade, a “da harmonia e do confronto”, que se quer a crítica, nas palavras de Carlos Porto (PORTO 2003: 160), que não deve ser, por princípio, nem consensual, nem conflitual. Ou, citando Braz Burity, não tem por princípio “nem dizer bem, nem dizer mal: antes pelo contrário” (MADUREIRA 1905: 437). Mas exercer-se com e por amor à Arte. (*Ibidem*: 106)

Do seu amor duradouro, de toda uma vida, pela arte teatral, dá suficiente conta o último texto que escreveu sobre o tema, em 1948, com o extenso título de *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor Senhora Nossa cheia de graça e de talento*¹⁶⁰, em que o velho Braz Burity teatreiro, “que Deus haja e o Diabo ainda não levou”¹⁶¹, recentemente “desenterrado” da “Bacilopolis” (a clínica do Dr. Bissaya Barreto, em Coimbra, onde estivera internado), atribui à atriz

¹⁵⁸ Alfred Bouchard faz esta definição em *Langue Théâtrale – Vocabulaire Historique, Descriptif et Anecdotique des Termes et des Choses du Théâtre* – Paris : Arnaud et Labat, 1878.

¹⁵⁹ Apesar de, com o seu humor particular, ter definido o espectáculo, a partir da peça de estreia de Schwalbach, como “a consagração das criadas de servir”, pelo bom desempenho das duas ‘criadas velhas’, Josepha Oliveira e Jesuína Saraiva (*Ibidem*: 245).

¹⁶⁰ Folheto de três páginas, de distribuição gratuita, editado no Porto pela Imprensa Portuguesa a 11 de Setembro de 1948, por sua “conta e risco”, de que se tiraram 1000 exemplares.

¹⁶¹ Expressão que acrescenta à assinatura no final do folheto.

brasileira Eva Todor o milagre de ter ressuscitado nele a paixão antiga pelo Teatro, fazendo-o voltar a ser o que fora, a sentir o que antes sentia, revivendo “todas as indizíveis sensações, todos **os inefáveis prazeres das mais deliciosas horas** da [sua] atribulada e solavancada existência” (*Idem* 1948).

Enumera então, revivendo-as, as interpretações sublimes dos actores e actrizes que mais o marcaram, fazendo-o vibrar de entusiasmo, num “êxtase de admiração”: em pequeno, António Pedro, no ‘Sargento-Mor de Vilar’ em *De profundis*; mais tarde, estudante em Coimbra, ao apadrinhar, num êxtase, a estreia de Lucília Simões, em *Frei Luís de Sousa*; anos depois, Adelina Abranches, “a Maior de Todas” e também Virgínia, “Nossa Senhora Rainha dos Palcos e dos Corações”, Ferreira da Silva, “amigo entre os amigos e o Maior dos Comediantes nados no Porto”, Palmira, “a maior das Vivas”, Ângela, “sempre destrambelhada e sempre Grande entre as mortas”; e, acima de todas, Italia Vitaliani, “a mais sublime e menos apregoadada encarnação da Arte Cénica do Verismo teatral do seu tempo”.

2.3.1.2. Amar a Verdade

A palavra Verdade, venerada pelo autor ao ponto de a escrever sempre com as devidas vénias e letra maiúscula [“amando, acima de tudo, na Vida, a Verdade, sendo ela o meu norte, o meu credo e a minha paixão” (*Idem* 1905: 233)], é referida com várias conotações.

Por um lado, associa-se à corrente naturalista, ou verista, a sua “paixão estética”, apropriando-me da expressão de Maria Helena Serôdio¹⁶² (extensiva à paixão, por ambos partilhada, pelo exercício da crítica). A verdade no palco, tal como na literatura e nas restantes artes, inspirada nas ideias de Zola, era a concretização do espírito experimental e científico do século. Consistia na procura da verosimilhança, de um rigor natural, quer nos textos, quer na arte de representar (quebrando com a tradição da fórmula declamatória e convencional) e abrangendo a cenografia.

Por outro lado, a palavra tem também uma conotação política, associada aos valores da democracia e da justiça social que, para o autor, se traduziam nos ideais republicanos:

[N]ão podendo a Verdade, radiosa e eterna, coexistir com as fórmulas opressoras e falsas da autoridade – quer a autoridade use a rabona do patronato ou o chanfalho da polícia, quer se chame lei e nos manie na ficção do sufrágio ou se chame censura e nos castre na hipocrisia da moral.” (*Ibidem*)

¹⁶² “Uma paixão estética para a crítica”, in *Teatro em Debate(s)*, Livros Horizonte: Lisboa, 2003, 161-165.

Finalmente – o que mais interessa ao assunto que estamos a abordar – o termo Verdade é usado como qualidade inerente à crítica, sinónimo de justiça, probidade e fidelidade à realidade. Como toda a “impressão”, a teatral não pode, naturalmente, dissociar-se da subjectividade de cada um, pelo que, reconhecendo-se a impossibilidade de estabelecer verdades absolutas, se exige do crítico que exprima uma opinião, necessariamente “construída de saber e de sentir” (SERÔDIO 2003: 165), confirmada pelos factos – com o supremo objectivo de estar a contribuir para a formação do público e para o conhecimento futuro dos movimentos dramáticos da época.

Braz Burity era visto como “temível e temido” como se lê em algumas referências à sua qualidade de crítico. Não o seria, cremos nós, por atropelar a verdade, na “torpe manobra de fazer cair em descrédito aqueles que se invejam” (GRAÇA 2003: 99) ou “como instrumento maquiavélico para auto-insuflar egos um nadinha ambiciosos em demasia” (*Ibidem*): tal não estava, tanto quanto cremos, no seu carácter. Era-o, isso sim, pela frontalidade com que afirmava a Verdade, **tal qual a sentia**.

2.3.1.3. Frequentar o teatro

Para Carlos Porto o crítico coincide com o espectador [“o espectador, tenha ele ou não consciência disso, é sempre crítico, mesmo quando não parece sê-lo” (PORTO 2003: 159)], o que, podendo julgar-se simplista, não deixa de ser verdade. Ser espectador é sem dúvida o primeiro requisito do crítico e todos nós, enquanto espectadores, formamos uma opinião sobre os espectáculos a que assistimos.

Essa opinião é, no entanto, tanto mais válida quanto mais (e melhor) teatro virmos. Como em tudo na vida, a experiência propicia o saber, a prática potencia o conhecimento. A ver teatro se educa o gosto, se aprofundam ideias, se constrói a nossa cultura individual, se treina o olhar. E só um olhar treinado detecta subtilidades e significantes cénicos, permitindo relacioná-los e ajudando o leitor / espectador a educar a sua sensibilidade e a desenvolver a sua capacidade analítica. Como recorda Maria Helena Serôdio (SERÔDIO 2003: 161), citando Georges Banu: “Somos feitos da matéria dos espectáculos que vemos”.

Braz Burity, espectador assíduo dos teatros lisboetas, “batido nos *trucs* da ribalta” (MADUREIRA 1905: XIV) nos tempos em que escreve sobre teatro, escreve, como já referimos, sobre cerca de cem espectáculos, de género variado, a que assistiu no prazo de um ano, percorrendo diferentes teatros (D. Maria II, D. Amélia, Ginásio, Príncipe Real, Trindade). “Treino” que se pode considerar intensivo (dir-se-ia mesmo excessivo, em detrimento,

porventura, de algum espaço de reflexão entre um e outro espectáculo e a necessária documentação bibliográfica), fornecendo ao crítico matéria abundante de avaliação e uma consistente bagagem ‘teatreira’.

2.3.1.4. A escrita

Uma comunicação efectiva crítico – leitor pressupõe uma capacidade de expressão assente na clareza, sem margem para equívocos e inteligível pelo público-alvo. Dignificar a crítica também passa por escrever com correcção e elevação, afastando-se do “rabiscar bisbilhoteiro, de baixo nível, sem gramática definida” (*Ibidem*: XIII). Para além disso, há o estilo pessoal, que terá valor acrescentado se for original, provocador e sedutor – entrando aqui já numa dimensão de grande subjectividade. Acrescente-se que, como em tudo na vida, os modos de escrever acompanham (e ao mesmo tempo caracterizam) as diferentes épocas.

A escrita de Joaquim Madureira tem as marcas do seu tempo, barroca, com períodos longos e adjectivação abundante¹⁶³ – que admitimos poder, por vezes, tornar-se cansativa, requerendo concentração a quem busque o conteúdo sem se comprazer com a forma - mas tem, quanto a nós, o mérito de ser pessoalíssima, muito clara, vigorosa, fluente, erudita e simultaneamente familiar, usando e abusando de expressões populares¹⁶⁴, lendo-se com gosto, despertando sorrisos constantes, quer pela ironia, pelo humor, quer pela fogueira com que se entrega às suas causas.

Ele próprio tem consciência da particularidade da sua prosa, descrevendo-a como “arrevesada e brusca – em períodos longos como a légua da Póvoa, neologismos de arrepiar, sintaxes de enlouquecer” (*Ibidem*: XII).

Por vezes muito soltos, espontâneos, outras vezes muito trabalhados, os seus textos são sempre coloridos e criativos. Sobre Adelina Abranches, cujo trabalho admira, diz: “Enquanto as outras se **aureolizam** com o repetir trabalho alheio [...]” (*Ibidem*: 240). Sobre o actor Eduardo Brazão, que caracteriza com os seus enervantes ‘roncos’ e o **molinar** de braços de efeito certo, já que: “tendo muito talento e vastíssimos predicados de máscara, de figura e de calor, se permite, as mais das vezes, p’ra compranzer e **empochar** o seu público, deixar todo o arsenal em casa e se limita [...] a um adejar de braços que o assemelha a um moinho de vento e um rugir de uivos” (*Ibidem*: 238). E sobre o dramaturgo Júlio Dantas, que lhe é insuportável: “[J]á

¹⁶³ Veja-se a torrente de adjectivos e antíteses com que caracteriza Dumas filho: “burguês e boémio, másculo e feminino, metódico e fogoso, límpido e estapafúrdico, incongruente e lógico, mas sempre efusivo, sempre paradoxal” (MADUREIRA 1905: 413).

¹⁶⁴ Não excluindo alguns “vulgarismos do escárnio e maldizer” (CARVALHO 2011: XXII), como lhe aponta Paulo Archer de Carvalho.

ao apontar-lhe o buço e a **dramaturreia** [...]” (*Ibidem*: 15). E sobre o público “macho”: “dois terços do público vai ao teatro, não para retemperar a alma ou distrair o espírito, mas para **virilizar impotências**” (*Ibidem*: 236).

Outra característica estilística que compraz o leitor é a elaboração redonda, concluindo um raciocínio (ou um texto) com a mesma frase com que o iniciara, ou em *ritornello*¹⁶⁵, processo que ele próprio elogia na escrita de Fialho de Almeida¹⁶⁶ e que utiliza brilhante e frequentemente, ‘brincando’ com a repetição de um dado vocábulo. Passando a exemplificar com o seu comentário sobre a festa do actor Valle:

[T]odo o alfacinha maior de trinta anos vai ver o Valle, rir-se com o Valle, palmejar o Valle, sempre que o Valle tem escritura num teatro e num teatro mima a sua veia cómica, em imprevistos de troça e carantonha, sem inquirir se o Valle tem arte, se o Valle estuda os papéis, se o Valle tem graça. A gente vai rir-se com o Valle, porque, olhando para o Valle, só um morto pode ficar sério. (MADUREIRA 1905: 368)

Podemos ainda falar das frases cadenciadas, ritmadas pelo uso e abuso das repetições e antíteses, sobretudo com propósitos irónicos, como no exemplo:

Na sua incerteza e insignificância, tem emoção, tem vida e tem miolo; destaca por si como uma bela estreia e destaca, sobretudo, ao pé das outras, desmioladas, sem vida, sem emoção e sem coisa alguma”¹⁶⁷ (*Ibidem*: 169).

E da profusão sinonímica, que encontramos a cada passo: “rabiscam e escrevunham” (*Ibidem*: 111); “progride e trepa” (*Ibidem*: 112), “fúrias e desmandos” (*Ibidem*: 353), “ligeira, insignificante, banal” (*Ibidem*: 385), “admiração, espanto, respeito, assombro” (*Ibidem*: 148), “genuíno, autêntico e verdadeiro” (*Ibidem*: 345), “divina, assombrosa, estupenda, maravilhosa, inultrapassável” (*Ibidem*: 190)...

Por amar a “rica e lindíssima língua da boa gente portuguesa” (MADUREIRA 1931: 11), idolatrou Fialho, cuja “prosa musculada, prosa rija, prosa forte, prosa viva, feita de sangue e de espírito, de nervo e de alma, com zargunchadas de calão e filigranas de ritmo [...] contorcendo-se violenta, com rudezas e brutalidades de *lexicon* a contrastarem melódicas harmonias de expressão [...] espontânea, corrente, vibrante, fluida, luminosa” (*Ibidem*: 13) terá, talvez, influenciado a sua própria escrita.

Amando a língua, comprazia-se em trabalhá-la. Assim o vemos, a escrever com o mesmo prazer com que nós o lemos e interpretamos.

¹⁶⁵ Termo usado para designar uma passagem recorrente numa composição musical.

¹⁶⁶ Cf. Joaquim MADUREIRA, 1931: 36.

¹⁶⁷ A propósito da estreia da comédia de Manuel da Silva Gayo, *A Encruzilhada*, a 20 de Novembro de 1903, no T. D. Amélia.

2.3.1.5. A cultura

Jamais será respeitada uma crítica que não se alicerce no conhecimento, na observação, no estudo, na investigação, na análise: no tal ‘saber’ de que fala Maria Helena Serôdio. O exercício da crítica, seja em que domínio for, quer-se bem fundamentado, pois é, como já vimos, matéria de grande responsabilidade, sensível e delicada, avaliar o trabalho alheio. Requer coragem e firmeza de convicções, que deverão assentar em conhecimentos solidamente edificados, em permanente actualização.

BB é, indiscutivelmente, um homem de cultura, conhecedor do mundo, da literatura e das ideias do seu tempo. Ao longo das suas “Cartas” encontramos muitas referências a leituras e pesquisas que sustentam as suas considerações, sobretudo quando se demarca, de alguma forma, das últimas modas a que aderem as elites “intelectivas”¹⁶⁸.

Outros críticos o inspiram (ou não) e cita, entre os nossos, Fialho, seu ídolo, Oscar May e Mayer Garção, seus colegas nas lides jornalísticas, e Teixeira de Carvalho, seu querido amigo. Entre os de lá-de-fora, menciona com frequência o venerável Francisque Sarcey, normalmente para contrariar as suas sentenças conservadoras, Gustave Larroumet, seu sucessor no *Monde*, que aprecia mais, Florentino, outro dos patriarcas da crítica teatral, Geoffroy, que considera pedante, Zola, com que muito se identifica, e também Prozor, Catulle Mendès, Brunetière, Lemaître, Faguet e Hugues Rebell... podendo, pois, ser acusado de tudo menos de não ler do bom e do melhor...

2.3.1.6. A isenção

A crítica quer-se, necessariamente, isenta, livre de interesses e compromissos. Desse modo, segundo Braz Burity, o crítico deve, em primeiro lugar, pagar os seus bilhetes. Considerando compreensível que os empresários teatrais, puxando a brasa à sua sardinha, ou seja, dando borlas para “impingirem trampa por banha de cheiro” (*Idem* 1905: 62), procurem “levar água ao seu moinho e papa-moscas ao vinagre da sua bilheteira” (*Ibidem*: 61), desmascara os jornais que, aceitando “as borlas” para publicarem anúncios, se vêem na obrigação de dizer bem: “não me venham com o chavão de que as borlas nos teatros representam um direito da imprensa e nanja uma isca dos empresários” (*Ibidem*). Explicitando melhor:

Indo de borla ao teatro, ou se diz bem – quando a verdade nos mandaria dizer mal – para retribuir, com uma intrujice, a generosidade da empresa que nos recebe em sua casa e, dizendo bem nessas circunstâncias, obsequieia-se a empresa mas intruja-se o leitor, ou se diz

¹⁶⁸ Referimo-nos, em particular, às suas aturadas pesquisas sobre Ibsen e Maeterlinck, de que falaremos mais adiante.

mal para não se intrujar o leitor e burla-se o empresário, que não nos convida para os seus espectáculos pelos nossos lindos olhos nem para virmos para as folhas afugentar a freguesia (*Ibidem*: 62)

Também se deve evitar com rigor familiaridade em demasia com actores e actrizes, empresários e afins. Tal procedimento conduz a situações de compromisso indesejáveis: a crítica a que chama “amoruda”. Da mesma forma, não pode o crítico acumular funções no âmbito do teatro: ser tradutor de uma peça, para além de comprometer a sua isenção na apreciação da mesma, pode conduzir a jogos de influência com vista à sua colocação no cartaz – a crítica “videira” (fazer pela vida) e “arranjista” (*Ibidem*: XII) do compadrio nacional.

Tal independência granjeia-lhe certamente o respeito e a admiração do público, comprovados pelo destaque dado aos seus folhetins no *Mundo*, mas acarreta, *hélas*, elevados custos sociais e é com algum amargo de boca que o crítico constata a relação artista – crítico “à beira da irreconciliação”, de que fala Maria Helena Serôdio (SERÔDIO 2003: 163). Ao tentar manter-se no “equilíbrio perigoso da verdade” (MADUREIRA 1905: 433) ao longo de um ano de crónicas, apercebe-se de que construíra uma reputação de brutalidade e violência, criara várias inimizades e deixara “prescrever alguns conhecimentos” (*Ibidem*), deparando a cada passo com desagradáveis “olhares furibundos” (*Ibidem*), ameaças e exclusões. O que, se por um lado o magoa, como ser humano que é, seguramente não lamenta e de que, pelo contrário, se orgulha, por se ter distanciado “da água perfumada e chilra das brandezas que rendem carícias, das amabilidades que se convertem em favores [...], da inépcia e da patifaria, da conveniência e da ganhuça” (*Ibidem*: 431) - ou seja, por ter exercido a sua crítica com independência e verdade.

Mais cómoda é a posição do seu contemporâneo Pedro de Carvalhal, que opta por criticar ‘de mansinho’, com suavidade, escudando-se, modestamente, na sua ‘incompetência’: “Nunca verão nas minhas críticas de arte um azedume ou malquerença, nunca uma má vontade ou um desprimor, seja para quem for” (CARVALHAL 1914: 383).

BB, pelo contrário, admite que pode magoar, pode ferir, porque:

A verdade é crua, é amarga e, às vezes, é dura e feia: daí a hipocrisia, com uma parra, aventar que nem todas as verdades se dizem (*Ibidem*: 106).

2.3.1.7. A originalidade

A cada crítico deverá corresponder um ponto de vista, com que o leitor se poderá ou não identificar. Daí poderá nascer o debate intelectual, formativo e fecundo.

Ao fim de um ano de crônicas teatrais, olhando para trás, J. Madureira orgulha-se sobretudo de ter sido fiel a si próprio, com os seus defeitos e qualidades, os seus desequilíbrios e os seus entusiasmos, “às vezes violento, às vezes brando, às vezes agressivo, às vezes blandicioso” (*Ibidem*: 431), mas servindo sempre a verdade e a justiça e cumprindo o propósito firmemente estabelecido de, “amando o teatro, amar e defender todas as causas justas” (*Ibidem*).

Das suas muitas leituras, das tertúlias de café em que gostava de participar, das trocas de impressões com os seus colegas, como ele, “ganhões da pena”, terão surgido, como acontece com todos nós, influências. Arriscamo-nos a dizer que a maior de todas, orgulhosamente assumida, terá sido a de Fialho. Quando lemos o que ele próprio diz do “grande e inimitável gigante da prosa portuguesa” (MADUREIRA 1931: 22), julgaríamos, pelo que dele conhecemos, que fala de si próprio, pela comum paixão pelo teatro e pela crítica, pelo entusiasmo pela estética naturalista de que se apropriavam os grandes actores do tempo, o Emmanuel, o Novelli, o Antoine, a Duse, a Réjane, a Sarah... pela língua solta, brava e rica, pela rebeldia e independência com que ambos exerciam a crítica e cujas consequências ambos sofreriam...

Outra influência marcante, que não no estilo, mas na apreciação crítica dos autores e actores do tempo à luz dos critérios naturalistas, foi certamente Zola.

Influências do tempo, das circunstâncias... que não se sobrepõem, seguramente, à individualidade própria do seu estilo e das suas características e reflexões pessoais, patente em todos os seus escritos, reconhecíveis ao primeiro olhar. Disso se orgulhava e assim se afirmava como crítico: alguém que, fundamentadamente, exprime uma opinião própria, independente e franca, sincera e descomprometida, irreverente e sentida – alheia a escolas, avessa a ritualismos.

E falando dos espectáculos e dos seus intervenientes, fala, como todo o crítico, também de si próprio, “num diálogo que o faz já diferente, porque o muda – enquanto escreve a história”- recorrendo, uma vez mais, às palavras de Maria Helena Serôdio (SERÔDIO 2003: 164).

3. DOS MESTRES DA CENA

Numa época em que o teatro ainda não se imaginava sem ter por alicerce ‘a peça’ e a encenação, tal como hoje a concebemos, ainda não era uma realidade, o autor dramático era visto como a autoridade máxima, a que se subordinavam os actores e seus “ensaiadores”.

Carlos Santos, que acumulava as funções de actor, ensaiador e professor de arte dramática, preconizava, fundamentando-se nos preceitos da reverenciada crítica francesa¹⁶⁹:

A missão do ensaiador consiste em harmonizar todos os elementos do espectáculo **em proveito da obra dramática**, dirigindo essa complexa orquestra, em que simultaneamente colaboram a inteligência, a sensibilidade, a luz, o ruído, o silêncio, **negando porém àquela entidade o direito de se sobrepor ao autor**, quando tente dar à peça uma orientação diferente daquela com que foi vista pelos olhos do seu criador. (SANTOS 1927: 134-135, sublinhados nossos)

Ou seja, a encenação devia limitar-se a “animar a obra dramática, fazê-la viver na sua atmosfera e no seu *encadrement*, conservando-lhe sempre o seu espírito e o seu carácter” (*Ibidem*). Ao ensaiador estava vedado o sacrilégio de lhe acrescentar a sua visão própria – princípio apenas aplicável nas “peças de valor medíocre”, que o actor admitia poderem lucrar com uma “valorização” (*Ibidem*)¹⁷⁰.

Não é, pois, de estranhar que a crítica teatral do tempo acabe por confundir-se, muitas vezes, com o estudo dos autores e respectiva dramaturgia, sendo os espectáculos analisados na simples observação do pensamento e do talento ‘carpinteiral’ do seu criador literário. Sobre o modo como se produziam no palco, apenas o desempenho dos actores merecia realce, sendo geralmente ignorados todos os outros processos da *mise-en-scène*, chegando a ser criticado o “excessivo esplendor” da cenografia, que punha em perigo “a lógica e a intenção das peças” (*Ibidem*: 127). Carlos Santos, baseando-se, segundo diz, nas concepções cénicas de Pirandello, que considera “dos autores dramáticos da actualidade o mais célebre do mundo e, por isso mesmo, o mais discutido” (*Ibidem*: 130), afirma ainda de forma peremptória:

Nunca uma peça se deve adaptar às decorações e, pelo contrário, deve-se ter em vista e, escrupulosamente, aplicar a decoração ao espírito da peça. Há que haver o máximo cuidado em

¹⁶⁹ Carlos Santos invoca, para definir o seu conceito da “perfeita encenação”, o crítico e ‘esteta’ francês Georges Ricou, antigo secretário-geral da *Comédie Française* (Cf. Carlos Santos, *Poeira do palco*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1927, p.134).

¹⁷⁰ Já nesta altura Antoine desrespeitara esta ‘regra’, apropriando-se das peças de forma inovadora, de acordo com os seus critérios estéticos. Alguns dos seus exageros revolucionários foram então muito criticados pela crítica conservadora – o que não foi o caso de BB, que saudou vibrantemente os seus processos, que aproximavam o teatro da verdade da vida, nua e crua – como veremos mais adiante.

obter sempre uma encenação sintética, em termos que o quadro, por princípio algum, suplante a **obra teatral** e que tão pouco chame sobre si a atenção do público, prejudicando-lhe a sua representação. (*Ibidem*, sublinhado nosso)

Apesar de as análises de JM não se limitarem ao exclusivo estudo dos autores praticado pela crítica francesa da época¹⁷¹, inserindo os espectáculos no seu contexto estético, político e empresarial e abarcando a recepção dos mesmos, quer pela imprensa, quer pelo público (que tão bem retrata) o crítico não deixa, naturalmente, de dar aos autores uma atenção muito particular – que passamos a observar a partir de uma selecção, que supomos razoavelmente significativa, de alguns dos que estiveram presentes na temporada de 1904-1905, confrontando as suas apreciações com as dos seus congéneres, nacionais ou estrangeiros.

3.1. A supremacia francesa

No início do século XX, França continuava a ser a capital da cultura europeia, local de peregrinação de artistas e escritores nacionais em busca de inspiração e actualização. Para além disso, o nosso país era visitado regularmente por companhias francesas, que deslumbravam o público nacional. Multiplicavam-se as traduções dos dramaturgos franceses mais conceituados e os nossos autores e actores reproduziam o que se considerava a mestria dramática francesa, ao mesmo tempo que a imprensa crítica estava atenta aos ecos que lhe chegavam da cidade-luz, como ilustra o comentário do actor António Pinheiro, quando a dada altura da sua vida se “arm[a] em crítico teatral” (PINHEIRO 1929: 40), missão que acaba por achar fácil: “já tinha lido *Quarente ans de théâtre* de Francisque Sarcey [!]” (*Ibidem*).

Era, entre nós, o tempo de Dumas filho, Sardou e Augier, a que sucederam Hervieu, Lavedan, Courteline, Renard e Brieux – autores que durante décadas dominaram os principais palcos nacionais (o mesmo acontecendo, aliás, no resto da Europa), relegando para segundo plano o teatro português, cuja crise Lopes de Mendonça diagnosticara e não passara despercebida a Henry Lyonnet: “Uma penúria de autores!”¹⁷².

¹⁷¹ Verifiquem-se os volumes de crítica de Sarcey, Zola e Larroumet, entre outros, cujos capítulos correspondem a nomes de autores.

¹⁷² *In Le Théâtre Au Portugal* (1898) *apud* Vitor Pavão dos Santos, *A companhia Rosas & Brazão* (1880-1898). Lisboa: SEC-DGPC, 1979, p. 10.

3.1.1. A sacrossanta trindade: Dumas filho, Augier e Sardou

Estes três prolíficos dramaturgos constituíram, durante muito tempo, a base do repertório dos palcos europeus, sendo considerados os mestres da cena. Muito aplaudidos pelo público, nem sempre colheram, por parte da crítica, o equivalente consenso.

Para Luiz Francisco Rebello, Émile Augier e Alexandre Dumas filho são os cultores por excelência desta primeira evolução para o drama naturalista que se denominou “drama burguês” ou “drama de actualidade”, que teve o mérito de se abrir aos espaços e às questões do tempo em que viviam - ainda que o tenham feito de forma vacilante, “transigindo com a convenção e o artifício” (REBELLO 2010: 185):

[O] drama e a comédia de actualidade varreram do palco toda a evocação da antiguidade clássica e do passado histórico concentraram no presente e em personagens extraídas da vida real, sujeitas às respectivas contingências, a acção da fábula posta em cena. Os templos e os palácios, os castelos e os paços medievais foram substituídos pelos salões burgueses, pelas estalagens, pelas fábricas; os barões e os capitalistas do fontismo, os jornalistas, os operários tomaram o lugar dos deuses, dos monarcas, dos cavaleiros. O teatro aproximou-se da vida concreta, mas propôs dela um retrato dulcificado, uma imagem fantasiosa, maniqueísta, que mostrava estereótipos em vez de caracteres, e que esvaziava os conflitos sociais do seu substrato ideológico, reduzindo-os a equações abstractas de interesses e sentimentos. (*Ibidem*: 176)

Tanto Augier como Dumas filho escreveram para os palcos durante cerca de trinta e cinco anos, competindo entre si na observação realista da sociedade e da sua decadência, “geralmente atribuível à ambição material e social excessiva” (HOCHMAN 1984: I, 226).

Até então, todo o teatro girava em torno da acção e as peças valiam sobretudo pelas combinações engenhosas de factos que, jogando uns contra os outros, formavam os *coups de théâtre*. Para montar uma situação, tudo era permitido, negligenciando-se o estudo das personagens e os seus sentimentos, bem como a caracterização do meio. O teatro era um conjunto de convenções aceites por todos, que se impunham aos autores, para além das quais o sucesso era uma impossibilidade. Foi este molde que Augier e Dumas filho tiveram o mérito de romper, operando uma autêntica revolução.

As peças de ambos, rejeitando as idealizações do romantismo, giram à volta de questões como a ganância dos arrivistas burgueses, o clericalismo, a falta de escrúpulos da imprensa, os políticos corruptos e a decadência dos valores burgueses conduzindo à desagregação da família (entrando aqui temas como o divórcio e a legitimidade do casamento e da filiação, pilares do mundo burguês).

Sobre **Dumas filho** (1824-1895), o eminente crítico Francisque Sarcey¹⁷³ profetizara (acertadamente), num *feuilleton* posteriormente coligido em *Quarante Ans de Théâtre*, que a primeira das suas peças, *A Dama das Camélias*¹⁷⁴, era, de toda a sua produção, “a que viveria mais tempo” (SARCEY 1901: 169). Sarcey faz este vaticínio baseado no que pensa ser a principal virtude da peça: a de ter dado uma nova orientação à arte dramática, saindo dos cânones do teatro convencional que regiam a comédia de género, o *vaudeville* e o melodrama.

Émile Zola¹⁷⁵ também considera que esta obra é, de toda a bagagem dramática de Dumas, a mais viva e verdadeira e por isso a que tem mais hipóteses de sobreviver – porque o autor a escreveu “numa época em que ainda não se achava predestinado a regenerar a humanidade em geral e a mulher em particular com os seus moralismos” (ZOLA 1914: 171). Algumas cenas são profundamente humanas, de grande efeito, admite Zola, embora nelas transpareça o gérmen das teses que o autor mais tarde defenderia.

Efectivamente, dando razão aos clarividentes críticos, entre toda a produção dramática do neo-romantismo francês, um século e meio de torrentes de lágrimas mais tarde, *A Dama das Camélias* e o seu autor resistem ao esquecimento a que foram votados os seus contemporâneos Augier, Brieux, Sardou, Courteline... – embora tal se deva certamente ao valor da obra em si e não ao seu contributo para a renovação do teatro.

Por ocasião da apresentação da sua peça *L’ami des femmes*, em 4 de Maio de 1904, que constitui a primeira récita extraordinária da *tournee* Bartet-Duflos, BB critica-lhe a intriga frágil, as personagens mal definidas, os diálogos postiços e convencionais – não ficando indiferente, mesmo assim, à sedução e ao encanto desses mesmos diálogos. Dumas filho, na sua opinião, não faz pensar nem sentir, não comove nem convence: encanta, apenas: “Teatro para auxiliar as digestões [...], pretexto para catrapiscar os decotes das frisas” (MADUREIRA 1905: 414) – observação muito cara a Zola, quando se refere ao teatro feito ao gosto do público.

¹⁷³ Sarcey (1827-1899) celebrou-se como crítico teatral na segunda metade do século XIX, escrevendo durante décadas a fio para os jornais parisienses de maior circulação no seu estilo assumidamente *négligé*, regido pelo critério burguês do bom gosto, que Octave Mirbeau qualificaria mais tarde como “caca”, designando de “*sarceyforme*” o teatro convencional, que se rege pelo sucesso, de Labiche, Scribe, de Dumas filho e de Sardou. (De acordo com o artigo “Une visite à Sarcey”, *Le Journal*, 2/1/1898, publicado na *Wikipedia, l’encyclopédie libre*).

¹⁷⁴ Apresentada na 4ª récita da *tournee* Italia Vitaliani no Teatro da Trindade, a 9 de Novembro de 1903, em que a protagonista “foi grande, foi magistral, absolutamente grande e absolutamente perfeita” (Cf. J. Madureira, *Impressões de teatro*. Lisboa: Ferreira & Oliveira, 1905, p.137).

¹⁷⁵ Zola (1840-1902), consagrado escritor francês, foi o criador e representante mais expressivo da escola literária naturalista, além de uma importante figura libertária. A sua extensa obra abrange todos os géneros, da poesia ao romance, do ensaio à crítica e ao teatro.

Reconhecendo-lhe o mérito de “industrioso fabricante de teatro”, BB aponta-lhe numerosas fragilidades, começando pelo facto de o seu trabalho reflectir a sua complexa personalidade:

Na maioria das suas peças, todas brilhantes como diálogo e todas, como técnica, perfeitas, Alexandre Dumas filho, incontestado e incontestável mestre da dramaturgia latina, vive, não da consistência da intriga ou da realidade dos caracteres, mas do verniz, do polimento retórico e sonoro com que esmaltava, ao espelho, a sua personalidade e o seu temperamento, lances da sua vida e problemas do seu cérebro. (MADUREIRA 1905: 413)

Menos tolerante, Zola, apostado em provar que Dumas ocupa um lugar, na literatura dramática da época, que o seu talento não justifica, dispara, logo no início do seu longo comentário ao autor em *Nos auteurs dramatiques*:

Não aprecio nada o talento do Sr. Alexandre Dumas. É um escritor extremamente sobrestimado, de estilo medíocre e de concepção apequenada pelas mais estranhas teorias. Espero que a posteridade lhe seja dura. (ZOLA 1914: 113)

Embora admita que não se possa considerar medíocre o autor da *Dama das Camélias*, pois o seu sucesso não se justificaria se não tivesse algum mérito, este consiste apenas no facto de “dominar admiravelmente a técnica do teatro e saber construir uma peça, tirando efeitos dos próprios defeitos” (ZOLA 1914: 153).

Conhecendo o seu *métier*, procurando não chocar ninguém, sempre “a meio caminho da verdade” (*Ibidem*: 139), o dramaturgo encontrara a fórmula que o elevava a ídolo do público parisiense, que vê nele o autor brilhante que é capaz de compreender e discutir. E para Dumas, continua Zola, a prioridade de um autor dramático consiste precisamente em agarrar o público, sejam quais forem os métodos: durante três horas há que ter o público na mão, “não o deixar respirar e, sobretudo, não o deixar reflectir. Impor-lhe a sua lógica” (*Ibidem*: 169). Caído o pano, toda a magia desaparece. Não interessa o que se passa depois na cabeça dos espectadores: “Eles aplaudiram e isso deve bastar-vos” (*Ibidem*).

O que BB reitera, quando diz que o autor conhece “as predilecções do seu público e os segredos do seu teatro” (MADUREIRA 1905: 413), desenhando os seus espectáculos, propositadamente superficiais, para agradar a públicos superficiais.

Quanto aos celebrados diálogos, que Sarcey elogiara e em que BB reconhece algum brilho (apesar de artificiais), Zola não lhes encontra, nem a vivacidade, nem a naturalidade da língua falada, observando que se prolongam muitas vezes em réplicas intermináveis.

Sarcey aponta-lhe, entre as suas características muito próprias, aquela que constitui a sua força e a sua fraqueza: a de pretender, acima de tudo, ser moralista, “levando demasiado a

sério o lema da comédia antiga: *Castigat ridendo mores*” (SARCEY 1901: 175). Outra debilidade, também referida por BB, consiste no desenho das suas personagens, que geralmente não passam de abstrações, imprecisas (tirando as ocasiões em que serviu de modelo a si próprio), no que perde quando comparado a Émile Augier. E é essa a maior fraqueza de Dumas filho, concorda Zola, que o coloca como “escritor e dramaturgo de segundo plano” (ZOLA 1914: 154): não ter “o dom da vida” (*Ibidem*). As suas personagens são em geral “incolores, desvanecem-se mal se fecha o livro ou cai o pano” (*Ibidem*).

Isto porque Dumas “não pretende pintar nem analisar: quer provar. Daí a sua inferioridade” (*Ibidem*). Zola ilustra a sua tese com o exemplo de Molière: o que fez dele um dramaturgo genial, foi saber pôr de pé personagens, vivas e verdadeiras, perante o espectador, deixando que este tire da peça a lição de moral - se for caso disso.

Sobre os propósitos moralistas que o próprio Dumas assumia, em prefácios e prólogos às suas obras, BB entende que os mesmos mais não pretendem que tranquilizar as consciências burguesas – de modo a saírem dos seus espectáculos reconfortadas, de bem consigo próprias.

Os únicos verdadeiros moralistas, para Zola, são os dramaturgos naturalistas, porque respeitam a verdade. Não querendo provar nada, nada falsificam, não impõem a ninguém os erros do seu pensamento. O seu teatro nada mais pretende que pôr a humanidade à vista de todos: “vejam, julguem, decidam” (*Ibidem*: 170).

Referindo-se ao credo naturalista de Zola, Dumas, no prefácio de *L'Etrangère*, desencoraja os jovens que vêem nesse movimento o caminho a seguir:

A convenção é mais forte que nós. Ela reinará sempre, é a própria essência do teatro. Nunca aí se dirá a verdade, que o público dispensa. Podem cruzar os braços, nada há a fazer depois de mim, pois já levei as coisas tão longe quanto possível, mais longe mesmo... (*apud* ZOLA 1914: 184)

Segundo Zola, trata-se do desespero de ver atrás de si uma geração que já não o respeita, considerando-o conformista. Ele já faz parte do passado quando escreve este texto contra o que considera a nova escola, o movimento naturalista, fazendo da convenção a sua profissão de fé.

Sendo a rejeição do público o argumento de Dumas, Zola responde-lhe que não existe um público, mas vários públicos, lembrando que, “no teatro, a função do autor é precisamente transformar o espectador, fazer a sua educação literária e social” (*Ibidem*: 187).

Reconhecendo por fim que muitas vezes se mostrou, talvez, excessivamente duro relativamente ao autor, Zola admite que lhe cabe, certamente, o mérito de ter sido um dos mais poderosos precursores do naturalismo – embora, lamentavelmente, se tenha mais tarde afastado do caminho traçado, deixando-se toldar por múltiplos vapores: filosóficos, místicos, socialistas e religiosos, assim se diminuindo. “O que restará dele será unicamente a parcela de verdade que conquistou à convenção” (*Ibidem*: 191), afirma Zola.

BB, admirador confesso de Zola e da estética naturalista, partilha a maior parte das suas reflexões. Também ele considera que, em pleno século XX, o dramaturgo, que caracteriza como personagem extravagante e contraditória, está longe da perfeição em que, vinte anos atrás, “todos o julgavam imortalizado, inultrapassável e imperecível” (MADUREIRA 1905: 354). Admitindo, mesmo assim, que algumas das suas obras perdurem no tempo... “para amadores do *bric-à-brac* cénico” (*Ibidem*: 413).

À semelhança de Sarcey e Zola, o nosso crítico não duvida que o principal mérito de Dumas foi o de ter sido o gerador de uma renovação na arte dramática, que a partir dele evoluiu em busca da “fórmula da vida real”, na expressão usada por Lourenço Pinto no seu estudo *Estética Naturalista* (1885). O que se veio a verificar, por vezes de forma insegura, por vezes com maior audácia, como no caso de Henry Becque¹⁷⁶, delicioso fruto da sua “semente germinadora e fecundante” (*Ibidem*).

¹⁷⁶ Henry Becque (1837-1899), autor frequentemente citado por BB, foi escritor admirável e dramaturgo revolucionário, que infringiu, em pleno romantismo, as tradições mais sagradas preconizadas por Sardou, tendo, ainda, questionado a “infalibilidade” da autoridade máxima na crítica teatral da época, Francisque Sarcey. Insatisfeito com o repertório sentimental do teatro da época, desligado da realidade, destinado a entreter o público de forma inócua e agradável, Becque concebeu a ideia de um teatro que representasse a Vida tal como é, em que a Verdade surgisse nua e crua, em que as personagens agissem como seres humanos e não como marionetas, em que a acção consistisse no desenrolar lógico de acontecimentos do dia-a-dia, sem a preocupação de contribuir para o bom humor do espectador. Apreciado por uma elite de admiradores, granjeou seguidores, abrindo as portas do teatro ao realismo. Sarcey chegou a saudar o novo autor dramático e a elogiá-lo quando da estreia da sua ópera *O filho pródigo* (trabalho mais frívolo que produziu), em 1868, no Vaudeville. Becque retomou, porém, a sua escrita de comédias em que a realidade brutal chocava os espectadores, habituados a menus ligeiros. Rejeitado durante muito tempo pelo grande público e pelos empresários teatrais, acabou, surpreendentemente, por ver a sua peça *Les Corbeaux* em cena na Comédie Française, em 14 Setembro de 1882. Com personagens do *bas-fonds* parisiense, dispensando sumptuosidades de cenário, a que o público se habituara, a peça não agradou. Alguns dos seus trabalhos seguintes continuaram a veicular as suas ideias sociais, demasiado avançadas para a época. O público não compreendeu, não aderiu, indignou-se e Becque terminou a vida sem ser reconhecido. A sua grande qualidade literária, segundo o crítico teatral Gustave Larroumet, (*Études de Critique Dramatique - Feuilletons du “Temps”* (1898-1902). Paris: Librairie Hachette et C^a, 1906, p.10), compensou a sua fraca fecundidade, tendo sobretudo o mérito de ter iniciado uma escola: atrás dele vieram outros, como Ibsen e o *Théâtre Libre*, com o caminho facilitado.

Versificador talentoso, Émile **Augier** (1820-1889) privilegia na sua obra a comédia de costumes, sendo autor de dezenas de peças muito de grande sucesso, uma boa parte delas apresentadas e traduzidas em Portugal, visando particularmente a hipocrisia burguesa, nos seus excessos. A sua estreia no teatro teve lugar em 1844, com a comédia em verso *La Ciguë*, êxito retumbante e promissor da grande carreira que se lhe seguiu. A sua última comédia, *Les Fourchambault*, data de 1878.

‘Mestre Augier’, como BB o intitula, é o autor da comédia *Le gendre de Mr. Poirier*, escrita a partir de um conto de Jules Sandeau, que foi apresentada a 1 de Maio de 1904 no Teatro D. Amélia, por ocasião da *tourné*e Cocquelin, deliciando o nosso crítico¹⁷⁷ e – presumimos, a partir do seu relato - o público lisboeta. Com um historial de grande sucesso, a peça estreara em Paris, no *Théâtre du Gymnase*, em 1854. Vibrando de entusiasmo, o crítico considera-a “a mais imorredora consagração do seu talento de escritor e das suas aptidões de dramaturgo” (MADUREIRA 1905: 36) e ainda “a peça mais teatral, mais viva e mais humana do teatro clássico francês” (*Ibidem*: 37).

Francisque Sarcey, tendo assistido a numerosas representações da peça, todas elas brilhantes, acaba por declarar que *Le gendre de Mr. Poirier* poderá mesmo tratar-se da obra-prima da comédia contemporânea – convergindo com a opinião de BB e da generalidade da crítica.¹⁷⁸ Se a determinada altura lhe terá parecido que a obra envelhecera (SARCEY 1901: 16) - o que poderá, de acordo com que descreve, ter-se devido ao desempenho - mais tarde volta a parecer-lhe tão actual como no primeiro dia:

Seria impossível descobrir-lhe uma ruga. Não há uma cena ou uma palavra a mais; é a luz bela e perene das obras clássicas. (*Ibidem*: 21)

Braz Burity, manifesto apreciador do dramaturgo, considera-o “o mais arguto precursor do teatro moderno” (MADUREIRA 1905: 36), confirmando-o como um autor de transição, cujo romantismo inicial, convencional, foi dando lugar a um teatro realista, que o crítico não se cansa de elogiar como “radiante de verdade [e] esfusante de espírito” (*Ibidem*).

Na sua perspectiva, o autor destaca-se pela sua observação rigorosa e realista da sociedade:

[P]intou os seus contemporâneos, os seus compadres, os seus fornecedores, os seus vizinhos, a gente do seu meio e do seu tempo, com cores tão nítidas e flagrantes, traços tão firmes e

¹⁷⁷ Cf. Joaquim Madureira, *Impressões de teatro*. Lisboa: Ferreira & Oliveira, 1905, pp. 36-38.

¹⁷⁸ A peça figura em alguns estudos críticos como o melhor trabalho de Augier. (Cf. Kenneth Macgowan & William Melnitz, *Golden ages of the theater*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1959, p.117).

decisivos, que se lê melhor a História de 48¹⁷⁹ – com pés-de-meia e heroísmos, lenços tabaqueiros e barricadas – nas suas peças de costumes do que nos calhamaços eruditos dos historiadores. (*Ibidem*)

BB critica-lhe, apesar de tudo, algum conformismo e falta de ousadia que o fazem optar por mascarar a miséria humana, adocicando-a, por temer ofender a sensibilidade do público – o que também lhe recriminara Zola, lamentando as suas hesitações, que o diminuem à luz do seu conceito naturalista, apesar de lhe reconhecer qualidades que o colocam em primeiríssimo plano na dramaturgia francesa da época: “Émile Augier é actualmente o mestre da cena francesa” (ZOLA 1914: 99).

Nos seus *Feuilletons Dramatiques*, este crítico francês destaca-lhe a peça *Lionnes pauvres*, que considera “uma das melhores peças do repertório moderno” (*Ibidem*: 104), pela simplicidade e pelo vigor da acção, pela vivacidade das personagens e a naturalidade magistral do desfecho: “Não há obras grandes sem uma grande verdade” (*Ibidem*: 110).

Comparando-o com Dumas filho, a preferência de BB vai indubitavelmente para Augier, já que Dumas e os seus paradoxos auto-inspirados o maçam:

[B]oémio, filho natural, mundano, amigo de mulheres, pródigo e bom rapaz, discutiu-se a si, aos seus defeitos, às suas virtudes; ensimesmava-se nas suas personagens, teatralizava, em paradoxos, a sua existência: fez um teatro de tese, porque ele próprio era um problema. (*Ibidem*)

Assim ilustra o seu pondo de vista: “Dumas, para fazer o *Filho natural*, pôs-se ao espelho; Augier, antes de fazer *Le gendre de Mr. Poirier*, pôs-se à janela...” (*Ibidem*).

Também Zola considera que Augier fica a ganhar na comparação com Dumas filho, sobretudo porque as suas personagens são verdadeiras, humanas, de carne e osso, em que se misturam o que de bom e de mau há em todos nós, enquanto as do moralista Dumas não passam de “manequins ao serviço de argumentos e de teses sociais” (ZOLA 1914: 106).

No entanto, para a história do teatro, Augier terá ficado como autor de inspiração limitada e modesto valor literário¹⁸⁰, apesar do sucesso das suas peças bem construídas espelhando vigorosamente a sociedade do seu tempo – o que constitui um factor de interesse para o espectador actual - enquanto Dumas se consagrou com a sua muito celebrada *Dama das Camélias*.

¹⁷⁹ Ano em que decorre a acção da peça, no reinado de Luís Filipe de França.

¹⁸⁰ Cf. Stanley Hochman, *Encyclopedia of world drama*. NY [etc.]: McGraw-Hill, cop., 1984, I, 226.

Victorien Sardou (1831-1908) também é frequentemente citado por BB como exemplo de hábil ‘construtor’ de peças e mestre dos ‘cordelinhos do ofício” (MADUREIRA 1905: 264), modelo a seguir no que respeita “à criação dos caracteres e aos detalhes da intriga” (*Ibidem*: 129), bem como ao encadeamento das acções com vista à emotividade do enredo.

Essas qualidades de “vasta carpintaria” (*Ibidem*: 146) são, no entanto, o único atributo do autor, o que não chega, na opinião do crítico, para acontecer Arte, levando mesmo a “um formidável fiasco e um ruidoso trambolhão” (*Ibidem*: 178). Foi esse o caso de *Thermidor*, “de todas as aberrações arquitetónicas de Sardou, a menos teatral e a mais inconsistente” (*Ibidem*: 177), que constituiu a terceira *récita* da *tournée* Coquelin, em 27 de Novembro de 1903 no Teatro D. Amélia, conforme nos testemunha BB:

Mas como Sardou é, apenas, um mestre-de-obras, com arrojos de audácia no arquitectónico dos seus madeiramentos teatrais, alicerçando, no chão movediço e revolto de 93 [ano em que foi guilhotinada a família real francesa], as traves de uma grande peça, os cabos partiram-se, as roldanas desprenderam-se-lhe [e] os andaimes desequilibraram-se-lhe [...], entre nuvens de caliça política. (*Ibidem*)

Porque, diz BB, o génio artístico consiste em mais do que saber montar engenhosamente uma engrenagem teatral, há que proceder à “documentação rigorosa, ao estudo profundo”, ser-se ao mesmo tempo “um sábio e um poeta, um revolucionário e um filósofo, um grande dramaturgo e um grande pensador” (*Ibidem*).

E tal não se verifica no caso deste dramaturgo, com os seus “pesadelos sarrabulhentos e indigestos [...] a esvurmar brutalismos de melodrama e tiradas de dentistas políticos” (*Ibidem*: 176), sobretudo quando postos ao serviço da sua “propaganda reaccionária” (*Ibidem*: 179):

Sardou, quando se mete a fazer história para o teatro, falseia a história e raro consegue fazer teatro – faz quadros vivos, movimentados, vistosos, que se sucedem uns aos outros, destrambelhados e assimétricos, pitorescos, às vezes, como os de *Sans Gêne*, falsos, quase sempre, como estes do *Thermidor*. (*Ibidem*: 177)

Por isso afirma que o dramaturgo, na sua perversa intencionalidade reaccionária e “no descosido tétrico da sua contextura [...], fracassou como dramaturgo e desonrou-se como francês” (*Ibidem*), com uma obra “ignobilmente destinada a cobrir de lama a página mais radiosa de França [a revolução francesa], a que a eterniza na gratidão da Humanidade e a que a sagra como cérebro do Mundo e do Pensamento” (*Ibidem*).

Sardou ganhara reputação como dramaturgo com a peça *Fedora* (1882) escrita propositadamente para Sarah Bernhardt, tal como outras que se lhe seguiram, como o drama

em quatro actos, *Tosca* (1887), “servida há longos anos e em menus variados,” (*Ibidem*: 136) desde o mais requintado, “aux pistaches”, até à *Tosca* nacional “com orelheira de porco, da Amélia Vieira” (*Ibidem*) – sendo “a menos indigesta e feita com mais asseio” (*Ibidem*), segundo o crítico, a interpretada por Italia Vitaliani a 8 de Novembro de 1903, no Teatro da Trindade.

Na mesma temporada lisboeta, a igualmente célebre peça de Sardou, *Madame Sans-Gêne*, foi apresentada no Teatro D. Amélia, numa versão nacional, traduzida por Moura Carvalho, em *reprise*, constituindo a festa de benefício da actriz Lucinda Simões – peça que BB admite ser, ainda, “muito de ver” (*Ibidem*: 377). Evocando “os luxos imprevistos de guarda-roupa, magnificências rigoristas de encenação e mirabolâncias inéditas de adereçaria aquando da sua estreia”, lembra que “fez furor, que mal se compreenderá agora, que Lucinda [então estrela e empresária do Teatro da Rua dos Condes] começa a estar demasiado pesadona e durazia” (*Ibidem*).

Zola, bem mais feroz relativamente a Sardou, afirmara já que a habilidade em que é mestre não é suficiente no teatro, acusando-o de fazer sempre a mesma peça, talhada nos mesmos moldes. O que acontece porque o autor, tal como Dumas filho, vai atrás do gosto do público, sendo “demasiado amigo do sucesso para mudar de fórmula” (ZOLA 1914: 195). Uma única vez tivera Sardou a ambição de fazer uma obra-prima, com a peça *Haine*, a que o público não aderiu, convencendo-o a retomar a velha receita. E passou a responder à crítica que lhe reprovava as *ficelles* demasiado óbvias de todas as suas construções teatrais, apontando-lhe as centenas de representações de cada uma das suas peças.

Analisando os processos do “mais hábil dos autores dramáticos franceses” (*Ibidem*: 201), Zola revela que o esquema das suas peças de cinco actos é invariavelmente o mesmo: “dois actos de exposição, longamente detalhados, seguidos de dois actos de acção, muito bem ‘carpinteirados’, terminando com um acto de desfecho meio desleixado, que deve deixar no público uma impressão agradável” (*Ibidem*: 203). O crítico concede que podemos deixar-nos encantar pela sua habilidade, pela ciência que mostra ter do palco, produzindo situações interessantes, de efeito, dramáticas (mesmo que falsas). Mas o encantamento arrefece exactamente por lhe faltar verdade e profundidade. Nas suas mãos, “o sujeito mais perigoso torna-se amável, escamoteiam-se as dificuldades, contornam-se os imprevistos, evitam-se os choques e chega-se ao desfecho pelos caminhos mais cómodos” (*Ibidem*: 233). Por isso as suas peças “são representadas trezentas vezes e morrem de seguida” (*Ibidem*). Não passam, segundo Zola, de uma razoável distracção para um público que digere o seu jantar: o que é “pouco nobre e pouco literário” (*Ibidem*: 200).

Indo mais longe no seu ataque sardouniano, Zola sustenta que as suas obras, quando novas, ainda têm o condão de agradar; as *reprises*, no entanto, dão uma sensação de vazio, envelhecem. A bem dizer, retoma Zola, “as novas já cheiram a velho, porque se repetem cada vez mais” (*Ibidem*: 216). Os trabalhos sólidos, “que se apoiam na verdade do homem e da natureza verdadeira” (*Ibidem*), esses sobrevivem, quer tenham ou não sucesso quando aparecem.

Tal como BB critica os autores nacionais por se servirem de matéria alheia como inspiração, Zola faz idêntica insinuação relativamente a Sardou:

Há que fazer-lhe a justiça de pôr em circulação no teatro os pequenos tesouros dos autores de romances – que, de resto, ninguém lê - fazendo o favor de, depois de os libertar de tudo o que lá existe de mais sério e profundo, substituindo as observações exactas por caricaturas talhadas ao gosto do público, as fazer chegar junto dele. (*Ibidem*)

Ou seja, para além da falta de escrúpulos literários, Sardou sacrifica a verdade à convenção, aos *clichés* de efeito seguro (*Ibidem*: 205). As situações não são verdadeiras, a intriga só visa derreter corações. Isto porque, tal como BB aponta a Marcelino Mesquita, Zola entende que para os autores dramáticos da época o único objectivo é o sucesso:

[O] sucesso é tudo; e deve ser imediato, brutal, completo. Um livro pode esperar, uma peça cai ou vence. Por isso o Sr. Sardou não tem senão um objectivo, ao escrever: conquistar o público, agachar-se perante o público tão baixo quanto necessário. A sua ambição não vai para além dos aplausos do momento. (*Ibidem*: 214)

Continuando a sua reflexão, Zola diz que nada é mais penoso que uma verdade humana: por isso o Sr. Sardou distorce-a. As personagens tornam-se “marionetas para entreter o bom humor das crianças, pequenas e grandes” (*Ibidem*). Conclui afirmando que só há duas situações possíveis para um autor dramático: “tudo sacrificar ao sucesso, descer à mediocridade e consolar-se com os ‘bravos’ das suas peças de dois vinténs; ou tentar a literatura, tentar pôr de pé personagens de carne e osso e correr riscos” (*Ibidem*: 215). Sardou, por temperamento, escolhera o caminho menos nobre.

Por isso, acrescenta Zola, o teatro é, à época, “o refúgio de mediocridades hábeis: rende fortunas, confere reputações colossais a homens que não sabem construir uma frase decente” (*Ibidem*: 217).

Mesmo contando com “uma carreira de muitos sucessos, [sendo] oficial da Legião de Honra [...] acolhido pela Academia¹⁸¹ com lágrimas de alegria [...] numa apoteose, [tendo subido] tão alto quanto um autor dramático pode subir, [tendo] tudo, fortuna, glória, um público derretido, uma crítica idólatra” (*Ibidem*: 218), algo Sardou não tem nem terá nunca: a consideração literária de Zola¹⁸²:

Sardou é um animador, simplesmente. Tem verve, movimento, faro para o teatro e actualidade, espírito de pequeno jornalista à cata dos ridículos contemporâneos. Mas não pensa, não escreve, é incapaz de criar algo de sólido e vivo. (*Ibidem*: 224)

Contrariamente a BB, para quem as ideias são fundamentais, Zola deixa claro que lhe são indiferentes as intenções políticas ou religiosas de Sardou: “As suas ideias não me interessam. O que me importa é avaliar se ele é servido por um espírito superior ou por um espírito vulgar, se escreve uma obra de talento ou uma obra medíocre” (*Ibidem*: 219).

Mesmo admitindo que “algumas das suas peças são bem fabricadas¹⁸³, com um *fumet* literário” (*Ibidem*: 238), a verdade é que não passam de um amontoado de palavras e intriga, sem vida, porque o “o Sr. Sardou é apenas um operário, não é um criador” (*Ibidem*). Como também repete Braz Burity, manifestando aquilo que George Bernard Shaw designaria de “*sardoodledom*”¹⁸⁴: um operário exímio nos “cordelinhos do ofício”. Nada mais.

181 Victorien Sardou foi eleito para a *Académie Française* em 1877, distinção que nunca coube a Zola, apesar da qualidade literária dos seus escritos e de ter apresentado a sua candidatura nada menos que 24 vezes (cf. *Wikipédia, a enciclopédia livre*).

182 Zola repete à exaustão, após cada argumento, a frase que exasperaria Sardou: “Il n’a pas notre estime littéraire”.

183 Sardou sucedeu a Scribe, em França, como alegado construtor da ‘peça bem feita’ (*well-made play*), termo utilizado por Bernard Shaw para descrever as peças destes autores, cuja principal preocupação consistia na ‘carpintaria’ de fachada. Contestando esta designação, Macgowan / Melnitz opõe-lhe as peças de Ibsen, essas sim, verdadeiramente bem construídas, inserindo personagens, intriga e temas numa estrutura sólida e consistente (Cf. Macgowan & Melnitz Kenneth Macgowan & William Melnitz, *Golden ages of the theater*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1959, p. 115).

184 O dramaturgo irlandês, também ele fraco apreciador de Sardou, cunhou este termo de conotação pejorativa (Cf. Stanley Hochman, *Encyclopedia of world drama*. NY [etc.]: McGraw-Hill, cop., 1984, I, 313), que exprime repugnância por uma obra tecnicamente bem concebida, mas trivial. [Sardou+doodle+dom: *doodle*, em língua inglesa, designa os desenhos ou esboços sem significado que fazemos quando estamos distraídos, podendo ainda ser sinónimo de tolo ou simplório; *dom* é um sufixo que designa qualidade].

3.1.2. A nova geração: Hervieu , Courteline, Renard

Romancista e dramaturgo, autor das duas peças que constituíram a terceira e a quarta récita da *tournee* Bartet-Duflos, apresentadas entre 2 e 3 de Maio de 1904 no Teatro D. Amélia, **Paul HERVIEU** (1857-1915) pertence à nova geração de autores franceses que, juntamente com Lavedan, Courteline e Jules Renard, sucedeu ao reinado de Dumas filho-Augier-Sardou.

Braz Burity apresenta-o como um homem que “chorou na barriga da mãe” (MADUREIRA 1905: 400), utilizando a expressão popular que designa aqueles que têm na vida a ventura de serem conduzidos por uma boa estrela, que lhes mostra o caminho certo:

A sua reputação tem subido, rápida e progressivamente, sem empenos e sem barrancos, a sua individualidade tem-se afirmado, em avanços constantes, peça a peça, sem protesto e sem reclamações, a sua maneira tem-se imposto, a sua celebridade crescido, sem invejas nem inimizades... (*Ibidem*)

Sendo, tal como o crítico, um homem preocupado com os problemas sociais da sua época, este “dramaturgo original e inconfundível, senhor da sua arte e do seu temperamento” (*Ibidem*: 401), deslumbra-o pelas suas capacidades de análise das situações e suas consequências, servido por um rigor “frio, forte, e contundente” (*Ibidem*):

Não sente e não nos faz sentir; prende-se e prende-nos na sua lógica; pensa e faz-nos pensar. Os seus personagens não vivem por si, nem para nós, vivem pelo que tem de dizer e para a tese que Hervieu pretende demonstrar – não são gente, são argumentos. (*Ibidem*)

Argumentos que empolgam BB, que v e no autor “o mestre da lógica e das ciências exactas aplicadas ao teatro” (*Ibidem*: 403). Comparando os seus processos a uma grande máquina posta em movimento, o crítico descreve o efeito que causa nos espectadores:

[O] nosso cérebro está preso, manietado, vencido e há-de ouvir, há-de pensar, há-de reflectir e, queira ou não queira, a bem ou a mal, a martelada de lógica, há-de tirar as conclusões que Hervieu [...] tenta e consegue impor como um preceito de moral, um absurdo da lei, uma página da história ou uma afirmação da verdade. (*Ibidem*)

Já Gustave Larroumet, o sucessor do ilustre Sarcey no *Temps*, jornal da crítica teatral “conservadora e de boas maneiras” (MADUREIRA 1905: 75), apontara ao autor o raro mérito de levar o público a reflectir, embora tal reflexão s  pudesse ter lugar após o espectáculo, uma vez que durante o mesmo se estava “*dans la main de l’auteur*”:

Manter o público na mão ao longo de todo o espectáculo e deixar-lhe uma inquietação no espírito! Um autor dramático não pode atestar de forma mais completa a mestria da sua arte e o valor do seu pensamento. (LARROUMET 1906: 194)

Contrariamente a BB, para quem o dramaturgo, como referimos, apela mais ao pensamento que à emoção, Larroumet aponta-lhe, como factor negativo, o “excesso de tensão” (*Ibidem*: 179) que produzem os seus espectáculos, considerando que um grau de emoção excessivo pode levar a que se “transponham os limites da arte” (*Ibidem*: 185).

A verdade é que pela reflexão também se chega à emoção, como o comprova BB em *La loi de l’homme*, peça em três actos em que o autor expõe “a fragilidade legal das fêmeas pelo egoísmo despótico dos machos” (MADUREIRA 1905: 403) e que merece do crítico emocionadas e amargas reflexões sobre a injustiça dessa “lei dos homens”, feita pelos homens e destinada “ao uso das mulheres”¹⁸⁵ (*Ibidem*).

O mesmo acontecendo com *Le Dédale*, “peça sã, equilibrada, serena, deslizando, ligeira e forte, a um fim de trágica emoção e crua humanidade” (*Ibidem*: 409), em que o autor continua a revelar-se um “agitador de ideias”, abordando um tema quente em Portugal, o divórcio:

[U]ma das reformas que os nossos costumes reclamam e as nossas necessidades impõem, para evitar, com remendos e emolientes, os lanhos e brechas que, na organização da família, abre, a cada momento [...] a indissolubilidade do matrimónio” (*Ibidem*: 406).

O tema já merecera a BB interessantes reflexões na análise da peça de tema idêntico apresentada no mês anterior no Teatro D. Maria, *Le Berceau*, de Brieux. Nesta, traduzida “em cafre” pelo seu “estropeador” (*Ibidem*: 363) Portugal da Silva, com o título *Filhos Alheios*¹⁸⁶, Brieux ataca o divórcio “de cara, à valentona” (*Ibidem*), o que leva o crítico às seguintes considerações:

Em Portugal, onde o divórcio, longe de ser um abuso, é uma necessidade, onde não há divórcios de mais, porque a lei não permite que haja os estritamente necessários, onde o código, só admitindo a separação, apenas incita à mancebia, o *Berço*, deixando de ter um fim moralizador, fica reduzido à sua teatralidade e, deixando de ser uma arma de combate, transforma-se numa navalha de ponta da iniquidade hipócrita, que sustenta a indissolubilidade do casamento, da reacção imoralíssima, que condena à grilheta eterna os forçados do matrimónio.¹⁸⁷ (*Ibidem*: 364)

¹⁸⁵ O desempenho da actriz Julia Bartet, “incomparável de naturalidade, de vida e de perfeição artística” (*Ibidem*: 405), sobretudo no segundo acto, em que foi “magistralíssima de sentimento, de ternura e de exteriorização cénica” (*Ibidem*), em muito terá contribuído para esse sentimento.

¹⁸⁶ Analisada pelo nosso crítico em *Impressões de Teatro*, 1905: 363-367.

¹⁸⁷ Quando o autor observa as “angústias fortes dum amor que a lei torna criminoso e a Natureza abençoa e santifica, que os códigos condenam e a Humanidade tem de glorificar e bendizer”, enaltecendo o sentimento do amor como “fonte de vida e de esperanças [...] que nos nobilita, dando ao homem uma razão de ser à vida e um fim de luta à existência” (*Ibidem*: 408), não podemos deixar de associar tais reflexões à sua experiência de vida: pouco tempo depois, BB viveria ele próprio o grande “lanho” que desorganizaria a sua família, abrindo nela tremendas feridas, ao separar-se da mulher, de quem acabara de ter o quinto filho, para ir viver em união de facto (termo que ainda não se applicava, naturalmente), com a

Citando de novo o crítico francês Larroumet, que BB admite considerar¹⁸⁸, as peças de Hervieu, vibrantes e brilhantes, “obras de verdade e beleza”, versando situações reais, com personagens não convencionais, “em que a acção é lógica como a vida” (LARROUMET 1906: 186) representam a vida tal como ele a vê, ou seja, “triste e dura”, em que os homens são “os pobres joguetes das paixões e do destino” (*Ibidem*). Não se atrevendo a chamar-lhes perfeitas, já que, citando Shakespeare, “*if not critical, I am nothing*” (*Ibidem*: 192), Larroumet estabelece que as peças de Hervieu são, pelo menos, “tão bem feitas quanto as de Scribe e tão fortes quanto as de Dumas” (*Ibidem*).

No entanto, o tempo parece dar razão a Rebello, que considera o autor, “um dos epígonos do naturalismo” (REBELLO 2010:319) juntamente com Brieux e Lavedan, tidos ao tempo como graves e profundos e de regular presença na cena portuguesa (nomeadamente pela companhia Rosas e Brazão) como “autores de segunda linha” (REBELLO 2010: 231) – tendo desaparecido completamente dos palcos.

Georges COURTELINE (1860-1929) é o pseudónimo de Georges Moineaux, romancista e autor dramático francês. Foi expulso do serviço militar, que constituiu o seu primeiro campo de observação, após a publicação da peça *Les gaîtés de l'escadron*, em 1886, “revista da vida da caserna” (MADUREIRA 1905: 286) constituída por “esbocetos militares de observação aguda e de humorismo vivo e são”¹⁸⁹. Traduzida por Câmara Lima com o título de *Cavalaria Ligeira*, a peça foi apresentada no Teatro D. Maria em 6 de Fevereiro de 1904. Apesar de lhe apreciar o “humorismo caserneiro” (MADUREIRA 1905: 286), o nosso crítico não se entusiasma, considerando-a, não uma peça, mas “uma revista em nove quadros feita de *kodacs* maçadores, apesar de pitorescos, fatigantes, embora reais” (*Ibidem*: 288):

[U]ma obra monótona e demasiado estopante, embora observada e verdadeira, como ataque ao militarismo, que chasqueia e ridiculariza, pondo-lhe a nu os seus grotescos [...]. Se não tem a força explosiva e destruidora de uma bomba, tem a violência garota e deprimente de uma pedrada. (*Ibidem*: 287)

O excessivo anti-militarismo chega a chocar BB, que se admira que o comissário régio, depois de ter proibido uma peça moralizadora como *O Pai*, de Strindberg, a tivesse deixado passar. Bem esteve o público, que não foi de meias medidas, “pateando feio e forte” (*Ibidem*: 288).

que só viria a ser a sua segunda mulher na sequência da implantação da república e consequente aprovação da lei do divórcio.

¹⁸⁸ Cf. Joaquim Madureira, *Impressões de teatro*. Lisboa: Ferreira & Oliveira, 1905, p. 75.

¹⁸⁹ Cf. GEPB vol.7, p. 941.

Já *Boubouroche*, “farsa descabelada da traição feminina” (*Ibidem*: 84), posta em cena anos a fio no Teatro D. Maria II e que mereceu a interpretação naturalista de Antoine (que também interpretara *Les gaîtés de l’escadron* no *Théâtre Libre*), a 16 de Junho 1904, no TDA, foi descrita por BB como “uma gargalhada”, colhendo o seu aplauso vibrante. Considerando-a uma “obra-prima de humorismo” (*Ibidem*: 83), esta “tragédia risonha e confrangedora, ridícula épica do amante enganado [...], poema do corno” (*Ibidem*) levou-o a considerar Courteline, como outros o tinham já feito, “um competidor de Molière” (*Ibidem*). Tal comparação enfurecia o autor, que detestava que o levassem a sério e apreciava a vida simples, em que o maior prazer era reunir-se com os amigos num café, onde aplicava a sua máxima “*Mieux vaut boire trop de bon vin qu’un peu de mauvais*”¹⁹⁰ [Mais vale beber muito do bom que pouco do mau].

Depois do notável êxito de *Boubouroche*, Courteline viu abrir-se-lhe o palco da *Comédie Française*, seguindo-se novas honrarias: em 1912 recebeu a Legião de Honra e em 1926 foi nomeado para a Academia Goncourt. Escritor caricaturista, de humor cáustico e muitas vezes amargo, manifestava o desejo de ser “o inimigo de todas as tiranias, de todos os fanatismos” (*Ibidem*), troçando de tudo e de todos, não olhando a hierarquias nem a classes sociais. Tinha uma filosofia de vida própria, detestando a hipocrisia, o orgulho, a maldade, a estupidez.

O termo “*courtelinesque*” ainda hoje designa um problema que um só homem poderia resolver mas que uma corte de funcionários transforma num embrulho inextricável.

Jules RENARD (1864-1910) é o autor de *Poil de Carotte*, peça adaptada do seu romance homónimo em 1910 e interpretada por Antoine em 17 de Junho de 1904 no TDA, cujo tema é a marginalização a que é votada uma criança ruiva. Segundo o crítico, a peça já tinha sido anteriormente apresentada no mesmo teatro “em anestésicos tão violentos e soporíferos, que, na verdade, ninguém a reconheceu ou lhe topou, sequer, vagas semelhanças de família” (MADUREIRA 1905: 89).

Considerado por BB um mestre na literatura e na dramaturgia francesa, Renard é autor das obras *L’ecornifleur* e as *Histoires naturelles*, “dois livros que ninguém conhece pelo vício atávico que todos temos de ler muito, mas ler mal” (*Ibidem*) - que o sagram, segundo o crítico, como “prosador tão arguto e fino, tão requintado e conciso, que, morta a realza da prosa

¹⁹⁰ Cf. <http://www.crcrosnier.fr/preb00/courteline.htm>.

francesa moderna quando morreu Maupassant, há quem, piamente, creia na ressurreição dos mortos [...] por ter nascido em França o autor do *Poil de Carotte*” (*Ibidem*).

Antoine e a sua companhia ficam a dever-lhe:

[O] maior e mais ruidoso, o mais legítimo e mais duradouro sucesso da última temporada em Paris, *Monsieur Vernet*, peça de clara observação e de técnica perfeita, com delicadezas de sentimento e fragrâncias de naturalidade que dão a craveira e a bitola de um homem de teatro. (*Ibidem*: 90)

Tão alto BB o considera que reafirma: “Jules Renard: arquivem o nome pois não é natural que vão encontrá-lo no reportório dos nossos teatros: Renard faz arte e os nossos teatros tentam fazer dinheiro” (*Ibidem*). Efectivamente, a dramaturgia de Renard ficou na história como a mais representativa do teatro naturalista¹⁹¹.

Quanto a *Poil de Carotte*, BB considera-a “incontestavelmente, a consagração definitiva e segura do dramaturgo”, comparando-a com a famosa peça de Brieux, *Blanchette*, que constituiu a primeira récita da *tourné*e Antoine:

É como a *Blanchette*, mais e melhor que a *Blanchette*, uma **talhada de vida** através do temperamento de um escritor. Palpita, vibra, agita-se, vive na memória dos que uma vez a viram e que nunca mais poderão esquecê-la, tão fundo e rijo ela bole com os nossos nervos e com os nossos corações.” (*Ibidem*, sublinhado nosso)

O espectáculo vive, segundo BB, da íntima colaboração dos actores (Susana Després e Antoine) com o dramaturgo e, não tendo sido o mais emotivo da *tourné*e, foi o que teve maior impacto, porque:

[A] noção perfeita e completa da superioridade dos processos e a inigualável perfeição dos artistas se infiltrou no espírito renitente dos espectadores, habituados a aplaudirem os *trucs* [...] e as poses do convencionalismo. (*Ibidem*)

Paradoxalmente, *Poil de Carotte*, monopolizando todas as atenções, limitou o público de Jules Renard, que, para além de dramaturgo, foi um destacado poeta e romancista, cuja ambição maior era reduzir o real “à sua mais simples expressão”, reproduzindo-o tal e qual, em toda a sua objectividade, “desmistificado de toda a mentira poética, de que não são imunes muitos naturalistas”¹⁹². Foi ainda autor de um *Diário* interminável, que percorre, com humor, a sua vida, testemunhando as suas vivências e reflexões sobre a escrita, a política, as mulheres e a natureza: escrever era, segundo dizia, a única forma de expressão que lhe permitia não ser interrompido.

¹⁹¹ CF. Wikipédia, a enciclopédia livre.

¹⁹² Cf. [blogue pour-jules-renard.fr](http://blogue.pour-jules-renard.fr).

3.2. Das “brumas do norte”: Ibsen e Maeterlinck

Henrik IBSEN (1828 -1906), consensualmente considerado um dos grandes dramaturgos do mundo, perante quem, segundo James Joyce (*apud* MELO 2008: 449), “a crítica pode apenas fazer fraca figura”, devendo limitar-se a “apreciar, escutar, atentamente”, já que, “quando a arte de um dramaturgo é perfeita a crítica é supérflua” (*Ibidem*), não teve em Braz Burity “um admirador incondicional e cego, bebendo sequioso as palavras que lhe escorrem dos lábios, digerindo, insaciável, todas as teorias que o seu cérebro engenha” (MADUREIRA 1905: 207).

Admitindo que “falar de Ibsen de fuga [...] seria uma profanação” (*Ibidem*: 200), reconhecendo-lhe a sua “glória e ressonância”, o crítico revela-nos o seu esforço em estudá-lo com alguma profundidade, despendendo nisso o devido tempo (e dinheiro!), de onde retira a devida conclusão:

De todas as suas peças – que, a três francos e cinquenta, me têm custado algumas dezenas de mil réis e que, a noite por volume, me tem levado meses a ler e a reler – eu só considero como absolutamente perfeito e teatrável, para plateias latinas, o *Inimigo do Povo*. Esse, compreendo-o e admiro-o – emove-me e agita-me, encoraja-me e aquece-me. Como obra do pensamento enobrece, como peça de teatro imortaliza: é de todos os tempos e de todos os povos, como as tragédias dos gregos e os dramas do colossal Saxão. (*Ibidem*: 208)

Já as outras peças de “Mestre Ibsen” lhe parecem mais difíceis de ‘digerir’:

Mórbidas e nebulosas, mais patológicas que humanas, todas símbolo, bruma, idealização, atavismos, nevrose, teorias estranhas de emancipações, teses abracadabrantes de libertarismos, fobias e paranóias, lendas e pesadelos, não pode, para a receptividade inculta dos meridionais, apreender-se numa leitura sem preparo e, menos ainda, na sala barulhenta dum espectáculo. (*Ibidem*: 207)

Embora o pensamento do autor norueguês não deixe de o arrebatá-lo, “no ataque, desganhado e justiceiro, à iniquidade, à Mentira, ao Preconceito, à torpe infâmia do Ontem e do Hoje”, comungando com ele de idênticos anseios por um mundo novo, onde imperem “os ideais da Justiça, da Verdade, do Belo”, o “fogo ígneo do seu pensamento”, apaga-se, no entanto, no “frio álgido das suas dramatizações” (*Ibidem*):

Mas se a obra do filósofo e pensador me cativa, se os seus intuitos de revolucionário me atraem, se os seus ataques de demolidor me arrastam, os seus processos de dramaturgo deixam-me absorto – o que, em teatro, é um perigo – e deixam-me frio – o que, em teatro, é o pior dos males. (*Ibidem*)

Tal justifica-se pela distância geográfica, climatológica, mas também civilizacional que nos separa da ambiência ibseniana:

Estamos, sob o sol meridional do nosso céu e da nossa barbárie, a mil léguas do gelo polar e da civilização hiperintelectiva dos meios ibsenianos: os seus personagens são humanos no seu Norte, mas não são homens do nosso Sul. (*Ibidem*: 208)

O que vem ao encontro da caracterização da ‘raça lusa’ do dramaturgo Ernesto da Silva¹⁹³, perante as dificuldades de fazer vingar em Portugal um teatro *engagé*, tendo por missão despertar a consciência das camadas sociais insensíveis à própria situação que as oprime:

[Raça] sonhadora, aventureira, impressionista, fisicamente definida na melopeia do fado, pouco adaptável [...] à visão do chamado teatro de ideias tão caro às literaturas do Norte. (*apud* MARTOCQ: 415)

Talvez essa característica ‘preguiça mental’ em que assentava o nível cultural do espectador português tenha determinado que *Hedda Gabler* fosse mal recebida, tanto pelo público como pela crítica (MELO 2008: 449), quando da sua estreia em território nacional em 22 de Abril de 1898¹⁹⁴, no teatro D. Amélia, pela companhia de Eleonora Duse, como o refere Manuel Laranjeira:

O público lisboeta achou fastidioso *Hedda Gabler*, apesar de a protagonista ser interpretada pela grande trágica Eleonora Duse; achou que havia diálogos demasiadamente longos, ditos sem movimentos – um bocejo! Simplesmente o público lisboeta não gostou porque não sentiu, porque não compreendeu. (*apud* MARTOCQ: 419)

A peça só voltaria a Lisboa pela companhia de Italia Vitaliani em 1903, em espectáculo que teve lugar no Teatro D. Maria, a 7 de Dezembro de 1903 (7ª récita e despedida da *tournée* Vitaliani) desta vez com assinalável êxito, pelo que regressou, sempre em italiano, no repertório da mesma companhia, em 1905 e em 1913¹⁹⁵.

¹⁹³ Ernesto da Silva, *Teatro Livre e Arte Social*, conferência promovida pela Sociedade Cooperativa do Teatro Livre e realizada no Ateneu Comercial a 14 de Dezembro de 1902: Lisboa, Tipografia do Comércio, 1902, p.58.

¹⁹⁴ Não foi esta, porém, a primeira peça de Ibsen a ser representada em território nacional. Segundo o registo 1895 da [CETbase - Teatro em Portugal](http://www.fl.ul.pt/CETbase) www.fl.ul.pt/CETbase, a honra coube aos *Espectros*, apresentada em 30 de Setembro de 1895 no Teatro Príncipe Real, no Porto, pela companhia italiana de Ernette Novelli, que viria depois para o Teatro D. Amélia, na capital. Em língua portuguesa, Lucília Simões, com 20 anos apenas, interpretou a *Casa da Boneca* em 1899 no Teatro-Circo Príncipe Real, em Coimbra, de onde foi levada ao Porto e outras cidades da província e apresentada em Lisboa, ainda esse ano, no teatro do Ginásio, integrando-se em 1903 no repertório da companhia Rosas e Brazão, então no Teatro D. Amélia. A sua notável interpretação é recordada com saudade por BB. Na altura, “os destemperos elogiativos” (MADUREIRA 1905: 26) da crítica - nomeadamente de Abel Botelho, Samuel Tom, João Chagas, Manuel Laranjeira e Teixeira de Carvalho colocaram-na “nos píncaros” (REBELLO 2010: 208), onde teve dificuldade em manter-se, pelo que deu depois em decalcar os modelos ‘sarahbernardescos’, para grande desgosto e frustração do crítico.

¹⁹⁵ Decorreriam várias décadas até à sua primeira versão em português, que só teve lugar em Janeiro de 1961, no Teatro Experimental do Porto. ([Cf. CETbase - Teatro em Portugal](http://www.fl.ul.pt/CETbase) www.fl.ul.pt/CETbase, registo 1727).

Para este sucesso “ruidoso e entusiasta” de *Hedda Gabler*, com o público e a crítica rendidos, contribuiu de forma decisiva a “Divina e Excelsa Artista”, cuja arte tornou acessível ao público o até aí incompreensível autor.

Com o seu desempenho, a “lucidíssima e culta” (*Ibidem*) atriz, conseguira, por fim, tornar acessível a nebulosa simbologia ibseniana:

Ao gelo do norte, desolador e triste, iluminou com o sol translúcido e criador do céu italiano; ao nevoeiro simbolista que envolve a psicologia do personagem, deu a radiação perscrutante do seu processo **naturalista** e, depois de nos ter assombrado com a exterioridade passional das suas criações anteriores, maravilhou-nos, à despedida, com a dramatização psíquica de um estado de alma... (*Ibidem*, sublinhado nosso)

Assim reconciliando o nosso admirador do naturalismo com os simbolismos que tanto impacientavam o seu espírito prosaico.

Ibsen, para quem a liberdade se afigura como um factor essencial, é um autor descomprometido com escolas e tendências, sendo tido como um dos grandes dramaturgos, juntamente com Strindberg e Hauptmann, a quem se devem, como observa Rebello, “as obras iniciáticas (e emblemáticas) da dramaturgia realista” (REBELLO 2010: 178), mas que também “não se detêm na fronteira da realidade imediata e se aventuram pelos trilhos sinuosos do subconsciente, do mistério, da transcendência – linhas que também se cruzam no teatro de Tchekov e de D. João da Câmara, em *Os Velhos*” (*Ibidem*: 277).

Cesare Molinari confirma-o, sublinhando que “o primeiro e o maior dos dramaturgos escandinavos que no final do século XIX estiveram muito em voga por toda a Europa” (MOLINARI 2010: 345), foi interpretado pelas mais variadas escolas:

Antoine interpretou-o segundo os moldes do mais rigoroso naturalismo; Ermete Zacconi, seu epígono italiano, fez dos seus textos um banco de ensaios para exhibir em termos mímicos os seus conhecimentos medicopatológicos; [...] Lugné-Poe e Meyerhold leram nos seus textos uma espécie de “correspondências”, de símbolos que reconduziam a mais nobres e absurdas realidades. Estranho destino, mas só aparentemente, porque da tentativa romântica de reconstruir os temas da saga nórdica, um mundo distante, Ibsen passou para temas de fábulas e mesmo as personagens da sua produção mais madura, que parecem tiradas directamente da realidade contemporânea, mantêm uma profunda ambiguidade que as pode fazer ser interpretadas como alegorias morais ou até como símbolos metafísicos. (*Ibidem*)

Esta ambiguidade, que merece a aprovação de Teófilo Braga, para quem “realismo sem simbolismo é a chateza na exactidão descritiva; simbolismo sem realismo é a vacuidade alegórica, abstracta, sem emoção e sem arte” (*apud* REBELLO 2010: 178), desconcerta o público e a crítica, que hesitam em categorizá-lo. Assim, Ibsen foi considerado revolucionário,

romântico, poeta, idealista, realista, socialista, naturalista, simbolista, feminista, precursor da psicanálise e... “antes pelo contrário”¹⁹⁶, suas últimas e elucidativas palavras.

A influência do grande dramaturgo tornou-se, entre nós, na expressão de D. João da Câmara, “a nova religião que as brumas do Norte nos vão infiltrando (*apud* REBELLO 2010: 195), levando Eduardo Schwalbach a comentar que “uma vaga de ibsenismo varria então a Europa” (SCHWALBACH 1944: 377), a propósito de *Almas Doentes* e *Na voragem*, de Marcelino Mesquita e *Paço de Veiros*, de Júlio Dantas, cujo tema comum, a hereditariedade, *Os espectros* de Ibsen haviam posto na ordem do dia, como a “máscara moderna da fatalidade trágica” (MARTOCQ 1985: 452). Da mesma forma, a sombra das suas heroínas pairou algum tempo “nos bastidores da dramaturgia nacional” (REBELLO 2010: 226), nomeadamente em algumas das obras de Carlos Selvagem (*Ibidem*: 250).

Manuel Laranjeira, seu estudioso e admirador indefectível, considerando-o “o patriarca do teatro contemporâneo” (*apud* REBELLO 2010: 216), escreve a sua primeira peça ... *Amanhã*, sob a nítida influência do dramaturgo norueguês (MARTOCQ 1985: 461), numa reacção contra o teatro e a sociedade do seu tempo. Revoltado contra todas as injustiças, todas as hipocrisias, sofrendo todas as dores da sociedade, Manuel Laranjeira, não alimentando qualquer ilusão sobre o sistema político vigente, aparece-nos como um anarquista à maneira de Ibsen, profundamente individualista. Defendendo que, tal como refere numa das cartas que dirigiu a Manuel Luís de Almeida, citando Ibsen pela boca de uma das suas personagens: “o homem mais forte do mundo é o que está mais só” (*apud* MARTOCQ 1985: 71).

Não apreciando o simbolismo vago e nebuloso que Verlaine condensara na sua *Art Poétique*¹⁹⁷ (1878) na frase “*De la musique avant toute chose*” (*apud* Wikipédia, *l’encyclopédie libre*), Laranjeira contrapunha-lhe a obra de Zola e de Ibsen, que considerava simbolista e não simbolista, na medida em que “uma obra de arte visa representar, transpondo-a graças à convenção artística, a vida tal como o seu autor a observa e não como a sonha” (MARTOCQ 1985: 274).

Ibsen e outros autores conotados com o naturalismo passam, a partir do final do séc. XIX, a acompanhar e, num segundo tempo, a substituir, no repertório das companhias estrangeiras que regularmente se exibem nas salas da capital, os românticos das gerações de Victor Hugo e Dumas pai, do filho deste, de Augier e de Sardou, veiculando as preocupações existenciais que dominam então a actualidade: o sentimento de alienação da sociedade, a pressão social que

¹⁹⁶ *Tvertimot*, em norueguês (Cf. *Wikipedia, the free encyclopedia*, entre outras fontes).

¹⁹⁷ Em que sintetiza a teoria da estética simbolista.

esmaga a individualidade com a imposição dos seus valores e as tensões que nos são impostas pela vida moderna.

Influenciando enormemente o teatro do seu tempo e o actual, as suas peças estimulam o teatro de vanguarda, levando a novas formas de encenar e actuar perante as exigências das suas peças – as mais representadas no mundo, a seguir às de Shakespeare.

Não deixando de compreender a sua genialidade, apesar do seu fraco entusiasmo pela dramaturgia ibseniana, BB vaticina que ‘o velho Ibsen’ “transformou em bordão o ceptro pesado e glorioso, triunfal e comprometedor a que se arrima, a caminho da imortalidade” (MADUREIRA 1905:22).

O dramaturgo e ensaísta belga **Maurice MAETERLINCK** (1862-1949), principal expoente, no teatro, da estética simbolista, iniciou a sua actividade dramática escrevendo dramas poéticos invulgares, caracterizados pela **ausência de acção** e tendo como tema o determinismo e a presença constante da morte. Foi o caso de *La Princesse Maleine* (1889), *L'Intruse* (1890) e *Les Aveugles* (1890). Nestas suas primeiras obras também se verifica uma inclinação para as ciências ocultas e o esoterismo, que o leva a conceptualizar a morte como um encontro com a paz. Segue-se um período em que se dedica aos dramas amorosos, à procura da verdade e do amor puro, absoluto, em que o fatalismo vai cedendo o lugar à possibilidade de o homem determinar o seu destino, alterando-o pela vontade e pela acção. Desta fase destacam-se *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides* (1894) e *Aglavaine et Sélysette* (1896), após o que o autor regressa ao tema da morte com *Joyzelle* (1903) e *Marie Magdeleine* (1909). *Monna Vanna* (1902), um dos seus maiores sucessos, afasta-se destes temas, constituindo a sua única incursão na realidade, em que projecta a nova mulher emancipada dos limites estreitos do lar, apresentando-a como factor de reconstrução de uma nova sociedade.

As suas peças, envoltas em poesia, foram ao encontro do anseio de renovação *fin-de-siècle*, surpreendendo pela novidade do conteúdo e da forma. Uma das suas originalidades residia na correspondência entre os conflitos interiores das personagens e os fenómenos da natureza.

Teorizando sobre a relação entre a vida interior e a sua figuração exterior no palco, Maeterlinck dizia procurar uma maneira satisfatória de adequar a fisicalidade do teatro aos sonhos, considerando que o teatro ‘convencional’, demasiado centrado na intriga e na

realidade, constituía uma barreira à expressão humana mais profunda. No ensaio *Le tragique quotidien*, incluído em *Le Trésor des Humbles* (1896), defende um novo tipo de drama, **estático**, fundamentado na evocação, com o predomínio da reflexão sobre a acção, em diálogo directo com as pulsões irracionais e inconscientes do espectador e não com a sua razão. Um teatro cuja linguagem, simbólica e metafórica, constitua uma expressão mais emotiva que racional.

Num ambiente de serenidade e conformação, as suas misteriosas personagens, submissas e penitentes, algumas delas consideradas extensões da sua própria vida interior, desconhecem a cólera, a revolta, a lamentação, iluminadas por uma estranha e etérea luz de luar que filtra os excessos das cores. Quais marionetas destituídas de livre arbítrio, vivendo e desaparecendo sem definição de tempo nem de lugar, são muitas vezes indefiníveis, sem contornos psicológicos precisos. A atmosfera de sonho intensifica-se através de réplicas curtas, palavras imprecisas, desarticuladas, que se repetem, hesitantes, permeadas de silêncios. Palavras cuja sonoridade lírico-musical muitas vezes se sobrepõe às ideias que transmitem.

Tudo se situa num ambiente irreal, ilusório e mágico, em que a acção exterior se reduz para se penetrar mais fundo na consciência humana e em que a verdade se vislumbra no emaranhado dos símbolos, abertos à interpretação de cada um.

Os seus nebulosos dramas poéticos, afirmando-se de forma positiva pela inovação e pela originalidade, acabaram, no entanto, por se tornar repetitivos, monocórdicos, com personagens que falam todas a mesma linguagem burilada – só acessíveis a elites instruídas.

Mais tarde, Maeterlinck renunciou a este ideal, concluindo que a abstracção, facilmente acessível a um poeta lírico, não era adequada ao dramaturgo, sujeito à materialização da representação, pela necessidade da acção, do gesto, da corporalidade. Em 1913, em carta a um editor, reduziu o seu teatro a uma aventura juvenil:

Não deve dar-se muita importância à expressão “estático”: foi uma invenção, uma teoria da minha juventude, que vale o que vale a maior parte das teorias literárias – praticamente nada. (apud MCGUINNESS 2000: 6)

Em 1911 o autor foi agraciado com o Prémio Nobel da Literatura, um reconhecimento que teve sobretudo em conta a sua obra dramática:

Como reconhecimento pelas suas múltiplas actividades literárias e, especialmente, pelas suas obras dramáticas, que se distinguem por um prodígio de imaginação e pela fantasia poética, revelando, por vezes como nos contos de fadas, uma profunda inspiração, ao mesmo tempo

que apelam aos sentimentos dos leitores e estimulam a sua imaginação de uma forma misteriosa¹⁹⁸.

Ao anunciar-se a vinda da *tourné* Maeterlinck na Primavera de 1904, Braz Burity, que se achava impermeável à poesia simbolista da “caterva de Rimbauds, Mallarmés, Corbières e Pelladans” (MADUREIRA 1905: 303) com que travara “relações de cerimónia e curiosidade” (*Ibidem*) nos seus tempos coimbrões, refaz leituras, esforçando-se para vislumbrar no afamado dramaturgo “o novo Shakespeare, pedestal em que Octave Mirbeau o colocara a partir do *Figaro*”, assim hipnotizando a “acefalia admirativa da França snobista” (*Ibidem*). Rejeitando em absoluto a nova estética, o crítico não hesita em catalogar a obra de Maeterlinck como “exemplar perfeito do misticismo absolutamente infantil e incoerentemente idiota” (*Ibidem*: 306) considerando que “nas enfermarias do Dr. Bombarda se tinha recolhido meia dúzia de *maeterlincks* a preços reduzidos e sem direitos de importação” (*Ibidem*: 307).

A vasta publicidade que antecedeu os espectáculos despertou a curiosidade dos lisboetas, que, excitadamente, pelas mesas dos cafés, se entretinham a especular sobre o mérito do autor e da intérprete prestes a chegar. Braz Burity, avaliando as peças anunciadas pela leitura das mesmas e pelos ecos que lhe chegavam do exterior, anunciava, pelo seu lado, semanas antes, “o fastio” que tais espectáculos já lhe provocavam. Faz, mesmo assim, o seu trabalho de casa, embora de forma algo preconceituosa: “rebusca” nos críticos “lá de fora” e nas brochuras, em livros e revistas, para poder comentar fundamentadamente... a sua repulsa por tamanha “estopada e confusão” (*Ibidem*: 304) da “postiga celebridade europeia” (*Ibidem*).

Invoca, na defesa da sua tese, o médico e polémico escritor húngaro Max Nordau, que inclui o fenómeno cultural simbolista entre as manifestações decadentes do fim-de-século na sua famosa obra *Degenerescência*, interpretando-o de forma médico-sociológica:

No sentimento *fin-de-siècle*, nas tendências da arte e da poesia contemporânea, na vida e na atitude dos autores de obras místicas, simbólicas e decadentes e no posicionamento dos seus admiradores [...], apercebemo-nos da confluência de duas condições bem definidas da doença, bastante familiares ao médico, a degeneração e a histeria, cujas etapas menores são designadas como neurastenia. (NORDAU 1894: 408-428)

Nordau foi ao ponto de diagnosticar esta ‘doença’ em muitos artistas e pensadores de relevo, como Nietzsche, Wilde, Wagner, Zola, Tolstoi e Ibsen, tentando estabelecer uma relação entre o génio e a degenerescência. No seu entender, as obras destes reflectiam e ao mesmo tempo influenciavam a decadência da sociedade, rejeitando os valores que de há muito governavam o mundo. Atacando o vício e a anormalidade que alastrava na sociedade, conduzindo-a à

¹⁹⁸ <http://nobelprize.org/index.htm> , trad. nossa.

putrefacção, anunciava “uma catástrofe humana” iminente, contra a qual era necessário restaurar a “decência na arte e na literatura”.

Valorizando a ideia nordauniana que assim afirmava a arte simbolista como “fenómeno aberrante” “produto do excesso de civilização” e sintoma / causador de decadência, Burity reage contra a deificação do chamado “trágico do Futuro” (MADUREIRA, 1905: 306), “a cujos desconchavos os seus apóstolos chamam dramas unicamente por terem a forma de diálogo e meterem na sua trama personagens estúpidos, que nada dizem, porque nada têm para dizer” (*Ibidem*).

Em “contra-prova”, para demonstrar o ridículo e a inconsistência da estética simbolista, “nova religião que as brumas do norte nos vão infiltrando...” (*Ibidem*), transcreve alguns excertos “concludentes” das peças de Maeterlinck que ele próprio traduz, concedendo (possivelmente antecipando-se a previsíveis críticas) que a tradução literal de um poema, “tirando-lhe o encanto da forma, aniquilando-lhe belezas de ritmo, esfrangalhando dificuldades de cesura e primores de versificação, põe, na nudez vergonhosa das rameiras, os pudores e recatos de uma ideia [...] se lá estiver” (*Ibidem*: 309). O problema é que não consegue encontrá-las, às ideias, confirmando-lhe o diagnóstico de Nordau: a total imbecilidade.

E assim comenta peça a peça, recusando-se a assistir aos espectáculos, não querendo “esportular cinco coroas para ver *L’Intruse* mais a *Aglavaine* e roncar descompassadamente com a *Joyzelle*”, considerando-se completamente esclarecido para o fazer a partir das leituras feitas: “não vou porque já o li e, como o Bernardo de Albuquerque depois de estender um caloiro... fiquei satisfeito!” (*Ibidem*: 310). Acrescentando:

Fraco de estômago para ceias indigestas e caras, claríssimo que não ponho lá o pé... Vou-lhes dizendo o que sei do Maeterlinck e o que as folhas imprimem da madama e, quando quiser – que não quero – fazer uma ideia da forma como por que eles representam, vou, em dia de nortada, ver os doidos a espolinharem-se na cerca de Rilhafoles. (*Ibidem*: 337)

Apesar do seu apelo à “greve geral dos pagantes” (*Ibidem*), em Março de 1904, no Teatro D. Amélia, a actriz Georgette Leblanc, ao tempo mulher de Maeterlinck e sua intérprete exclusiva, apresenta, perante “uma plateia de *snoobs* e estetas”¹⁹⁹, numa admiração extasiada de basbaques” (*Ibidem*: 333), as peças *Monna Vanna*, *Aglavaine e Sélisette*, *Joyzelle* e *A*

¹⁹⁹ Sabemos pelo próprio, em carta dirigida a Luiz Pinto Ribeiro, datada de 23 de Março de 1904, que o poeta e dramaturgo Manuel Laranjeira, tão renitente em sair do seu “melancólico” Espinho, se deslocou a Lisboa expressamente para assistir aos espectáculos maeterlinckianos (Cf. Manuel Laranjeira, *Cartas*. Lisboa: Portugália Editora, 1943, p. 27), embora lamentavelmente não tenhamos encontrado qualquer avaliação sua dos mesmos.

Intrusa, que o crítico repete serem “um mistificação de doido e uma loucura de mistificador”(Ibidem: 307).

Georgette Leblanc usa uma nova técnica de representar que, “integrando o artista na personagem e a personagem no artista” (Ibidem: 311), opta, segundo o crítico, por uma regressão ao teatro tribal pré-civilização - o que atribui, continuando a ‘destilar o seu veneno’, ao facto de não ter preparação teórica, nem estudos, nem conservatório, nem mestres.

Reconhece, no entanto, que o público nunca lhe fica indiferente: ou desperta entusiasmos ardentes ou violentas e bizarras pateadas, todos tomam partido, por ela ou contra ela, “estarecidos pelo assombro ou indignados pela mistificação” (Ibidem).

Nas suas memórias, também o actor Carlos Santos se refere a algumas publicações simbolistas como “alfurjas literárias” (Ibidem), que dão passagem triunfal à nova escola e aos seus autores, que apelida de “bando de agitadores exibicionistas”:

[À] laia de rãs coaxando em torno de água estagnada, [a estética simbolista] tenta impor novas directrizes à dramaturgia, repelindo por antiquada e, portanto, sem direito à vida, aquela que nos tem deliciado, mas que há muito já, dizem eles, deveria ter recolhido ao museu das coisas bafientas. (SANTOS 1950: 320-322)

Considerando o novo ideal artístico, “felizmente com jeitos de abrandar” (Ibidem), como um logro dos que pretendem com as suas ousadas inovações saltar por cima das fórmulas consagradas, conclui que este tipo de teatro - “simbolismo ou cabotinismo, duas escolas que se confundem” (Ibidem), - não vingará, porque o público, a quem ele se dirige, ainda não encontrou possibilidades de o compreender:

Porque a verdade é esta: o público não prescinde da pronta e imediata assimilação da peça e daí, se vingar a nova doutrina, haverá que colocar ao lado de cada espectador um intérprete que, a cada momento o vá orientando sobre o que o autor quer dizer. (Ibidem)

Também um longo editorial de reflexão de João Chagas /João Rimanso (*apud* LOPES 2005: 80-84), principal colaborador de Rafael Bordalo Pinheiro em *A Paródia*, sobre a forma como o público lisboeta recebeu Maeterlinck e a sua obra em 1904, refere que as suas peças, embora consideradas admiráveis “pelos seus panegiristas”, escaparam completamente à compreensão do público em geral. Segundo o sector que elogiava Maeterlinck, essa incompreensão devia-se à falta de sensibilidade e de inteligência generalizada do grande público. Este, de acordo com Rimanso (Ibidem), ocorreu em massa aos espectáculos, com avidez mundana, aplaudindo, sem compreender, as novas concepções artísticas de um escritor afamado para preservar uma

imagem de abertura à inovação. Segundo o articulista, a estética simbolista é, no entanto de fácil entendimento:

[É] demência, é delírio, é incoerência, é incongruência, é disparate, é desconchavo, na medida em que não tem pés nem cabeça. (*Ibidem*)

Igualmente cáustica em relação aos argumentos das peças simbolistas, *A Paródia*, reconhecendo correr o risco de se afastar da intelectualidade 'snobista', reafirma:

Só lá fora, segundo os escritores modernos de teatro, é que há família e casas assim: onde os donos das casas são cegos ou idiotas; as sopeiras Mmes Stael, os caracteres dos engenheiros assim e ao contrário; as ingénuas lorpas e tudo o que é preciso para engendrar-se uma centena de cenas, repisando o mesmo facto, numa atmosfera de convencionalismo tão chato e falso que nos transporta absolutamente às casas de doidos, onde exclusivamente são possíveis tal acção e tais casos. Isto chama-se simbolismo e diz-se ser a última palavra da Arte teatral. (*Ibidem*)

Por estes ecos se confirma que os espectadores lisboetas se dividiram entre os poucos que aderiram à nova estética abstraccionista e evocativa e os muitos que lhe opuseram grande resistência, preferindo assumidamente um teatro mais próximo do real.

Joaquim Madureira / Braz Burity, como vimos, está entre os que rejeitam liminarmente esta estética “de puro embuste, mistificação, sem qualquer substância nem eficácia”, insensível a todos os argumentos. Referindo-se a uma das peças apresentadas, *A Intrusa*²⁰⁰, que “os estetas põem nos chavelhos da lua” (MADUREIRA 1905: 347), considera ser tudo quanto há de mais macabro, metendo mortos, cegos e moribundos, podendo resumir-se desta forma:

Numa casa onde pariu uma mulher, está a família reunida: um avô (que é cego), o pai, as três filhas, a irmã de caridade e a criada. Ninguém vê nada, ninguém ouve nada, ninguém sente nada e o avô, que é cego, vê tudo o que os outros não vêem, não ouvem, não sentem... Quem bateu à porta? Ninguém bateu à porta! Quem abriu a janela? Ninguém abriu a janela! Quem sobe a escada? Ninguém sobe a escada! Quem anda no jardim? Ninguém anda no jardim! [...] Quem apagou a luz? Ninguém apagou a luz! Quem se levantou? Ninguém se levantou! Quem entrou no quarto da doente? Ninguém entrou no quarto da doente! E dá meia-noite e sente-se um recém-nascido a chorar e a irmã de caridade chega à porta do quarto, faz o sinal da cruz, todos compreendem que a parida morreu e cai o pano... (*Ibidem*).

Com um único e breve acto, *A Intrusa*, apropriada para um espaço cénico intimista, é considerada uma das obras mais características da dramaturgia simbolista, com uma linguagem que o autor propõe à interpretação de mentes abertas ao poder da intuição e da premonição, formas de conhecimento que considera superiores à razão.

²⁰⁰ Peça incluída no volume *Teatro Moderno*, de Luiz Francisco Rebello (Lisboa: Prelo, Sociedade gráfica editorial, 1965).

Peça estática, em que as personagens, paralisadas pelo terror, num clima de tensão crescente, aguardam algo tremendo que pressentem estar para acontecer, é a história da premonição da morte, a ‘intrusa’ brutal (a verdadeira protagonista da peça, segundo o próprio autor) que invade o espaço familiar, não sem antes se fazer anunciar pela sucessão progressiva, ameaçadora, de sinais e advertências.

No seu *suspense* claustrofóbico, *A Intrusa* antecipa a essência do filme de terror contemporâneo, não baseado em elementos fantásticos e fantasiosos, porque, como afirma Maeterlinck, o realmente perturbador se encontra sempre na mente humana:

Há um trágico quotidiano que é bem mais real, bem mais profundo e bem mais conforme ao nosso verdadeiro ser que o trágico das grandes aventuras. (*apud* BARATA 1991: 309)

Imaginamos que uma encenação eficaz, criando uma atmosfera sombria à luz tremeluzente de velas, plena de silêncios rasgados por sons inesperados, respirações ofegantes, sensação de frio e mistério, poderá tirar algum efeito interessante desta peça de Maeterlinck, inquietando uma plateia do princípio ao fim, na consciência trágica da nossa finitude.

Concordamos, no entanto, que, se nos limitarmos à vã tarefa de nos restringirmos à **intriga** das suas peças e do teatro simbolista em geral, deparemos sempre com uma banalidade extraordinária. Só que a acção deve ser encarada, neste caso, como mero ‘pretexto’, que permite iluminar sob diferentes ângulos as dolorosas manifestações das fatalidades e da vida.

Concordamos ainda que a estética dramática peculiar de Maeterlinck, que o seu incómodo discípulo, Mallarmé, considerou “uma variação superior do velho melodrama, em que a vulgaridade raia a absurdidade”²⁰¹, toma facilmente um ar ultrapassado, risível, sobretudo quando servido por um estilo de interpretação pouco subtil, tiradas sonoras e um tom declamatório. Também as suas personagens, de nomes rebuscados e figurinos pretensiosos, correm o risco de se tornar patéticas e maçadoras, pairando em cenários ambíguos e igualmente pretensiosos.

Mas para além do seu valor literário, há que valorizar a própria estética, que, na sua ânsia de inovação e libertação, se orienta para uma modernidade que Fernando Pessoa reconhecerá em alguns dos seus textos teóricos, ao considerar o papel precursor do simbolismo.

²⁰¹ Cf. *La Littérature symboliste* [1870-1900], Presses Universitaires de France, Paris, 1969 [série *Que-sais-je?*], pp. 106-107.

Apesar da sua fraca repercussão, a obra de M. Maeterlinck exerceu, mesmo assim, grande influência nos destinos da arte e do palco, sendo por alguns considerado “um dramaturgo da dimensão de Ibsen, Strindberg e Chekhov” (MGUINESS 2000: 2) e “o pai pródigo do teatro moderno” (CARLSON 184: 283). O seu teatro, amplamente discutido, foi designado por alguns como “teatro metafísico” (*Ibidem*), espécie de diálogo platónico de essência mais filosófica que dramática.

Visando a transição do mundo material para o mundo espiritual e pondo em causa a função imitativa do teatro, da fábula, do diálogo, da catarse e do primado da ordem intelectual e racional, o simbolismo abre caminho aos novos conceitos de fazer teatro de, entre outros, Alfred Jarry, Adolphe Appia, Gordon Craig e Vsevolod Emiliievitch Meyerhold, “todos eles estreitamente ligados às concepções estéticas do movimento simbolista” (MOLINARI 2010: 235).

Assim se deu início ao teatro do futuro, *malgré* Braz Burity.

3.3. Da banda de cá: Coelho de Carvalho, Marcelino Mesquita, Júlio Dantas e Manuel Laranjeira

“Não há em Arte recurso como o da observação, não há em Teatro efeitos como os arrancados à vida” (MADUREIRA 1905: 264): assim sintetiza BB o seu gosto pela estética naturalista, a que será fiel, em todas as formas de arte, ao longo da vida. Embora o coração, no seu caso, fale sempre mais alto que a razão, conforme admite: “Eu subordino a minha estética à minha emoção” (*Ibidem*: 164).

Joaquim José **COELHO DE CARVALHO** (1855-1934) merece a sua atenção muito particular, vendo nele a promessa auspiciosa de um brilhante cultor da verdade, com cultura e intenções.

Tendo já no currículo a tradução de algumas obras dramáticas e não sendo propriamente um jovem (contava 44 anos de idade) quando da sua peça de estreia, *Casamento de Conveniência*, “burilada na mais brilhante prosa que eu tenho ouvido em palcos portugueses” (MADUREIRA 1905: 264), Coelho de Carvalho afigura-se-lhe como homem de letras de pensamento livre e crítico, frequentador e observador da alta sociedade, cuja “podridão” fotografa de forma demolidora.

A recepção à peça, cuja primeira apresentação tivera lugar no Teatro D. Maria, a 23 de Janeiro de 1904, foi variada, dando lugar a opiniões divergentes. BB, que uma gripe maçadora retivera em casa numa grande inquietação, manifesta o seu entusiasmo quando finalmente tem ocasião de assistir ao polémico espectáculo:

Peça de intuítos e ideias, dando através duma prosa magnífica, a imagem verdadeira dos pináculos da sociedade em que vivemos e dos bastidores da reacção onde, na sombra, se trama a tirania que nos oprime [...], obra honesta, salutar e brilhante, que revelando uma consciência que protesta, é natural que choque e irrite todos os estômagos que se abarrotam e todos os espinhaços que se curvam. (*Ibidem*: 266)

Aponta ao autor, no entanto, algumas dificuldades de concretização, pondo na boca das suas personagens “a linguagem limada e literária do seu amplo vocabulário académico” (*Ibidem*: 267), pelo que desvia para a beleza da forma as atenções que deveriam convergir para a emoção da acção: “Tem a menos a teatralidade, porque não tem o *truc*, o cordelinho que puxa a lágrima e amarfanha os nervos” (*Ibidem*).

De propósitos anticlericais, “obra de teatro e obra de combate [...] de homem de letras que se serve do palco como um baluarte” (*Ibidem*: 264), pondo a descoberto “a podridão moral de uma classe e o asqueroso absurdo da mentira católica que governa os povos e subjuga o Mundo” (*Ibidem*: 265), a peça foi parcialmente censurada, o que a deixou algo confusa, com um acto “coxo”, o que naturalmente causou alguma descontinuidade à acção, amortecendo o impacto da mesma²⁰².

BB identifica-se naturalmente com o pensamento social e político do autor, bem como com aquela que lhe parece ser a sua opção estética: o culto da Verdade ao serviço da Ideia, a subordinação da “imagem artística da Verdade” à “violência intencional da Ideia” (*Ibidem*: 264).

Rebello recorda que Coelho de Carvalho prefere aplicar à sua obra a designação “vitalismo”²⁰³ (REBELLO 2010: 178), fugindo a etiquetas como verismo ou naturalismo, relativamente a essa ‘Verdade’ estética que confirma respeitar, “porque daquele termo se abusou muito, dando-lhe um sentido restrito” (*Ibidem*: 223).

²⁰² Rebello, em *Três espelhos* refere que o responsável pelos cortes terá sido o comissário Pimentel, o mesmo cuja demissão BB exigira dias antes (a 18 de Janeiro), em carta aberta, quando este proibiu a representação de *O Pai*, de Strindberg (Cf. REBELLO 2010: 223). O mesmo comissário viria a proibir, dois anos mais tarde, a apresentação da segunda peça de Coelho de Carvalho, *O Filho Doutor*. Inconformado, o autor reclamou para o Conselho de Arte Dramática, que lhe deu razão, o que levou (finalmente!) à demissão do Comissário.

²⁰³ De acordo com o longo prefácio do autor à edição integral do texto.

O autor viria a publicar algumas outras peças, “em mérito, nitidamente aquém desta” (*Ibidem*: 224), a maior parte delas aliando “o sentimento moral” ao “sentido estético”, concretizando o que considerava ser a mais-valia do teatro: “o grande meio para a concretização artística da humanidade, a forma de arte mais profícua para educar a alma dos povos” (*Ibidem*: 223).

MARCELINO António da Silva **MESQUITA** (1856-1919) nasceu no Cartaxo, no seio da pequena burguesia rural. Aí viveu a maior parte da sua vida e aí veio a falecer com sessenta e três anos de idade. Tinham-lhe destinado ser padre, mas abandonou o seminário para enveredar pelo curso de Medicina, ainda que ao longo da vida tenha relegado o exercício da clínica para um plano secundário²⁰⁴, passando o seu percurso prioritariamente pela escrita e pela intervenção cívica e política. A sua vida, marcada pela forma intensa como vive as suas relações amorosas, é uma constante tentativa de conciliar todas essas paixões, tendo-se repartido por diferentes e muito diversas actividades profissionais: além de médico, foi poeta, dramaturgo, escritor, jornalista e político (republicano convicto), brevemente deputado pelo círculo eleitoral do Cartaxo.

Foi, no entanto, na escrita dramática que mais se distinguiu, alternando os dramas históricos com comédias, farsas e “tragédias burguesas”, tendo sido, sem dúvida, um dos mais prolíficos e populares dramaturgos nacionais do seu tempo. Ainda estudante, em 1879, escreveu a sua primeira peça em verso, *Leonor Teles*, que teve grande sucesso, tendo sido interpretada pelos mais considerados actores da época. Mas a sua verdadeira estreia como dramaturgo aconteceu com a comédia-drama *A Pérola*²⁰⁵, em 1885, que o comissário régio junto do Teatro D. Maria II havia rejeitado como imoral, dando origem a grande polémica na imprensa, acabando por vir a ser representada com sucesso junto do público, mas causando alguma perplexidade à crítica²⁰⁶, no Teatro do Príncipe Real. Assim inicia uma carreira brilhante e fecunda como dramaturgo, em que a temática histórica dá, por vezes, lugar a incursões na estética naturalista.

Partindo do princípio que a importância que BB atribui a este dramaturgo nacional é proporcional ao número de páginas que lhe dedica, não podem restar dúvidas que o considera

²⁰⁴ A sua formação científica irá, no entanto, marcar a sua obra dramática e o tema da sua dissertação de licenciatura, *Histeria*, será recorrente na sua obra teatral.

²⁰⁵ Luiz Francisco Rebello considera-a “a primeira manifestação relativamente conseguida do naturalismo na cena portuguesa” (2010: 190), apesar de ainda impregnada dos resquícios românticos que subsistirão, “mais ou menos diluídos” (*Ibidem*), em todas as suas obras subsequentes.

²⁰⁶ De acordo com Rebello, a *Revista Teatral*, reconhecendo ao autor grande talento, não sabia como classificá-la: naturalista, romântica, realista - ou o contrário de tudo isso? (REBELLO 2010: 191).

e respeita, o que, aliás, confirma insistentemente: “Marcelino sabe e pode” (MADUREIRA 1905: 116).

No panorama nacional, coloca-o acima dos demais autores:

Marcelino Mesquita é, incontestavelmente, o único temperamento de autor teatral que, pelo valor absoluto, embora incerto e variável da sua obra, merece anotação detida, pormenorizada reflexão, detalhado estudo, aos que vão assentando no canhenho os que marcam já e hão-de vincular mais tarde na história do teatro português. (*Ibidem*: 122)

É, por isso, com alguma mágoa e frustração que regista os seus desequilíbrios e fragilidades:

Destrambelhado, desigual, insubmisso e rebelde, às vezes grande como os Maiores, outras tamanino como um anão de Liliput, tendo voos de condor através do infinito e zig-zags de morcego em torno de azeite, personalíssimo e inconfundível, no arreganho ousado com que atira às alturas o madeiramento de uma peça e na inconsciente leviandade com que a faz desabar em montões de calça. (*Ibidem*: 122)

O que se deve, segundo BB, a “esse factor absorvente da falta de pecúnia” (*Ibidem*: 123), que o faz sucumbir “à dura necessidade do momento, irritante e angustiosa, que reclama, não uma obra de arte, imaculada e perfeita, mas um punhado de cobres para tapar a boca aos prestamistas” (*Ibidem*).

É, na sua percepção, a necessidade que o irresponsabiliza, levando-o a recorrer a estratégias que lhe apressem os processos de escrita. Entre elas estão os “palmanços literários” (*Ibidem*: 118), que, de quando em vez lhe atribuem, embora, na opinião de BB, “mesmo com as muletas alheias” vá mais longe que os que “andam pelo seu pé e, a mais das vezes, a quatro patas” (*Ibidem*).

A urgência de “fazer depressa, de fazer à toa, de fazer a todo o custo, sem respeito pelo seu nome, sem carinho pela sua obra... (*Ibidem*: 123), leva-o ainda a optar pelos temas históricos²⁰⁷:

Para não perder tempo em efabulações de teses, em busca de problemas, em cata de casos de vida que demandam observação e estudo, análises e sínteses, ideias e intuítos, raciocínios e soluções, Marcelino recordou mentalmente a História de Portugal que aprendera na instrução primária e, com esse material e muito talento, sem preconceitos e sem escrúpulos, quatro

²⁰⁷ O primeiro dos quais foi *Leonor Teles*, drama histórico, em verso, em cinco actos, representada no Teatro D. Maria II em 1876. Seguiram-se-lhe: *Os Castros*, drama em quatro actos, estreada no Teatro D. Maria II em 1893; *O Regente*, drama histórico em 3 actos e 9 quadros, datado de 1897; *O sonho da Índia*, drama histórico, em 3 actos e 9 quadros, em verso, de 1898; *O tirano da bela Urraca*, igualmente de 1898; *Sempre Noiva*, drama histórico em 4 actos e 7 quadros, encenado pelo Teatro D. Maria II em 1903; *Rei maldito*, drama histórico em 5 actos, levada à cena no mesmo ano pelo Teatro Príncipe Real. Posteriormente, Marcelino voltaria à temática histórica com *Pedro o cruel*, tragédia histórica em 4 actos, levada à cena pelo Teatro Nacional em 1915.

lambuges de Sardou e seis paradoxos de Dumas, ei-lo que nos atira [...] a tralha toda das quatro dinastias [com] ressurreições pomposas de guarda-roupa e efeitos deslumbrantes de cenografia. (*Ibidem*: 122)

Já Zola reflectira, como vimos, a propósito de Victorien Sardou, sobre essa urgência de agradar que tanto afecta os autores dramáticos...

Sobre esta nova refulgência do drama de referência histórica, que, tem como cultores, para além de Marcelino, D. João da Câmara e Henrique Lopes de Mendonça, “em níveis qualitativos diversos” (REBELLO 2010: 108), Luciana Picchio considera que este trio de autores, de “fácil veia poética”, ao fazer reaparecer o drama histórico vai “amarrar por mais trinta anos o teatro português a esquemas que quase toda a Europa já ultrapass[ara]” (PICCHIO 1964: 278). Não encontrando na génese do fenómeno factores de natureza estética, atribui-lhe intuítos morais, políticos... e comerciais. Isto porque os autores preferem ir ao encontro do gosto pouco sofisticado do público a educarem esse mesmo gosto, apresentando-lhe obras de vanguarda.

Não é esta a perspectiva do historiador de teatro Luiz Francisco Rebello. A intenção, para ele, é bem mais nobre: “a evocação dos feitos pátrios de antanho, gloriosos ou funestos [...], o culto do herói, individual ou colectivo” (REBELLO 2010: 102) surge da necessidade de encontrar uma “espécie de antídoto perante a frustração e as agruras do presente, um exercício de auto-estima e, ao mesmo tempo, um apelo ao despertar da consciência nacional”, bem como “o exorcismo de um futuro que se temia” (*Ibidem*). Rebello dá como exemplo o prólogo de *O Regente*²⁰⁸, de Marcelino, em que o arauto, dirigindo-se aos espectadores, proclama: “Se tremestes um dia de orgulho pelo passado, se corastes um dia de pejo pelo presente, sentireis esta peça... escrita com a esperança de falar à alma portuguesa, de a agitar, de a despertar daquela ‘apagada e vil tristeza’ em que vegetava” (*Ibidem*: 103).

O historiador destaca, no entanto, a grande fragilidade de Marcelino: o drama histórico, “para ser verdadeiro [...], demanda um grande trabalho de erudição, que não pode ser inteiramente suprido pela intuição artística” (REBELLO 2010: 104) – ora a Marcelino, sobrando-lhe a intuição, a vocação de dramaturgo autêntica que também lhe reconhece Picchio (1964: 279), faltava a necessária erudição²⁰⁹. Braz Burity acrescentaria que a premência que o levava a produzir peças em série não era compatível com o necessário trabalho de pesquisa.

²⁰⁸ Peça que constitui um tributo à viagem de Vasco da Gama a caminho da Índia e que, de acordo com Rebello, teve um êxito assinalável (Cf. L. F. Rebello, *Três espelhos*. Lisboa: INCM, 2010, p. 107).

²⁰⁹ Rebello considera a designação “efabulação” mais adequada que “reconstituição” (*Ibidem*, p.191) quando se trata dos dramas ditos históricos de Marcelino.

A verdade é que a sua produção literária é intensa, tendo produzido entre 1876 e 1919, para além de alguma poesia, cerca de trinta peças de maior ou menor fôlego, chegando a estreiar três por ano – o que confirma a justeza da observação de BB:

Com a técnica segura do seu ofício, com a virilidade cintilante de um prosador forte que é, no fundo, uma alma de poeta, boémio e romanesco, Marcelino, ribatejano e assomado, em Arte é um impulsivo e no teatro, um apressado. (MADUREIRA 1905: 121-122)

Fialho de Almeida admite que Marcelino, mesmo assim “dos mais raros e fogosos temperamentos teatrais que entre nós têm existido” (ALMEIDA 1925: 8), tem como grave limitação a sua fraca cultura. Tivesse-a ele e “ter-se-ia realizado na literatura dramática portuguesa uma figura a igualar as mais altas do teatro contemporâneo” (*Ibidem*).

Na época de 1903-1904, Marcelino leva à cena duas peças: *O rei maldito*, drama histórico em cinco actos e seis quadros que estreia no Teatro do Príncipe Real, em 21 de Outubro de 1903 e *O mestre régio*, farsa em um acto que escreveu para a festa do actor Vale, que teve lugar em 11 de Abril de 1904, no Teatro de S. Carlos.

A expectativa em relação ao primeiro espectáculo era elevada, esperando-se do autor, como sempre, o melhor, e temendo-se o pior: “Que irá ele fazer? Um *Regente* em hastes limpas, ou a *Leonor Teles* desembolada?” (MADUREIRA 1905: 117).

O balanço final de BB é o habitual misto de sensações contraditórias, sobretudo porque encontra em *O rei maldito* “a triste superioridade” (*Ibidem*: 120):

Em nenhuma das suas peças o bom e o mau da sua individualidade literária mais intensa e intimamente se chocam e se confundem porque, em nenhuma delas, o homem de teatro que sabe fazer peças e o caixeiro-viajante que tenta impingir mercadorias, mais de mãos dadas e mais englobados se revelam aos olhos extáticos de uma sala de espectáculos. (*Ibidem*: 121)

Que era capaz do melhor, tinha-o Marcelino provado com a *Dor Suprema*, tragédia burguesa em três actos, “a coroa de glória do teatro contemporâneo” (*Ibidem*: 120), datada de 1895. Que não tinha escrúpulos em brindar o público com uma nulidade absoluta, revelara-o com *Sinhá*, drama em três actos que designou de episódio da vida burguesa, em 1901 e foi levado à cena pelo Teatro D. Maria II...

Em *O Rei Maldito* BB encontra “todas as qualidades carpinteiras e arquitectónicas” (*Ibidem*: 129), todas as “fulgurâncias de diálogo, acuto e emocionante” (*Ibidem*) que o distinguem e o elevam... assim como ressaltam, “nas partes fracas e pudentas deste dramalhão, as incongruências, os apressamentos, os elixires dentífricos e os sabonetes de tirar nódoas, que

Marcelino manipula para estender actos, como charlatanismo de prestidigitador” (*Ibidem*: 120-121).

É nesta “dualidade híbrida” [o grande dramaturgo e o pequeno homem de negócios] que, na opinião do crítico, consiste a individualidade dramática de Marcelino - exacerbada pelas contingências da vida que o obrigam a **viver da Arte** e não lhe consentem a extravagância de **viver para a Arte**” (*Ibidem*, sublinhado nosso), em que o brilho e a pujança do seu talento se maculam “em deboches de plágios, de improbidades artísticas, retóricas, *ficelles*, *trucs* e tiradas...em desigualdades e solavancos arreliaadores e desconexos de grandeza e cabotinagem, de teatro e barraca de feira, de arte e mercancia, de trampa e banha de cheiro” (*Ibidem*).

BB termina os seus comentários sobre *O Rei Maldito* dizendo não poder considerar-se, “sem malévola injustiça, como peça de teatro e ter-se, apenas, de monetariamente a avaliar como o último recurso de um homem que, até aos cabelos, se sente irremissivelmente encalacrado” (*Ibidem*: 123).

Nem por isso deixa, no entanto, de defender o desequilibrado mas engenhoso autor:

Não ladrem à lua os que Marcelino Mesquita faz espumar de inveja impotente e esverdeada – o *Rei Maldito*, mesmo com a colaboração de Bernardino Pinheiro, nos seus decalques fidelíssimos dos *Amores de um visionário*, ainda deixa ver a garra possante de um grande e infortunado dramaturgo que vale mais, pelo talento que o anima e pela fatalidade que o persegue, que os podengos sarnentos e esfaimados que lhe ganem aos calcanhares. Marcelino, se um dia lhe sai a sorte grande de Espanha pode resgatar esta página negra da sua vida literária, pondo em cena, numa bela peça, o seu próprio drama e indo entregar aos herdeiros de Bernardino Pinheiro, pelo menos, dois terços desses seus direitos de autor...” (*Ibidem*: 129)

A mesma ideia é reforçada quando da estreia de *O mestre régio*, que considera “coisa nenhuma” (*Ibidem*: 369):

[N]ada há a dizer do *Mestre Régio*, em que Marcelino Mesquita, troçando mais uma vez com o seu talento, com o prestígio do seu nome e com as maravilhas da sua bagagem dramática, troçou, desabaladamente, com o público, mandando-nos bugiar a todos, com a petulante sem-cerimónia de quem, sabendo o que vale e o que valem os outros, se está rindo das desilusões que nos arranca e dos aplausos doidos, dos entusiasmos febris que poderá arrancar-nos hoje, amanhã, daqui a bocado ou daqui a anos, quando lhe der a mosca para nos entupir com a sua arte, como agora nos arrelia com os seus fiascos. (*Ibidem*)

O crítico não se conforma com o facilitismo de quem, apesar de ter enveredado numa progressão crescente de ‘estapafúrdio’, ainda é o nosso único dramaturgo contemporâneo, com provas dadas:

[U]ma vez na vida, com uma grande concentração de espírito e de nervos, como quem, num esforço hercúleo de vontade, quis dar a gama do seu valor e do seu pulso [...] fez a *Dor Suprema*, que é, ao lado de *Frei Luís*, o mais vivo e resistente pedaço de dramaturgia nacional²¹⁰. Depois, tendo feito arte pela arte, como a receita da bilheteira lhe indicasse que nessa senda viria a ser talvez um dramaturgo europeu, mas não passaria, certo, dum alfacinha pelintra, o ribatejano rompeu de novo, impulsivo e apressado, e como quem num repente de coragem e de inconsciência, se atira à cabeça de um toiro, Marcelino atirou-se, de vez e definitivamente, ao teatro de espalhafato [...] e de efeito em que iniciara a sua carreira e cobrara maiores direitos de autor. (*Ibidem*: 122)

Os seus contemporâneos, como o crítico teatral J. M. Teixeira Carvalho e o actor Carlos Santos, viam Marcelino como um verdadeiro ídolo. O primeiro confirma-nos que a *Dor Suprema* “dominou o público, torturou-o, fê-lo chorar” (CARVALHO 1925: 20). O segundo refere-se ao autor como “notável dramaturgo, cujas peças de grande intensidade dramática, são servidas por uma técnica primorosa” (SANTOS 1950: 40) e conta um episódio largamente divulgado na imprensa, em que Marcelino rejeita uma condecoração que o rei D. Carlos, seu admirador confesso, que assistiu repetidamente à representação de *Peraltas e Sécias*, pretendia atribuir-lhe. Marcelino, com a frontalidade que o caracterizava, justificou a recusa (com a condescendência do rei) manifestando o seu republicanismo. Diz-nos ainda Carlos Santos que “as primeiras representações das suas peças eram aguardadas ansiosamente por todo o público” (*Ibidem*) – para quem era, indiscutivelmente, o seu autor predilecto.

Não é tão entusiasta Fialho de Almeida: referindo-se particularmente à comédia *Peraltas e Sécias*, que alguns críticos consideram como a sua obra-prima e a que BB se referia como a sua “filigrana de prata”, em contraste com o “bloco de mármore “ da *Dor Suprema*, Fialho, confirmando embora o grande sucesso desta comédia junto do público, diz-nos que nela não encontra enredo, encadeando-se as cenas (as que se encadeiam) “por via de futilidades espirituosas” (ALMEIDA 1925: 182): cinco actos, contando com dezasseis ou dezassete personagens, que entretêm o público durante três horas – “o último *desideratum* do teatro, nestes meios pueris como Lisboa” (*Ibidem*). Analisá-la mais profundamente é algo que julga não merecer a pena: “será melhor deixá-la entregue à glória dos aplausos e achar que os povos têm o teatro que merecem” (*Ibidem*).

Também Picchio reitera que a peça revela, “como nenhuma outra, a sua superficialidade” (PICCHIO 1964:281), considerando ainda que *Dor Suprema*, a tragédia burguesa que muitos dos nossos críticos e historiadores de teatro vêem como o protótipo do nosso drama

²¹⁰ Mais tarde (em 1924, quando publica *Impressões de teatro: Zilda, O Lodo e Á La Fé*), BB acrescentará *O Lodo*, de Alfredo Cortez ao *Frei Luiz de Sousa* de Garrett e à *Dor Suprema* de Marcelino: “a trilogia apoteosante da arte dramática portuguesa”.

naturalista, dificilmente resistirá - facto confirmado pela base de dados nacional, que regista o seu desaparecimento do repertório nacional desde a sua esplendorosa estreia, em 1896²¹¹.

O valor da obra de Marcelino, segundo Luciana Picchio, reside no seu “carácter analítico e fotográfico, sustentado por uma grande facilidade de escrita” (PICCHIO 1964: 280). Mas, concordando com Fidelino de Figueiredo, por si citado, a autora lamenta o facto de o autor “escrever sem jamais subentender, não deixando nada à imaginação e à interpretação do espectador” (*Ibidem*).

A crítica mais recente mostra-se mais complacente: Duarte Ivo Cruz, que considera *Dor Suprema* a mais interessante das suas peças, “referencial da estética e da época [...] quadro realista e naturalista, ainda hoje impressionante e por vezes pungente [...] com rigor estilístico e eficácia da escrita teatral” (CRUZ 2006: 50), aponta o paradoxo da “frustração de uma vida de sucesso” com que Marcelino, lucidamente, vivia mal, consciente de nem sempre dar o seu melhor e hesitando no caminho a seguir, como típico autor de transição, numa literatura dramática que “ciclicamente se põe em causa a si mesma” (*Ibidem*); para Prado Coelho, Marcelino Mesquita, “um dos autores teatrais mais fecundos do fim do século XIX e princípios do século XX”, terá sido um dos que mais “contribuiu para o ressurgimento cénico que assinalou aquela época” (COELHO 1978: II, 636-637); Rebello afirma que “a recente reedição do seu teatro completo documenta, com eloquência, as virtudes e os defeitos de uma obra que, no seu tempo, entre fracassos e triunfos, ocupou o primeiro plano da cena portuguesa e está longe de ser despicienda” (REBELLO 2010: 110). Reconhecendo-lhe talento e potencialidades, lamenta que as mesmas não se tenham podido afirmar plenamente (*Idem* 1978: 60) pelas circunstâncias do seu temperamento e da sua agitada vida pessoal – indo de encontro ao julgamento de BB.

As críticas mais cáusticas de Braz Burity visam aquele que Luiz Francisco Rebello considera justamente a sua *bête noire*: **JÚLIO DANTAS** (1876-1962).

Dele afirmou: “Não sou amigo nem inimigo do Sr. Dantas. Não lhe admiro o talento porque ainda não lho encontrei na sua obra” (MADUREIRA 1905: 19)

Embora com apreciável sentido de humor, raia o achincalhamento, quando refere:

²¹¹ Cf. www.fl.ul.pt/CETbase/, registo 4437. A peça foi então levada à cena pela companhia Rosas & Brazão no T. D. Maria II, com Virgínia e João Rosa nos protagonistas.

[U]m burro é um burro, um cabotino um cabotino, o Dantas o Dantas – o que não quer dizer que, enquanto não vingar o projecto das incompatibilidades, não possa haver acumulações e ser-se, ao mesmo tempo, cabotino, Dantas e burro, ou Dantas, burro e cabotino, o que vem a dar na mesma e, até agora, não há lei coerciva que o proíba ou peça original que lhe ponha embargos. (*Ibidem*: 106)

A propósito da estreia de *Um Serão nas Laranjeiras*, que considera o exercício patológico e pornográfico de “um tarado”, BB, ainda inconformado com o facto de a representação de *O Pai*, de Strindberg, ter sido proibida pelo Comissário Régio do Teatro D. Maria, por atentar, segundo este, contra a moral e os bons costumes, arremete com toda a sua ferocidade:

O Sr. Dantas não se agride, nem se discute como homem de teatro. Como caso mórbido - exemplar curioso – pode e deve ser estudado pela ciência dos melhores alienistas: o seu lugar não é nos palcos, onde as manifestações da sua insuficiência cerebral, ofendendo o pudor das plateias, despertam o dó e a comiseração [...] da imbecilidade erótica à loucura homicida vai um passo e, se o Sr. Dantas, por enquanto, com o derivativo da literatura, se tem mantido dentro do âmbito patológico da pornografia, amanhã pode surdir-nos um furioso, com acessos violentos, vendo sangue e sonhando hecatombes, desatando a matar gente, com a mesma inconsciência com que, até aqui, se tem entretido a matar peças. (*Ibidem*: 235)

A verdade é que o *Serão*, apesar dos esforços do crítico em demover o público, reafirmando que “todos nós sabemos que sua senhoria escreve, propositadamente, sem talento e desconchavadas as suas peças pelo tétrico prazer de as ver ir de caixão à cova” (*Ibidem*: 234) - foi enchendo casas e o grosso do público, constituído por “famílias burguesas que não lêem gazetas” e pelo “elemento macho” em busca de luxúria, gostou e aplaudiu.

Mais tarde, Dantas também viria a ser o “bobo da festa” de Almada Negreiros, que viu nele o símbolo dos valores tradicionais e do academismo instalado e retrógrado nas artes, que pretendeu abalar com o seu *Manifesto Anti-Dantas*.

Por muito que as críticas desferidas sem dó nem piedade por um e outro e ainda por mais alguns autores de craveira intelectual reconhecida, como Manuel Laranjeira e Fialho de Almeida o tenham ridicularizado e magoado, a verdade é que nem a carreira nem a produção literária de Júlio Dantas se ressentiram, prosseguindo numa senda de sucesso e de ascensão social.

Apesar de ter ficado na história como dramaturgo, a sua actividade literária repartiu-se pelos mais variados géneros, do romance à poesia, passando ainda por crónicas e folhetins, e dedicando-se também à tradução.

Manuel Laranjeira considera que tal tentativa atormentada de todos os géneros em voga se deve ao facto de não ter “crença nenhuma nas suas faculdades de artista”, circunstância que o leva ainda a procurar ‘inspiração’ na obra alheia:

O Sr. Dantas busca o ruído com a sinceridade e boa fé com que os larápios buscam carteiras. Ele quer impor-se; ele quer *épater les gens*. Como? Abdicando da sua individualidade (se a tem); lançando-se a imitar tudo a torto e a direito; plagiando tudo o que ele ouve dizer que é bom. (apud MARTOCQ 1985: 425-426)

Alguns meses antes BB insinuara o mesmo com a sua ironia corrosiva a propósito da peça de maior sucesso de JD e que foi considerada uma das mais populares produções teatrais portuguesas de sempre: a *Ceia dos Cardeais* (1902), “esmifrada”, segundo tenta provar, a Maupassant:

Não. Nem Maupassant plagiou a *Ceia dos Cardeais* na *Histoire de vieux temps* nem Dantas foi plagiar a *Histoire du vieux temps* na *Ceia dos Cardeais*. É a fobia da profissão. Como advogado, estava a fantasiar que, no campo das letras, como num campo de feira, um cigano [...] impinge o burro [furtado], cobra a massa e põe-se ao fresco. [...] A tradução do Sr. Dantas [da *Histoire du vieux temps*] confundia-se com a *Ceia*: não é, como vês, a história da feira em que um cigano furta um burro. Não. No campo das letras, como num campo de feira, não há burros furtados: há, quando muito, burros que furtam. (MADUREIRA 1905: 16- 19)

Facto que não seria inédito, insinuando que já se teria apropriado abusivamente da peça em 5 actos *Le Chemineau*, de Jean Richepin (1897), posteriormente assumida como uma tradução livre e publicada em 1905²¹²:

[S]e o Sr. Dantas, a um colega vivo, sem sacrifício de maior, era capaz de perdoar – como já perdoara a Richepin o ter-lhe roubado *O Caminheiro*... (*Ibidem*: 15)

Já Fialho, quando da estreia da sua primeira peça, *O Que Morreu de Amor*, no Teatro D. Amélia (1898) apresentara o novo autor dramático como um “médico recém-formado, dum talento decorativo bebido em leituras de livros velhos” (ALMEIDA 1925: 177-178). A peça de estreia mereceu-lhe desde logo uma crítica sarcástica, sugestivamente incluída no artigo “Três peças originais, mui pouco originais”²¹³. Concedendo-lhe o valor de ser “dos mais bem dotados espíritos da gente nova”, aponta-lhe igualmente a fraqueza muito nacional de ser “um assimilador fácilimo, um borboleteador brilhante e caprichoso” que nada cria de raiz e se esgota aos quarenta anos, “a idade forte de outras raças”. Da obra anteriormente publicada do autor, consistindo em poemas e folhetos, Fialho destaca a artificialidade e o “pessimismo nascido de leituras francesas” (*Ibidem*: 177), a tristeza “imprópria dos vinte anos e parecendo referir-se a alguma falta de órgão essencial [...], a amorosidade obsedante, polucional”

²¹² Júlio Dantas, *O Caminheiro*. Lisboa: Livraria da Viúva Tavares Cardoso, 1905.

²¹³ *In Actores e Autores*, obra póstuma publicada em 1925, coligindo algumas das suas críticas teatrais.

(*Ibidem*). Quanto à peça em questão, para além de sugerir que o enredo nada tem de original, redu-la à sua insignificância:

É uma fábula de amor, lambida, declamatória e sem o menor interesse dramático. [...] Muitas tiradas poéticas, muita palavra antiga para dar o século XIII em Portugal, cenas pálidas e frouxas, nenhuma lógica no entrecho; enfim uma obra débil, revelando no autor um narrador de pequenos contos, um prosador burilado, um **talento de coisinhas**, mas por forma alguma, como quer o reclame dos jornais, alguém que surja a afirmar coisa que se veja. (*Ibidem*: 178, sublinhado nosso)

A todas as críticas destrutivas de que foi alvo, Dantas respondeu sempre com o silêncio e o trabalho continuado. Atribuem-se-lhe as frases: “Não há nada que valha a dignidade do silêncio”, “Plagiar é, implicitamente, admirar” e ainda, “O que é mais difícil não é escrever muito; é dizer tudo, escrevendo pouco”. A serem verdadeiras, só por si constituem exactamente o que preconiza a última: em poucas palavras, está tudo explicado.

Luiz Francisco Rebello, passando a sua obra dramática em revista, fazendo uso da imparcialidade que a distância permite, conclui que, apesar da visão, algo “facciosa e redutora” que coloca Dantas como símbolo de uma literatura académica e petrificada, imobilizada no tempo, não podem ignorar-se aspectos positivos como “a fluência do diálogo, o desenho certo, embora superficial das personagens e a sua produção profícua” - apesar de não deixar de lhe reconhecer os “insuportáveis maneirismos e limitações óbvias” (REBELLO 2010: 112-113).

Salienta a recepção excepcional que obtiveram, por parte do público, *A Severa* (1901)²¹⁴ e *Ceia dos Cardeais* (1904). A primeira, que Rebello sintetiza como um “bem urdido folhetim sentimental jogado entre fadistas, fidalgos e toureiros” (*Ibidem*: 113) e BB também admitira ser um “aceitável libreto de uma ópera cómica de costumes portugueses” (MADUREIRA 1905: 19), constitui aquela que se considera a sua primeira “peça de largo fôlego”, a que se seguirão *Um Serão nas Laranjeiras* (1904) e, mais tarde, *Frei António das Chagas* (1947) e *Outono em Flor* (1949). A segunda faz parte da série de “pequenos quadros ligeiros, polidos e brilhantes”, em que se inclui *Soror Mariana* (1915), representada no teatro do Ginásio no ano do “Orpheu”, dando origem à já citada dramática afirmação do modernismo português, o *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros.

²¹⁴ José Leitão de Barros realizaria o primeiro filme sonoro português em 1931 com o mesmo título, baseando-se nesta obra teatral.

Mas a produção dramática de Dantas conta ainda com adaptações (pouco felizes, segundo Rebello) de textos clássicos e românticos, nacionais e estrangeiros, como *El-Rei Seleuco*, de Camões, *Rei Lear*, de Shakespeare, *Antígona*, de Sófocles e *A Castro*, de Ferreira.

Numa linha naturalista, pelo papel que a hereditariedade e o determinismo científico desempenham, situam-se os dramas *Crucificados* (1902), *Paço de Veiros*²¹⁵ (1903) e o pequeno acto *Mater Dolorosa* (1908), considerado por Óscar Lopes “uma obra-prima no género” (apud Rebello 2010: 200).

Relativamente aos *Crucificados*, é interessante saber que a peça foi retirada de cena logo após a estreia, por o autor ter ousado aflorar a temática da homossexualidade num tempo em que tal era inaceitável. Alguns anos mais tarde o texto seria reeditado numa versão mais comedida.

Globalmente, Rebello considera-o um hábil construtor de peças, com uma fecunda e “afortunada” carreira (*Ibidem*: 112), que vale a pena visitar.

Já antes Vitorino Nemésio e David Mourão Ferreira o haviam reabilitado, “defendendo a sua qualidade literária e a sua invulgar mestria dramaturgica, considerando-o merecedor de destaque nas letras portuguesas”²¹⁶.

Nemésio, que lhe sucedeu na Academia, fez, ao ocupar-lhe o lugar (a cadeira número 13), o seu *Elogio Histórico* sublinhando os seus múltiplos saberes:

A erudição de Júlio Dantas foi certamente amplíssima, nas artes como na história. É raro encontrar homem de letras com tantos talentos, tamanho tacto, tão larga informação. Pode mesmo dizer-se que lhe devemos do mais e do melhor que se sabe em Portugal da *petite histoire* dos séculos XVIII e XIX: indumentária, diversões, artes decorativas, todas as espécies dos costumes e do estilo de vida de uma época. (NEMÉSIO 1966)

Também David Mourão Ferreira, no *Dicionário de Literatura* dirigido por Jacinto do Prado Coelho, lhe elogia a rigorosa reconstituição de época:

Da obra de Júlio Dantas, que constituiu, por vezes injustamente, um símbolo de todos os defeitos 'académicos' e o alvo predilecto de certos ataques demasiado superficiais, haverá que distinguir, no futuro, o que foi irremediavelmente efémero (produto de uma concepção da literatura como 'sorriso da sociedade') daquilo que, apesar de tudo, merece permanecer, pelo que representou de probidade documental na reconstituição de épocas passadas. (COELHO dir. 1994: I, 247)

²¹⁵ Obra “grosseiramente caricatural”, segundo B. Martocq (*Manuel Laranjeira et son temps* (1877-1912). Paris: Fondation C. Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985, p. 413), “combinando elementos ‘repescados’ do *Pato Selvagem*, da *Casa de Bonecas* e dos *Espectros*”, cujo êxito considera só poder explicar-se pela falta de cultura do público, que se satisfazia com efeitos grosseiros.

²¹⁶ Cf. Wikipédia, a enciclopédia livre.

A sua popularidade enquanto dramaturgo granjeou-lhe alguns cargos de relevo: sucedeu a Lopes de Mendonça na direcção do Conservatório em 1909 (REBELLO 2010: 108) e foi membro da sociedade artística que explorava o Teatro Nacional, juntamente com H. Lopes de Mendonça, Carlos Selvagem e António Pinheiro – extinta em 15 Janeiro de 1926.

Também na política fez uma carreira notável, tendo terminado a sua vida como embaixador de Portugal no Brasil, depois de ter sido deputado, Ministro da Instrução Pública (1921 a 1922) e Ministro dos Negócios Estrangeiros (1923). Foi ainda eleito sócio da Academia de Ciências de Lisboa (1908), tendo presidido à mesma a partir de 1922.

Percurso que nos recorda o de outro dramaturgo cuja habilidade técnica, social e política Zola reconhecera, denunciando, porém a sua falta de qualidade literária: Victorien Sardou, de que falámos anteriormente.

Admitindo que terá havido algum excesso na crítica de BB, a verdade é que se encontrava, na época, muito bem acompanhado, tendo as suas opiniões, como vimos, sido compartilhadas por alguns dos mais ilustres intelectuais seus contemporâneos, como Laranjeira e Fialho – a que mais tarde se acrescentaria o irreverente Almada. De nenhum deles se esperariam os “ataques superficiais” de que fala David Mourão Ferreira – com todo o respeito que o saudoso escritor e professor nos merece.

Médico psiquiatra, poeta ilustre, ensaísta notável, jornalista e dramaturgo, **MANUEL LARANJEIRA** (1877-1912) passa por ser uma das inteligências mais lúcidas do pré-modernismo português. A sua obra e personalidade “tenebrosa” foram objecto de um exaustivo estudo por parte do francês Bernard Martocq²¹⁷ e as suas *Cartas* (1943) confirmam a sedução intelectual que exerceu sobre o filósofo espanhol Miguel Unamuno, bem como as relações de amizade e admiração recíproca que manteve com os seus contemporâneos João de Barros, Teixeira de Pascoais, Amadeu de Sousa Cardoso, António Carneiro e João de Deus, entre outros.

Foi autor do ensaio *O pessimismo nacional*²¹⁸, compilação de artigos publicados no jornal *O Norte*, diário republicano do Porto, entre 1907 e 1908 (época que antecedeu o regicídio), associando o atraso português e o seu fatalismo mórbido à falta de educação do povo e ao divórcio entre os intelectuais e o país real. Deixando uma mensagem de esperança em quantos

²¹⁷ Bernard Martocq, *Manuel Laranjeira et son temps* (1877-1912), Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1985.

²¹⁸ Editado em 1993 pelas Edições ASA, Lisboa - *Obras de Manuel Laranjeira*.

vaticinam a aparente degenerescência da alma lusitana, Laranjeira refuta a ideia generalizada de que Portugal é um caso perdido, apelando à necessidade de refazer um Portugal novo, assente na educação.

Analista e crítico das teorias degenerativas de Max Nordau, que profetizava o crepúsculo dos povos, diagnosticando nos pensadores e nos artistas contemporâneos uma tendência imparável, progressivamente crescente, para a dissolução, propõe como arma de adaptação à complexidade da vida moderna a educação “intensiva, tenaz, sem desfalecimento”, único factor que poderia conduzir o ‘exausto’ povo português ao florescimento saudável e ao progresso.

Manuel Laranjeira, admirador “indefectível” de Ibsen, na expressão de Rebello (2010: 216), escrevera entre 1899 e 1900, no periódico *A Arte*, do Porto, alguns artigos posteriormente recolhidos sob o título *Henrik Ibsen e Max Nordau*, em que refuta as teses do médico húngaro sobre o profundo mal-estar finissecular e os sintomas de degenerescência do dramaturgo. Aí, e em outros textos, o autor desenvolve uma teoria da arte dramática em que, “sem renegar as suas raízes naturalistas, não hesitava em proclamar que a essência da arte não é copiar a natureza: é traduzi-la” (REBELLO 2010: 216). Na sequência das suas ideias sobre educação, refere que se deve “criar um povo para a arte” e não “uma arte para o povo”, projectando o teatro do futuro como “um grande evangelho de vida nova, de felicidade universal, a catedral de uma religião nova e humana” (*apud* REBELLO 2010: 216), reflectindo assim a visão optimista-naturalista de Zola, apologista da marcha consciente do homem rumo à vida e ao progresso. Esta visão optimista vinha-lhe certamente da necessidade de combater o pessimismo nacional que debate na sua correspondência com Unamuno.

Na visão pedagógica de Laranjeira sobre o teatro, este deveria ser uma arte comprometida com a defesa dos oprimidos e que esteticamente fizesse a síntese entre um realismo crítico, mas depurado das pretensões científicas impostas pelo naturalismo, e um idealismo em busca de uma verdade vital expressa pelo símbolo, tal como o exprime em quatro cartas abertas publicadas sob o título *Teatro Contemporâneo*²¹⁹:

É porque a Arte serve maravilhosamente para estreitar a solidariedade entre os homens que ela é uma poderosa alçaprema de regeneração social, uma prodigiosa força progressiva, um esplêndido meio de luta educativa, enfim²²⁰.

²¹⁹ *A Voz Pública*, Porto, 4, 6, 10 e 14 de Fevereiro de 1903, *apud* Bernard Martocq, *Manuel Laranjeira et son temps* (1877-1912), Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1985.

²²⁰ *Ibidem*, 6 Fevereiro de 1903.

Autor do prólogo dramático...*Amanhã*, que integrou a récita do Teatro Livre no Teatro do Príncipe Real, em 8 de Março de 1904, Manuel Laranjeira reage, em carta datada de 4 de Março de 1904, dirigida a Luiz Pinto Ribeiro, às críticas “amáveis” da imprensa na sequência da estreia. Se por um lado, considera ‘tolos’ os comentários da imprensa em geral e do *Diário Ilustrado* em particular (apesar de bondosos), já a crítica de *O Mundo* lhe merece outras considerações. Referindo-se, sem dúvida, a BB²²¹, admira-lhe a honestidade:

O homem que escreveu a crítica do meu prólogo dramático pode ser um burro, dizer imbecilidades; mas o que ele é – é um homem honesto, dizendo as coisas como as sente, sem preocupações de *coteries*. Meu filho! Dou-me por imensamente satisfeito em ter escrito um livro que, mais mágico que a lanterna de Diógenes, me fez topar na vida um homem honesto. Vale a pena ter escrito um livro por tal preço. Porque, meu Luiz, mais do que o talento vale a honestidade. (LARANJEIRA 1943: 24)

Também surpreendeu agradavelmente o dramaturgo, que vivia em reclusão, num “tédio de morte” *heddagableriano*, em Espinho, escrevendo para o teatro, mas completamente avesso a ir ver representar os seus trabalhos “para receber a coroa de louros” (LARANJEIRA 1943: 25), o facto de ter tido público, constatando assim que em Portugal existia um público “ávido de coisas boas” – faltando-lhe, no entanto, o bom teatro.

Joaquim Madureira, que comungava do ideário político que presidia ao Teatro Livre, refere-se a essa noite como “uma data de luz e de esperança” na história do teatro e na história das ideias em Portugal:

Pela primeira vez, em palcos portugueses, soou a voz da Justiça e a Verdade, nua e redentora, pisou, pela primeira vez, as tábuas da cena. (MADUREIRA 1905: 313-317)

Reportando-se concretamente ao autor de ... *Amanhã*, BB admite que o desconhecia, estando com receio de “um borrão de tédio no facho de alegria” (*Ibidem*: 317), um final de retórica balofa na noite de observação e naturalidade que para ele tinha sido a representação de *A Moral d’Eles*²²². Foi, pois, com surpresa e emoção que reagiu ao prólogo, com um propósito explícito de intervenção social, que o autor definira como “um episódio da vida das alfurjas, dos antros do sofrimento, do vício [...] um grito da miséria contra a Engrenagem em que tudo isto rola” (LARANJEIRA 1943: 49):

[S]enti crisparem-se-me os nervos, arrepiarem-se-me os cabelos, abrir-se-me a alma em frêmitos de revolta e de admiração, inundar-se-me o espírito em ondas de entusiasmo e de raiva, ao ver Luciano, num trabalho magistralíssimo, primoroso de gesto e incedível de dicção, subir ao infinito da Arte [...] ao dizer-nos o estranho poema de miséria, de fome e de injustiça, que é esse pedaço dramático do garoto postulento, pedindo esmola ao vadio

²²¹ Ver crónica à referida récita no cap. LXXVI de *Impressões de Teatro* de J. M.

²²² Comédia em três actos de Boniface e Bodin que deu início à récita.

maltrapilho e larápio, que arromba a montra de uma mercearia para matar a fome a um pária, seu irmão no infortúnio e na desgraça, como ele vítima da sociedade e como ele destinado ao crime e à abjecção. (MADUREIRA 1905: 317)

Elogiando o “talento de sobra” do autor daquelas páginas, BB não compreende que o mesmo tivesse descido à indignidade de apedrejar “talentos vizinhos” - aludindo à quente polémica em que Laranjeira se enredara com Mayer Garção²²³, seu colega e amigo no *Mundo*. Na sequência deste desentendimento, este dissera-lhe de Laranjeira, “entre cobras e lagartos, o que Mafoma não disse do toucinho” (*Ibidem*) – o que, como se comprova, não influenciou o seu juízo crítico.

Não terá sido alheia a esta querela a crítica de Mayer Garção à peça ... *Amanhã*, que lhe fora enviada pelo autor quando da sua publicação, “com muita consideração” (MARTOCQ 1985: 459). A recensão à peça, feita na obscura *Revista do Norte* de São Luís de Maranhão²²⁴, não lhe é favorável:

É uma tentativa literária de carácter social, concretizando em quatro ou cinco personagens outros tantos símbolos de teorias ou rotinas. Mau grado a minha simpatia pelo jovem escritor, não posso impedir de reputar o seu livro de mau. Afigura-se-me um fruto de princípios mal definidos e julgo entrever que o seu fundo não é bem o da experiência da vida e das suas legítimas aspirações, mas sim o de predilectas leituras literárias. ...*Amanhã* não chega a fornecer-nos elementos para uma conclusão nítida e a personagem simbólica cujas reivindicações o autor parece desposar pouco mais incute no nosso espírito do que o barulho das suas violentas declamações. É de esperar que o Sr. Laranjeira, em obra de maior fôlego, venha a expor com maior nitidez e mais verdade as suas arrojadas doutrinas. (*Apud* MARTOCQ 1985: 459)

Indo mais longe na sua crítica, Mayer Garção lança mais lenha para a fogueira em que mais tarde se envolverá com Laranjeira:

Feito com a pretensão de enunciar grandes intuitos sociais, [o livro] não passava de constituir o cenário duma corja doméstica. Uns tipos eram banais, outros repugnantes. A forma literária,

²²³ Martocq esclarece esta querela entre Laranjeira e Mayer Garção no capítulo “Le Théâtre portugais vers 1900” (Cf. B. Martocq, *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912)*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1985, 422-424), despoletada pela crítica desfavorável do primeiro à tradução da peça de Edmond Rostand, *Romanesques*, que Mayer Garção publicara com vista à representação que teve lugar no Porto em Maio de 1903. O que Laranjeira não perdoa a Mayer Garção é que um homem que anteriormente se manifestara criticamente contra a concepção do teatro em vigor, a arte gratuita, que se consome “para fazer a digestão, com a indiferença com que se fuma um charuto” (*Ibidem*), que admitia poder servir a população menos esclarecida, mas nunca “uma raça inteligente e reivindicadora da felicidade humana” (*Ibidem*), traduza uma obra inferior, como *Os Romanescos*. A incoerência enfureceu-o e despoletou a reacção proporcional de M. Garção. Em breve o diferendo ultrapassou os limites do debate ideológico e passou para o campo da confrontação pessoal, trocando-se insultos como ‘canalha’, por um lado, ‘pantomineiro’, ‘imbecil’ e ‘pedaço de asno’, por outro. Daí Laranjeira, perdendo a cabeça, passou à intimação física, ameaçando Mayer Garção com umas bastonadas nas “nadegazinhas” (*Ibidem*).

²²⁴Nº 23, 1 de Agosto de 1902.

meio sueca²²⁵, meio portuguesa – uma desgraça. Numa palavra: o livro desagradou-me profundamente. Era declamatório, o tipo indeciso do seu revoltado não atraía, repugnava pela grosseria de espírito e de linguagem e quanto à orientação, andava positivamente às aranhas. (Apud MARTOCQ 1985: 459)

Segundo Martocq, a orientação que Garção não deslinda, existe e é nitidamente anarquista, tratando-se de um ataque radical às instituições, recusando o transformismo burguês e apelando à destruição completa da sociedade vigente.

Por isso a peça foi acolhida friamente, segundo refere, pelos republicanos. Sendo o Teatro Livre, que a levou à cena, de inspiração anarquista, terá havido alguma prudência calculada perante o importante núcleo republicano de Lisboa, pelo que só foram apresentadas as cenas 2, 3 e 4 – razão que justifica, segundo Martocq, o entusiasmo do republicano Braz Burity, que não conhecia, como Garção, a peça na sua totalidade (mas conhecia e apreciava, dizemos nós, a ideologia política e estética do Teatro Livre). Da peça tinham sido eliminadas as acusações contra os falsos democratas e a imprensa republicana (1ª cena), bem como o incómodo tema do aborto. As cenas conservadas mostram um marginal que narra a história da sua infância infeliz de fome, miséria, prisão e desespero, apelando à indignação e à necessidade de revolta perante as injustiças sociais – o que justifica a apreciação emocionada de Braz Burity.

Um ano mais tarde, em 1905, nova peça de M. Laranjeira, *Às Feras*, seria levada à cena sem grande impacto na segunda temporada do Teatro Livre. Luiz Francisco Rebello afirma que, não sendo a sua melhor peça, é:

[U]m marco importante do nosso teatro na transição do século XIX para o século XX, quando realismo e naturalismo, simbolismo e decadentismo, neo-romantismo e nacionalismo literário, cruzando-se, por vezes, eram os vectores determinantes da lusa dramaturgia”. (REBELLO 1985: 10)

Infelizmente, após a temporada de 1903-1904, a voz de Braz Burity enquanto crítico teatral tão cedo não voltaria a fazer-se ouvir, apesar da apregoada 2ª série de *Impressões de Teatro* sobre a temporada seguinte – pelo que podemos apenas especular que terá continuado a acompanhar as produções do Teatro Livre e terá, certamente, aplaudido o trabalho em que o autor volta a denunciar uma ordem social injusta e opressiva.

Mas a verdade é que Laranjeira, o “estudioso febril, insaciável”, possuidor de “vasta cultura literária e científica, absolutamente excepcional”, homem de grande inteligência e “vivacidade de espírito” (MARTOCQ 1985: 536), não viu mais do que indiferença na forma como as suas

²²⁵ MG deveria querer dizer ‘norueguesa’, aludindo ao fascínio de Laranjeira por Ibsen.

peças foram acolhidas pelo público e pela crítica²²⁶. Esse terá sido, segundo Vitorino Nemésio, um dos múltiplos factores que feriram “a sua fé e amor-próprio” (*apud* MARTOCQ 1985: 560), juntando-se a outros insucessos que foram frustrando o seu desejo de intervenção na vida cultural, científica e social do país – levando-o finalmente ao suicídio numa época de crise profunda, em que o pessimismo nacional, que tanto se esforçara por combater, acaba por contaminá-lo.

Laranjeira não era, de acordo com os seus estudiosos, um naturalista ortodoxo, considerando que “a essência da arte não é copiar a natureza: é traduzi-la” (REBELLO 1985: 13) O seu conceito de realismo, abrangente, coincidia com o de Coelho de Carvalho, nele cabendo, quer “a concretização daquilo de que os olhos e os ouvidos nos dêem a impressão, [quer] tudo quanto a nossa alma pode compreender e de que possa pela fantasia formar imagens” (*apud* REBELLO 2010: 223). Nas peças que escreveu para serem representadas pelo Teatro Livre, que pretendia “transformar pela Arte, redimir pela Educação”²²⁷, algumas das suas personagens, “ainda que não deixem de possuir uma individualidade própria, intervêm na acção dramática como tipos ou categorias sociais (um operário, um vagabundo, um jornalista [...]) [ao serviço de] um teatro de ideias que procura despertar no público a solidariedade social” (REBELLO 1985: 28).

BB e Laranjeira, ambos republicanos militantes, comungavam da mesma sede de justiça social, a que a arte não devia manter-se alheia. Detentores de vasta cultura literária e cultural, se não coincidiam totalmente na concepção do teatro e na admiração por Ibsen, no que respeita a Antoine, a quem Laranjeira se referira como “o mais inteligente actor do mundo” (LARANJEIRA 1943: 32), a sintonia era total. Tinham ainda um alvo em comum, que já referimos, como o comprova a carta de M. L. a João de Barros, datada de 22 de Maio de 1905, em que o autor coloca em extremos antagónicos “os medíocres furtos” de Júlio Dantas ao génio de Shakespeare. Ambos dados ao jornalismo e à crítica, tinham, a distanciá-los, a sensibilidade poética de Laranjeira, que se opunha ao espírito prosaico de BB, que mais do que uma vez manifestou de versos não perceber nada...

²²⁶ É escassa a produção teatral de Manuel Laranjeira, limitando-se a três peças em um acto, todas elas representadas durante a sua curta vida.

²²⁷ Fórmula que um dos seus promotores, Ernesto da Silva, consagraria em conferência realizada no Ateneu Comercial, em Dezembro de 1902 e que constituiu o arranque do movimento.

4. DAS FIGURAS EM PALCO

Mas há actores que me indispõem e actores que me agradam! (MADUREIRA 1905: 433)

4.1. “Artigos de importação”

No século XIX os palcos nacionais acolhiam com regularidade companhias estrangeiras cujas cabeças de cartaz eram as grandes celebridades da época, através das quais se estabeleciam, como refere Rebello, “os primeiros contactos do público português com as novas correntes teatrais” (2010: 318). Serviam ainda de modelo e fonte de inspiração aos nossos autores e actores, fortemente influenciados pelo reportório e pelos modelos vindos geralmente de França, por vezes de Itália e raramente de Espanha.

Na época lisboeta de 1903-1904, sobre a qual assentam as *Impressões de Teatro* de Braz Burity, verificaram-se quatro incursões dessas companhias, constituindo oportunidades de actualização e comparação entre o que se fazia lá fora e cá dentro:

- As *tournées* de **Italia Vitaliani**, que se exibiu no Teatro da Trindade entre 5 e 12 de Novembro de 1903 e no Teatro D. Maria II entre 30 de Novembro e 7 de Dezembro;
- A *tournee* de **Antoine**, no Teatro D. Amélia entre 15 e 17 de Junho de 1903;
- As *tournées* de **Coquelin**, no Teatro D. Amélia entre 29 de Abril e 4 de Maio de 1903 e entre 24 e 26 de Novembro do mesmo ano;
- A *tournee* de **Maeterlinck e Georgette Leblanc**, também no D. Amélia entre 17 e 19 de Março;
- A *tournee* de **Bartet**, no mesmo teatro, entre 29 de Abril e 4 de Maio.

Fazendo o balanço da época, o crítico reconhece que, “por banda da Arte”, nos ‘artigos de importação’, “o **activo** acusa em letras de oiro, Italia Vitaliani, Antoine, Suzana Després [que acompanhou Antoine] e as ruínas escalavradas do Coquelin [Ainé], mais as ruínas gloriosas da Bartet” (MADUREIRA 1905: 432). No **passivo** figura a *tournee* Maeterlinck, “em gótico arte nova de especulação” (que, como já referimos, o crítico comentou a partir do que leu, tendo-se recusado a assistir aos espectáculos) e os ‘Coquelinos’ secundários, ou seja, o filho de Ainé, Jean Coquelin e o irmão, Coquelin Cadet – “estrelas caídas, apagadas e frias”, que rolam os mundos por “consanguinidade” (*Ibidem*).

Na impossibilidade de analisar as apreciações do crítico sobre cada um, seleccionámos os actores em que a crítica de Braz Burity se exerce com maior paixão: a “esperança de França”, Antoine e as “divinas” Vitaliani e Bartet, a primeira representando o triunfo de Itália e a segunda a glória de França.

4.1.1. Antoine

A breve passagem de Antoine (1858-1943) por Lisboa a caminho dos Estados Unidos entre 15 e 17 de Junho de 1904, contratado pelo empresário s. Luiz de Braga, dá origem a numerosas páginas vibrantes de entusiasmo e admiração coligidas por Joaquim Madureira em *Impressões de Teatro*²²⁸.

Tal como resume, em jeito de balanço final:

Antes da sua chegada, anunciei-o; durante as três noites observei-o e documentei-me e é justo agora que ele foi, mares fora, p’ra essas Américas, o comente, tirando as conclusões da minha observação e dos meus documentos. (MADUREIRA 1905: 92)

E as conclusões confirmam as expectativas: “foram três noites de puríssima e funda emoção” (*Ibidem*: 93), não havendo a “esfumar uma opinião, uma palavra, uma vírgula sequer, no que de elogiativo, antes de ele vir e durante esses três dias eu tenho dito”.

Já em 1896 Antoine fizera a sua primeira fugaz passagem por Lisboa, onde, como Rebello refere, baseando-se em Sousa Bastos (REBELLO 1985: 19), “teve admiradores, sem fazer sensação”. Nessa altura terminava Joaquim Madureira o curso de Direito em Coimbra, pelo que não fez parte do pequeno núcleo de entusiastas que teve o privilégio de aplaudir o seu desempenho “real, vivido, perfeito” (*Ibidem*) no papel de protagonista da peça de Jules Lemaître *L’Age Difficile* – peça que decepcionou de alguma forma os seus apoiantes nacionais, por não fazer parte do repertório do seu *Théâtre Libre*, fundado em 1887 perante o apoio entusiástico dos jovens e a reprovação da crítica e do público conservadores.

Aguardando-o com ansiedade, o crítico documentara-se nos livros e em relatos orais sobre o ilustre actor, desde os seus tempos de lutador e combatente, até à fase actual, já consagrado pela técnica com que revolucionara o teatro, abrindo horizontes novos à Arte...

²²⁸ Cf. Joaquim Madureira, *Impressões de Teatro*. Lisboa: Ferreira & Oliveira, 1905, pp. 59 a 102.

[R]asgando-lhe amplos roteiros, derruindo ídolos, esfrangalhando preconceitos e reconstituindo, em tentames de audácia, na ruína do velho templo do Convencionalismo, da Ficção e do Postiço, um templo novo à Verdade, à Natureza e à Realidade (*Ibidem*: 63)

Temendo embora comprometer-se antecipadamente, correndo o risco de modificar a sua opinião, anuncia-o como um “Mestre de Cena, iniciador e apóstolo de um teatro novo, feito de vida e de ideias, forte e humano, amargo e grande (*Ibidem*), que varreu do teatro o convencionalismo, “a harmonia das linhas, o ritmo da dicção e todas as velharias e cordelinhos clássicos” (*Ibidem*: 64) que constituíam “as muletas do reumático teatro francês” (*Ibidem*).

De forma a realçar as qualidades de Antoine, BB compara-o a Coquelin:

Coquelin é um actor; desde que entra no palco até que baixa o pano, representa e diz um papel; olho no público, ouvido no ponto, representa para a plateia; mostra ao espectador, dentro do seu feitio e dos seus moldes pessoais, uma personagem. Antoine é um criador: desde que lê uma peça até que a retira do cartaz, vive um determinado homem: no palco não é ele quem o público vê, não é a ele que o ponto sopra; é ao ente imaginado pelo autor que sentimos e vemos palpar e sofrer. [...] No palco Coquelin é um comediante e Antoine é um homem; na Arte, Coquelin é ficção e Antoine a Verdade e por isso, no teatro, Antoine é o amanhã, o futuro, e Coquelin o ontem, o passado. (*Ibidem*)

Tempos houve em que Antoine exagerara na sua interpretação naturalista das personagens, cuspiendo, coçando-se, assoando-se, tendo chegado mesmo a “verter águas” em cena²²⁹: foram os tempos da discussão e do combate, em que tentava impor o seu processo inovador. Procurando tranquilizar (e captar) o público do D. Amélia, assegura aos seus leitores que tal já não acontece na fase actual e Antoine não irá certamente “desbotoar-se”:

Vai viver as personagens, na busca constante e reflectida da realidade e da natureza, vai mover-se e gesticular, sentir e falar como fora do palco, na realidade e na vida, se move e gesticula, como sente e fala um homem de carne e osso” (*Ibidem*).

É com visível ansiedade que BB aguarda o momento altíssimo em que terá o privilégio de ver, ao vivo, o que espera ser uma encenação inteligente e meticulosa, centrada na busca incessante da Verdade e da Vida, “nas linhas gerais do conjunto e do desempenho, nos mais pequenos detalhes do gesto e da máscara, da cenografia, do movimento e da dicção” (*Ibidem*: 68-69)...

²²⁹ Tempos em que a ânsia de transportar para o palco a vida real em toda a sua autenticidade, levou a que se reconstituíssem na cena, com o máximo pormenor, os interiores das habitações, as praças, os locais: “sobre a toalha branca que cobria a mesa, fumegava uma verdadeira sopa; da fonte corria verdadeira água e na cerejeira viam-se, pendentes, cerejas bem reais e verdadeiras [...] Numa peça em que se figurava o interior de um açougue, sobre o balcão e pendurados nos ganchos estavam quartos de cabra e de carneiro, em carne e osso. Em pleno meio da cena via-se, suspenso, um verdadeiro boi, aberto e esfolado. Em resultado deste realismo espalhava-se em toda a sala um cheiro nauseabundo, indispondo e revoltando o espectador” (GOMES 1905: 193).

Mais do que um actor inigualável – “dada a sua ciência de *metièr* e as faculdades de exteriorização e recursos mímicos de que dispõe” (*Ibidem*: 69) – o crítico prepara-se para admirar “o mais hábil e proficiente *metteur-en-scène* do teatro francês” (*Ibidem*), que, pela força da arte e do talento, “cria, dá vigor e insufla realidade a trechos vibrantes da vida” (*Ibidem*) – emocionando e fazendo pensar, apelando à sensibilidade e à razão.

Associando Antoine a Zola, BB refere que aquele foi na cena o que este foi na prosa na primeira etapa da sua carreira: com o mesmo ideal de verdade, com o mesmo vigor de exteriorização, ambos foram violentos, rudes e incansáveis, considerados por vezes obscenos e escandalosos nos seus gritos de guerra ao convencionalismo. Sem os seus exageros ásperos e brutais, que feriram e irritaram, o seu movimento teria certamente sido “improficuo e estéril” (*Ibidem*: 66): foi dessa forma que se fizeram ouvir, criando um movimento revolucionário que o crítico afirma honrar a França e a geração a que pertencem.

Assim BB vai preparando o público de ‘catitinhas’ do D. Amélia, por demais habituado às “cabriolas de Cadet”²³⁰ (*Ibidem*: 70), receando ir Antoine “representar entre bocejos para meia casa e ser compreendido na sua grandeza por meia dúzia” (*Ibidem*): “Alguma vez S. Luiz se havia de arriscar a ter as casas vazias e a merecer o meu aplauso incondicional” (*Ibidem*: 73).

Já que a intelectualidade alfacinha, que estaria preparada para o compreender, não tem poder económico para os bilhetes do teatro de S. Luiz, BB atreve-se a propor ao empresário – sem sucesso, evidentemente – um espectáculo diurno, de beneficência, incluindo uma palestra de Antoine sobre a dramaturgia moderna, para esse público “vibrátil” (*Ibidem*).

No seu esforço para atrair espectadores, informa os leitores de *O Mundo* menos esclarecidos que Antoine, prestes a chegar a Lisboa em toda a sua glória, acabara por vencer e convencer em França²³¹, conquistando o último reduto do convencionalismo, a *Comédie* parisiense, por

²³⁰ Um dos elementos do trio de ‘Coquelinos’ que S. Luiz de Braga trouxera a Lisboa, com grande sucesso, entre 29 de Abril e 4 de Maio de 1904. O mais velho, o famoso Coquelin Ainé, chegou a ser elogiado como “magistral” pelo crítico, apesar de considerar que a sua escola – a escola da declamação francesa – “já tem cabelos brancos e reumatismo” (MADUREIRA 1905: 50); Coquelin Cadet, com tendência para caricaturar as suas personagens, esse “vive da reputação fraterna” (*Ibidem*: 32). Finalmente, Jean Coquelin, filho de Ainé, é, segundo o crítico, “o desmentido categórico [...] ao velho ditado de que filho de peixe sabe nadar”.

²³¹ Embora o seu sucesso artístico não tenha tido o equivalente sucesso empresarial: em 1894, apenas sete anos decorridos após a sua polémica inauguração, Antoine teve de pôr ao fim ao projecto do *Théâtre Libre*, em falência, criando o *Théâtre Antoine*, que veio a encerrar dez anos mais tarde por motivos idênticos. Foi então contratado pelo Gymnase, passando depois para o teatro Odéon, do qual foi director entre 1906 e 1914. Nesta altura, de novo fortemente endividado, pôs fim às suas aventuras na área do teatro e voltou-se para o cinema.

onde têm passado, com o reconhecimento devido, tanto os actores formados por si como muitos dos autores do seu reportório.

Defendendo-se de eventuais decepções, admite que as qualidades de Antoine, enquanto actor, possam ser questionadas, como também afirmara Mestre Sarcey²³², “pelos minguados recursos da sua máscara, parada e serena, inexpressiva e banal, redonda e incaracterística” (*Ibidem*: 94) e por exteriorizar as suas personagens sem os efeitos arrebatadores dos fogosos actores naturalistas italianos Zacconi e Novelli. A comprovar-se essa condição, há mesmo assim que reconhecer-lhe o supremo mérito de ter revolucionado o teatro contemporâneo, sendo-lhe a França devedora do renascimento e da remodelação da sua arte cénica, porque:

[A]mando arrebatadoramente o teatro e amando sobretudo a Verdade [...] pôs a sua vida, o seu talento, a sua vontade de ferro, ao serviço de uma ideia: a Verdade no teatro, a Realidade na Arte. (*Ibidem*: 67)

No final de cada noite, o crítico apressa-se, ainda em êxtase, a ir ao jornal fazer a análise dos espectáculos, dissecando e comparando as peças e os desempenhos, analisando os autores, com a precisão e profundidade possíveis, dentro dos limites de tempo (os jornais estariam na rua às cinco das manhã) e fazendo uso da sua preparação prévia, tentando a todo o custo fugir aos lugares comuns da crítica puramente “noticiarista” (*Ibidem*:71).

Na primeira récita, emociona-se com a *Blanchette*, que considera das melhores, senão a melhor das obras de Brieux e do seu tempo e assombra-se com *L’Enquête*, uma peça que “tortura e esmaga o espectador”, em que Antoine dá provas do seu trabalho de actor, “representando a Vida através da Arte”. Rende-se ainda ao talento de Suzana Després, “uma actriz moderna, completa, perfeita e inteligente”, (*Ibidem*: 79), cuja interpretação de *La Fille Elisa*, na segunda noite, o extasia, deixando-o sem palavras: “o *lexicon* não traz adjectivos suficientemente admirativos” (*Ibidem*: 85). As outras peças da segunda récita da *tourné*, *Au telephone* e *Boubouroche*, foram igualmente emocionantes e “magistralmente postas em cena”, bem como *La Nouvelle Idole*, de François du Curel, peça valiosa, forte e intensa e *Poil de Carotte*, de Jules Renard, que constituíram a terceira e última récita.

Terminado o último espectáculo, após “três noites radiosas de boa e rude arte, de funda e arrepelante emoção”, é com amargura que BB se despede das “iguarias” que lhe tinham sido dadas a saborear, preparando-se para os longos jejuns que se lhe seguiriam - esperando que, pelo menos, a *tourné* tenha ajudado a educar o gosto do público “pela simplicidade, pela

²³² Sarcey afirmara ser Antoine um péssimo actor: sem voz, sem máscara e sem conservatório.

naturalidade, pela Verdade na Arte” (*Ibidem*: 98). O crítico, esse teve ocasião de confirmar que no processo naturalista de Antoine estava encontrada “a fórmula definitiva e perfeita da arte de representar - quanto o pode ser, dentro do efémero das fórmulas de Arte, sempre progressivas e mutáveis” (*Ibidem*).

A provar a justeza desta reflexão, as fórmulas da arte de representar não param de evoluir. Os historiadores de teatro confirmam, no entanto, o mérito de Antoine na renovação da *mise-en-scène* - não só pela sua própria acção, mas pelas reacções que suscitou.

Luiz Francisco Rebello considera que o seu contributo para a renovação do exercício do teatro foi além dos aspectos mais ou menos extravagantes que lhe estão associados (cenários realistas, actores de costas para o público, supressão da caixa do ponto, luzes da sala apagadas durante as representações, quarta parede...): foi com Antoine que nasceu o que hoje entendemos por encenação, ou seja, “a arte que opera a unidade essencial do fenómeno dramático e lhe garante a autonomia estética” (REBELLO 2010: 179).

Cesare Molinari encontra nos seus raros escritos uma primeira definição das funções do encenador, figura que já emergira, mas com atribuições “indeterminadas e marginais” (MOLINARI 2010: 334), raramente intervindo na forma de representar, no guarda-roupa, nas luzes, nas cenografias e nos engenhos. Antoine, sendo ele próprio um actor, considerava a generalidade dos actores “pessoas ignorantes e incapazes de perceber os valores e os significados de uma obra literária” (*Ibidem*), justificando assim a necessidade de os dirigir na sua movimentação e expressão cénicas de acordo com o que considerava serem as intenções do autor. Mas mais do que um simples intérprete do autor, o encenador torna-se, com Antoine, aquele que sabe compreender o significado profundo da obra – “para lá da própria consciência do seu autor” (*Ibidem*: 329). É aquele que se interpõe entre o autor e o actor, reduzindo este a um mero, embora essencial, instrumento.

Reconhece-se ainda a Antoine o seu contributo para a revelação de novos autores franceses²³³ e sobretudo estrangeiros, como Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Hauptmann.

O seu *Théâtre Libre*, então símbolo da vanguarda teatral no seu pequeno ambiente sujo e poeirento, serviu de modelo a múltiplas iniciativas filiadas no credo naturalista que surgiram

²³³ Martocq considera, porém, que a tentativa de Antoine de suscitar novos autores franceses fracassou, com a excepção única de Courteline (Cf. MARTOCQ 1985: 437). Pensamos que tal poderá relacionar-se com os intuítos sociais revolucionários subjacentes às obras naturalistas, centradas no aqui e agora e, como tal, perecíveis.

pela Europa e para além dela, incluindo, entre nós, o Teatro Livre em 1904 e o Teatro Moderno em 1905.

Teófilo Braga, Heliodoro Salgado e Ernesto da Silva, promotores do Teatro Livre, na pegada de Antoine, também tiveram como preocupação descobrir novos autores que proporcionassem espectáculos onde se espelhasse a realidade do quotidiano, as *tranches de vie*²³⁴, “com o objectivo de “transformar pela arte, redimir educando”, lema que Luciana Picchio associa ao eterno princípio *ridendo castigat mores* (PICCHIO 1964: 190).

Um desses autores foi, como vimos, Manuel Laranjeira, autor de dramas de uma apaixonada preocupação social, que aderiu convictamente ao Teatro Livre desde a sua concepção, partilhando o seu objectivo de criar um teatro de qualidade que escapasse às fórmulas estéreis.

À semelhança do que acontecera em França, o Teatro Livre marcou a cena portuguesa, apesar da sua efemeridade, levando os actores a “viverem” os seus papéis, reflectindo a vida quotidiana, procurando uma maior coesão performativa, renovando a dramaturgia nacional, proporcionando bilhetes a preços acessíveis: tal como predissera o crítico, não foi em vão a passagem por Lisboa de Antoine, “fundador, impulsor e apóstolo do novo teatro latino” (MADUREIRA 1905: 92): “Riscou, em três noites do D. Amélia, sulcos fundos e fúlguros de boa e rude Arte” (MADUREIRA 1905: 92).

4.1.2. Italia Vitaliani

“Filha da cena” (MADUREIRA 1905a: 10) **Italia Vitaliani** (1866-1938) nasceu em Turim a 20 de Agosto de 1866 no seio de uma família “da mais nobre estirpe, da mais alta e mais pura linhagem do teatro italiano” (*Ibidem*): filha de Vitaliano Vitaliani, actor reputado como brilhante, primeiro actor na companhia de Salvini e de Elisa Duse, irmã do pai de Eleonora e sobrinha do empresário, actor e “dramaturgo aclamadíssimo” (*Ibidem*) Cesare Vitaliani, “o primeiro director de cena em toda a Itália”, em cuja companhia se inicia, com dez anos apenas. Aos dezassete anos ingressa na Compagnia Nazionale como primeira ingénua e no ano seguinte na Companhia de Cesare Rossi, em que brilhava já como primeira actriz a sua prima Eleonora Duse. Aos vinte e dois anos conquistara já o lugar de primeira actriz na companhia de

²³⁴ Termo criado por Jean Jullien, autor revelado pelo Théâtre Libre, que passou a designar os textos característicos do naturalismo.

Virginia Marini e em 1892 forma a sua própria companhia. Cumprindo a tradição familiar, casa com o primo e igualmente actor Carlo Duse, que se tornará gerente da sua companhia e seu primeiro actor, “artista primacial que encheria por si um cartaz e absorveria os aplausos de uma plateia” (*Ibidem*: 32), mas que se apaga em auxílio e homenagem ao génio da mulher, de quem é o mais ardente e leal admirador” (*Ibidem*: 34).

Mas para Italia Vitaliani ser “a grande e estupenda artista” que encarna no palco “a Paixão e a Amargura”, “síntese perturbadora e modelar da gracilidade e da altivez feminina”, intérprete, na opinião de BB, inigualável e inexcedível, não lhe bastaria “o ancestralismo artístico de três gerações de honrados e belos comediantes” (*Ibidem*: 12): para tal contribuíram também as qualidades de “perseverança e vontade de ferro características dos turineses” (*Ibidem*) que insuflaram no seu corpo débil e franzino, “todo nervos e sensibilidade [...], a energia e a virilidade, a coragem e o estoicismo dos grandes lutadores e dos grandes vitoriosos” (*Ibidem*).

Na perspectiva do crítico, contrariamente ao que acontece “nas casas reinantes”, o teatro não era, “para essa brilhante e gloriosa dinastia de comediantes, uma fonte de receita e um modo de vida, [sendo] sempre, de pais para filhos, uma religião e um sacerdócio” (*Ibidem*: 10) que levava as famílias a calcorrearem o país e o estrangeiro em peregrinações artísticas.

Amada e aplaudida em Itália, cujos palcos percorreu “um a um, do primeiro ao último” (*Ibidem*: 18), em 1897 “atravessa os mares e vai estontear as Américas com as fulgurações capitosas e inebriantes da sua Arte” (*Ibidem*: 19), numa *tournee* por países novos e ricos, de onde, podendo ter vindo rica, veio apenas vitoriosa.

Depois da América, a infatigável artista palmilha os palcos europeus: a partir de 1899 percorre a Rússia, a Áustria, a Hungria, a Alemanha, a Roménia, a Sérvia, a Espanha, insuflando nova vida a Goldoni, explorando o repertório romântico de Dumas filho e Sardou, divulgando a dramaturgia italiana [incluindo *Tutto in ordine* do próprio Carlo Duse], descobrindo Zola e Ibsen - sagrando-se como eminente intérprete e audaciosa precursora de “uma Arte sadia e forte, intelectual e sensibilizadora, feita de alma e de sangue, de ideias e de sonho – a Arte criadora e fecunda do teatro de Amanhã...” (*Ibidem*: 23).

A sua força era o sentimento que punha nas suas interpretações: “Italia Vitaliani, no palco, que muito honra, é uma força, uma mente, um coração”²³⁵.

²³⁵ Cf. Maria Procino Santarelli, <http://www.gens.labo.net/it/news/2001/010/05/2.html>.

Todos estes factos eram desconhecidos de Joaquim Madureira à data da sua chegada a Lisboa, em princípios de Novembro de 1903, onde se estreia com a “inolvidável” *Maria Stuart*, de Schiller, “no palco subalterno da Trindade” (*Ibidem*: 26). Não era o único. A actriz, na justificação do jornalista Jayme Victor, “não apareceu com o carimbo de celebridade europeia contemporânea”, pelo que o público não foi à Trindade e “dos que por lá passaram raros foram os que não encolheram os ombros ante o valor da actriz italiana”²³⁶.

BB começa por se afirmar na “absoluta incerteza” (MADUREIRA 1905: 131) das suas qualidades, “na nossa ignorância de tudo o que passa fora da Arcada e mais além dos *boulevards* de *tout-Paris*” (*Ibidem*: 138), antes de o pano subir para a primeira *récita* da *tournee* italiana no Teatro da Trindade, em 6 de Novembro de 1903. Ouvira rumores sobre os seus “vagos parentescos” (*Ibidem*) com celebridades do teatro, o que o põe “de quarentena” (*Ibidem*: 146), “escaldado com tantas celebridades conhecidas” (*Ibidem*) neste mundo em que “todos são primos de toda a gente” (*Ibidem*: 138).

Mal Vitaliani entra em cena, logo se lhe revela a “belíssima comediante”, aparentando ter grandes faculdades e ser sabedora do seu ofício, embora duvide ainda que seja “uma estrela de primeira grandeza” (*Ibidem*). BB, que rabisca as suas notas (sobre o joelho, como diz) após cada acto, já lhe atribui, no final do 1º quadro do 5º acto (a sua última aparição) os adjectivos “soberba e assombrosa”, destacando o seu “jogo sóbrio, correcto e sereno” e rendendo-se ao determinismo genético:

Agora, sim: é prima da Duse e prima em primeiro grau, prima-co-irmã. (*Ibidem*: 132)

A comparação entre Vitaliani e a sua célebre prima foi algo muito debatido entre críticos e jornalistas, levando à criação de uma rivalidade que fez com que passassem a ignorar-se mutuamente. Tanto mais que tinham reportório idêntico e o seu estilo de representar, naturalista e pouco formal, era semelhante: tanto a uma como a outra ficaram a dever-se, segundo relatos da época, interpretações notáveis de *A Dama das Camélias*, *Maria Stuart*, *Hedda Gabler*, *Magda* e *Zaza*.

Italia, bela e culta, não terá sido inferior à sua prima no palco, mas o seu carácter pouco flexível e a sua austeridade profissional terão contribuído para a sua menor popularidade, como nos informa um texto de 1900 que lhe foi dedicado:

²³⁶ *Brasil-Portugal*, 16 Dez. 1903: 352.

Italia Vitaliani não sabe procurar aquelas palavras ambíguas que dizem e não dizem [...]. Quando uma pessoa, por mais destacada que seja a sua posição, a incomoda, ela demonstra-o; quando um trabalho, submetido à sua apreciação, lhe desagrada, ela di-lo, sem perifrases nem considerações piedosas - e isto não tem, provavelmente, beneficiado a sua carreira.²³⁷

O crítico de *O Mundo* equipara-as no talento:

[I]rmãs gémeas, pelo talento que as ilumina, pela falta de recursos físicos que as engrandece, pelo Amor ao teatro que as subjuga, pelo sentimento que a ambas faz empalidecer e chorar, que a ambas aquece e galvaniza. (MADUREIRA 1905: 162-164)

A diferenciá-las, só mesmo:

[O] destempero da sorte e do acaso: a consagração mundial, a celebridade para a Duse, os reclamos do *boulevard*, a intimidade dos reis [...] e a obscuridade persistente, as *tournées* falhadas, os insucessos de camaroteiro, a indiferença da roda fina, para a Vitaliani... (*Ibidem*: 164)

Jayme Victor dá-nos uma versão, que, confirmando serem as interpretações de Vitaliani tão notáveis quanto as da Duse, “pelos processos, pelo temperamento artístico, pela vida que dá às suas personagens, pelos arrebatamentos na paixão, pelos transes na dor, pela intensidade na angústia, pela graça e pelo encanto nas cenas ligeiras e nas situações de espírito”²³⁸, nos faz supor que a sua desvantagem relativamente à prima é puramente física:

É uma mulher de nervos e de talento. Não tem nada mais. Nem estatura, nem beleza, nem voz; tem talento e com ele supre tudo e tudo vence, como se nele resumisse todas as qualidades que formam e completam a atriz. (*Brasil-Portugal*, 16 Dez. 1903: 352)

Tal não diminui a “intérprete insigne” aos olhos de BB:

[O]utras terão mais faíscas, maiores recursos – e são bem poucos os recursos físicos de Vitaliani, magra, baixa, sem voz, tipo banal de boa pessoa – mas nenhuma das artistas que nos tem visitado tem mais calor e sentimento, nenhuma é mais conhecedora da sua arte. (MADUREIRA 1905: 148)

A própria Vitaliani, ironizando sobre o termo com que é cognominada e de que se orgulha, *l’orsetto* (a urso), admite, em receita que BB reproduz, por si autografada:

Ingredientes para formar um grande artista:
Ontem: estudo, génio, perseverança.
Hoje: Beleza, coqueteria, elegância. (MADUREIRA 1905a: 17)

BB atribui ainda à sua modéstia e “puritano recato do seu porte” e à “senhoril irritabilidade do seu isolamento”, avassalando em cena mas evitando dar nas vistas nas ruas e não se exibindo

²³⁷ Maria Procino SANTARELLI, <http://www.gens.labo.net/it/news/2001/010/05/2.html>.

²³⁸ *Brasil-Portugal*, 16 Dez. 1903: 352.

em cafés, o facto de não ter a reputação das “ruidosas celebridades” cujos “escândalos de alcova primam, não raro, sobre as criações da ribalta” (*Ibidem*: 16).

De espectáculo em espectáculo, o crítico vai-se ‘vitalianizando’, passando a enumerar os seus atributos pessoais e profissionais: “serenidade, sentimento, correcção, ciência exacta do proscénio, meticulosidade na escolha dos efeitos, proba consciência do valor pessoal e ausência completa de cordelinhos para *épater* e ludibriar o espectador” (*Ibidem*: 148).

Sobre a sua interpretação da *Tosca*, de Sardou, afirma-a a “menos indigesta e feita com mais asseio de todas as *Toscas* servidas há longos anos e em menus variados”, elogiando os processos da actriz: “sabe o que faz e faz honestamente, com meticulosa probidade artística” (*Ibidem*: 136). Na *Dama das Camélias*, sua quarta récita, Vitaliani já ascende à categoria de “magistral, absolutamente grande e absolutamente perfeita” (*Ibidem*: 133).

O caso torna-se mais sério com *Magda*, de Sudermann, “teatro de ideias e de nervos, de Arte pura [...], de sangrenta humanidade no tumultuar das suas paixões” (*Ibidem*: 139), que Vitaliani encarna “maravilhosamente, divinamente”. Exausto de adjectivos elogiosos, o crítico sugere ao leitor que folheie um dicionário de sinónimos e “todos os vocábulos que exprimam admiração, espanto, respeito, assombro, todos eles serão pálidos para dar uma ideia do sentimento que subjugou a plateia, ante o trabalho colossal da eminente e gloriosíssima artista” (*Ibidem*: 149).

Algo desconfortável perante a fraca adesão do público a estes espectáculos “de pouco sucesso e profunda Arte”, BB lastima a característica nacional “Maria-vai-com-as-outras”, que leva a que as outras fiquem em casa quando Maria não vai... À inexistência de um “público intelectual e consciente”, acresce ainda o elevado custo dos bilhetes praticado por um teatro popular, “meia-tigela”, onde quem lá fosse se arriscava “a não ver, no outro dia, o seu nome no *high-life* das folhas mundanas” (*Ibidem*: 146). E imputa a responsabilidade, ironizando, ao empresário Taveira, que não soube fazer a devida divulgação: se a todo o espectador, “além das duas coroas do lugarzinho, se exigisse atestado de nascimento ilustre [...] enchiam-lhe a casa todos os aristocratas pé fresco” (*Ibidem*: 147). Quanto ao público que gosta de “confrontos”, Taveira não o chamou, ‘cartazeando’ uma peça ignorada (em vez de optar pela *Magda*, de Sudermann, que seria interpretada, dois dias antes, pela “sarahbernardesca” Lucília Simões no Teatro D. Amélia²³⁹). Ou seja, o empresário “não soube prender o seu público

²³⁹Espectáculo que o crítico acabará por elogiar, para sua própria surpresa e que teve direito a “um casão”, estando presentes todos os apelidos sonantes dos “*carnets mondains*” (MADUREIRA 1905: 133). Tendo assistido ao espectáculo de Vitaliani depois de escrita e publicada a crítica em que elogia a *Magda* de

habitual e não soube ou não quis chamar a si o público que, por hábito e tradição, lhe volta as costas” (*Ibidem*: 167) – isto para não falar no desleixo da *mise-en-scène*²⁴⁰...

Também Jayme Victor regista o desencontro do público com a actriz, atribuindo-o ao facto de Lisboa ser “como as mulheres desconfiadas e histéricas: não se convence à primeira”²⁴¹. Por outro lado, concorda com BB relativamente à circunstância de a actriz surgir pela mão de um empresário inábil, de segunda linha: se em vez de Afonso Taveira tivesse sido S. Luiz a contratá-la...

Como forma de compensação, BB promove a ideia de um almoço de homenagem à artista exímia, forma de lhe demonstrar “que há quem a aprecie, quem lhe reconheça o altíssimo mérito” (MADUREIRA 1905: 137). Embora acredite que a actriz, na sua dignidade e correcção, “faz Arte [...] por um grande e arrebatado amor à Arte, chegando a ser-lhe indiferentes as oscilações do camaroteiro” (*Ibidem*).

As récitas no Trindade sucedem-se, com Vitaliani a protagonizar, para um “público de moscas” (*Ibidem*: 153), *La Locandiera*, de Carlo Goldoni, em que encanta, mostrando-se uma “comediante perfeita e leve, esfusiente e áacre, risonha e graciosa” (*Ibidem*: 152) e a *Fedora*, de Sardou, em que assombra, arrancando à plateia uma “estrepitosa ovação” (*Ibidem*: 154).

Incapaz de dizer qual o papel em que mais se distinguiu, porque “Vitaliani é sempre Vitaliani e Vitaliani há só uma na imensidade do seu valor de artista rara e maravilhosa” (*Ibidem*: 152), o crítico despede-se dessas seis noites de “profunda e religiosa emoção” (*Ibidem*: 161) interpelando S. Luiz a contratá-la, para que a sua luz volte a iluminar a escuridão em que o deixara.

Na habitual carta de reflexão em que aprofunda as suas impressões do momento, os adjectivos repetem-se, sintetizando BB as características fundamentais da sua individualidade artística: probidade e simplicidade, naturalidade e delicadeza:

Italia Vitaliani vive e sente os seus papéis; mas sente-os e vive-os, serena e simples, reflexiva e conscientemente: sem estridências, sem arrebatos, sem explosões, com todo o sentimento e todo o equilíbrio duma artista eminente que, procurando a Verdade nas suas interpretações e querendo dar a Vida e a Natureza nos seus personagens, afasta do seu caminho o

Lucília Simões, BB refere: “não me desdigo, nem me contradigo” (*Ibidem*: 149). Contrapõe, no entanto, ao trabalho de Lucília, agradável e justo, mas feito de decalques e impersonalismos, o de Vitaliani, “honestíssimo e personalíssimo”, para além de extraordinário e genial. (*Ibidem*)

²⁴⁰ Que o crítico exemplifica com o facto de ter posto no palco uma cama de ferro na *Fedora*, de ter usado o mesmo candeeiro em S. Petersburgo e em Paris, de ter iluminado a cena a velas...

²⁴¹ *Brasil-Portugal*, 16 Dez. 1903: 352.

convencionalismo, o artifício, o *truc*, a visagem e se entrega – passiva e honesta, corpo e alma, inteligência e nervos, à idealização do dramaturgo [...] sempre grande, sempre proba, sempre humana, natural, simples e inconfundível em todas as heroínas, em todos os géneros, em todos os detalhes e em todas as situações. (*Ibidem*: 161-162)

Colocando-a ao nível de Sarah Bernhardt, “a Divina” e da Duse, “a Inigualável”, BB reafirma que nenhuma lhe deu “mais perfeita, mais completa, mais tangível e mais real ilusão da Verdade, do Sentimento e da Naturalidade do que Italia Vitaliani”, que é “indubitavelmente tão grande e menos célebre do que qualquer das outras” (*Ibidem*: 164).

Apesar da indiferença de S. Luiz ao seu repto, o Porto, “que está sempre à espreita do que se passa em Lisboa – para fazer o contrário – deu uma ensinadela aos de cá e uma desforra magnífica à actriz, enchendo-lhe o teatro e cobrindo-a de palmas e de flores” (VICTOR: 352).

Pelo que Italia Vitaliani regressa a Lisboa, cerca de um mês depois, exibindo-se no D. Maria, um teatro mais adequado à sua arte, onde o público lisboeta tem a oportunidade de se penitenciar.

Na nova *tournee* repete-se a *Magda*, com o crítico a constatar que Vitaliani em D. Maria é “maior, mais absolutamente completa e perfeita do que foi na Trindade” (MADUREIRA 1905: 189) – talvez porque a anime o fogo da *révanche* ou a aqueça uma plateia sensível composta por “tudo o que tem um nome e uma inteligência” (*Ibidem*: 190).

Admite por fim a sua preferência relativamente às duas geniais e inconfundíveis primas:

Na Trindade, Vitaliani era irmã gémea da Duse – a *Magda*, em D. Maria, mostrou que a Duse é que é a irmã gémea da Vitaliani. (*Ibidem*)

De noite para noite, a actriz vai conquistando o público do D. Maria, que resgata Lisboa do opróbrio do público do Trindade, mostrando que “sabe ver, sabe compreender, sente, comove-se, entusiasma-se, vibra e sabe aplaudir” (*Ibidem*: 192). A ovação que obtém no final de *Hedda Gabler*, a sua récita de despedida, é registada pelo crítico com alegria e comoção:

[N]unca no teatro se prestou tão justa e tão ruidosa, tão espontânea e tão entusiástica homenagem ao mérito de um artista. (*Ibidem*: 200)

Vitaliani vence, “incontestável e incontestada” (*Ibidem*), abrindo caminho para os espectáculos que se seguem: *A Tosca*, de Sardou, *Zaza*, de Pierre Barton & Charles Simon, *Adriana Lecouvreur*, de Legouvé & Scribe, *Fedora*, de Sardou e, fechando com chave de ouro, *Hedda*

Gabler, de Ibsen: sucessão que hoje nos parece inimaginável, sobretudo tendo em conta que a actriz era a protagonista diária de cada um²⁴².

“Nada mais justo, nada mais merecido, que este reviramento”, concorda Jayme Victor, já que “o público de Lisboa estava com efeito diante de uma artista notabilíssima”.²⁴³

“Infinitamente grande, infinitamente bela, infinitamente divina” (MADUREIRA 1905: 197), sintetiza (!) BB, confessando-se “vitalianista ferrenho, convicto, impetuoso”, sucumbido de emoção e exausto de adjectivos elogiativos. “A frio e detalhadamente”, o crítico reflecte nas noites vitalianicas que lhe puseram os nervos em franja e que não poderão igualar-se ou exceder-se – venha quem vier:

[N]o entusiasmo febril da minha inteligência, na mórbida excitação da minha sensibilidade [...] em lacerações alucinantes de sonho e de sublime [...] dando ao espírito, em refacções luminosas do Belo, a divinização do teatro, dando ao coração, em reconstituições geniais de vida, o passionalismo da humanidade. (*Ibidem*: 201)

Isto, apesar de admitir por fim que, a não ser a *Magda*, nenhuma das outras peças apresentadas o satisfazem enquanto obras de arte – não se integrando nos seus ideais de teatro moderno, “feito de ideias e de realidade [...], com sangue, com nervos e com intuitos, dando em radiações serenas de Vida, soluções eternas de Verdade” (*Ibidem*: 203).

A artista conseguira, no entanto, insuflar arte e naturalidade em obras que considera de convenção, como *Zaza* e *Adriana Lecouvreur*. Quanto à “enigmática e perturbante” Hedda Gabler, “papel refinado de estética pura e intelectualidade superior” (*Ibidem*: 211) com que Vitaliani triunfa de forma completa e absoluta, quase faz suas as palavras rudes de um amigo: “Peça de um doido, com doidos e para doidos” (*Ibidem*: 209). Reconhecendo, porém, que “pela intencionalidade, é a *Gabler*, de todos os papéis de Vitaliani, o único verdadeiramente à altura da divindade do seu génio” (*Ibidem*: 210). Ibsen, a quem o autor aprecia mais as ideias que a obra dramática, “humaniza-se e engrandece-se” em Vitaliani, porque o génio que diviniza a artista, torna compreensível o filósofo e deifica o precursor” (*Ibidem*: 211)²⁴⁴.

Desta *tournée*, como diz BB, “a sua algibeira ressentiu-se, mas a sua alma perdoou” (MADUREIRA 1905: 31). De volta a Itália, a actriz disse de Lisboa a um jornalista do seu país:

²⁴² Embora nem todos os artistas tivessem, ao que se presume, o seu grau de entrega, tal era, no entanto, prática corrente na época.

²⁴³ *Brasil-Portugal*, 16 Dez. 1903: 352.

²⁴⁴ Como já tínhamos tido ocasião de referir.

Creia, caro amigo, que conservarei sempre no meu coração as mais doces recordações desta ilustre e hospitaleira cidade em que se concretizaram os mais belos momentos da minha arte. (*Ibidem*: 32)

Vitaliani regressa a Portugal em 1905, altura em que o seu devoto Joaquim Madureira estuda o seu percurso em profundidade e publica o folheto *Italia Vitaliani / Carlo Duse: notas artísticas e biográficas de Joaquim Madureira*²⁴⁵.

Também o seu amigo e igualmente dado à crítica teatral, Teixeira de Carvalho, no rescaldo da *tournee* Vitaliani de 1905, se mostra entusiasmado com as suas interpretações, registando que, no que respeita à *Fedora* e à *Tosca*, “consegue dar modernismo às cenas mais estafadas com detalhes de observação original” (CARVALHO 1925: 191). Quanto à *Magda*, exclama: Que arte! [...] que subtil observação e que escolha sugestiva de gestos e atitudes...” (*Ibidem*).

Destaca, também ele, o realismo da figuração, a sobriedade, a subtileza, a inteligência, o não querer impor-se ao público, a probidade artística.

Jayme Victor, saudando o seu regresso, relembra que a vitória da actriz não se fez *au premier abord*, tendo-se infiltrado nos corações e nos espíritos do público lisboeta de forma lenta e graduada e merecendo, por isso, “o direito incontestado de gravar esta divisa no seu brasão de arte: *Par droit de conquête*.”²⁴⁶ O reconhecimento dessa conquista abrangeu os mais renitentes, os mais intelectuais, os *snoobs*, que são os mais difíceis e os mais rebeldes a encantos de arte e desatou – suprema *révanche*! – “a disputar lugares, a enchê-los todos [...] aplaudindo até às lágrimas, até ao entusiasmo, a actriz eminente” (*Ibidem*).

Em 1913, ano em faz uma vitoriosa digressão pelo país, aclamada como “colosso da cena dramática”²⁴⁷, “a talentosa e extraordinária artista, autêntica e genuína glória do teatro mundial”²⁴⁸, volta a emocionar Teixeira de Carvalho, sobretudo porque lhe lembra a saudosa Virgínia, que muito admirara a artista italiana, a quem escreve comovidamente:

Fui ontem ver a Vitaliani. Estive toda a noite num encanto. A voz dela fazia-me recordar a tua doce voz e era como se tu estivesse a meu lado a fazer-me ver toda a elegância e finura daquela arte aristocrática e requintada. Fiquei isolado no meio da plateia, sozinho, para não ouvir ninguém; porque, quando alguém me está a dizer a sua admiração pela Vitaliani, eu estou

²⁴⁵ Joaquim Madureira, Lisboa: Ferreira & Oliveira (39 páginas, com ilustrações), 1905.

²⁴⁶ *Brasil-Portugal*, 1 de Junho de 1905: 144.

²⁴⁷ *In O Tripeiro* de Agosto de 1949, em artigo sobre a importância do Teatro Sá da Bandeira na cidade do Porto, em referência ao seu “passado brilhantíssimo”.

²⁴⁸ *In Povo Beirão* (bissemanário democrático, órgão do Partido Republicano Português) nº 106, de 4 de Junho de 1913 - anunciando que “Italia Vitaliani honrará Viseu e o teatro Viriato, nas noites de 12, 13 e 14 do corrente mês.”

sempre com medo de ouvir qualquer coisa que me não agrade, como quando alguém se põe a elogiar as pessoas adoradas da nossa família. (*Ibidem*: 333, 334)

Carvalho informa-nos que “todos estavam na mesma fascinação” e que Vitaliani estava na fase suprema da sua arte: “Dali não passa. Não se pode ser maior” (*Ibidem*: 336). O que a eleva a este patamar é, segundo a sua apreciação, a naturalidade e o sentimento que empresta às suas interpretações: “a Vitaliani incarna, vive as personagens que a ilusão artística criou [...] vive-as no gesto, na atitude, no andar, no olhar, no grito, no suspiro e no soluço, na palavra e no silêncio” (*Ibidem*). Carvalho admira ainda a sua versatilidade, que lhe permite interpretar uma variedade de papéis, trágicos e cómicos, a que o seu poder de exteriorização se adapta, com a sua superior intuição, observação e inteligência.

Obtém nesse ano a sua “justa e merecida” (*Ibidem*) consagração oficial no nosso país, através do descerramento de uma lápide comemorativa no então Teatro da República (actualmente S. Luíz). A esta homenagem assiste o governo, dignamente representado pelo chefe do governo Manoel de Arriaga, pelo Ministro do Interior, pelo Ministro dos Estrangeiros e pelo Director Geral de Instrução Publica, estando ainda presentes o Cônsul e Encarregado de Negócios de Itália, o Director do Conservatório, o Presidente do Conselho de Gerência do Teatro Nacional e o Governador Civil de Lisboa.

Em Janeiro do ano seguinte, após uma incursão pelo Funchal, pelo Alentejo e pelo Algarve – onde teve “bastos aplausos” (CARVALHAL 1914: 384), regressa ao D. Maria II. De acordo com Pedro do Carvalho, o encarregado da secção de teatros do periódico *Portugal-Brasil*, em substituição de Jayme Victor, exceptuando *Maria Antonietta*, todas as récitas tiveram “casa fraca”, chegando mesmo um dos espectáculos a não se realizar devido à ausência do público. O redactor dissecava cruamente o que, no seu entender, justifica o desaire da “artista de grande nomeada”:

- Em primeiro lugar, o marido e primeiro actor Carlo Duse. Dele destacara BB a “forte e acentuada figura em cena” (MADUREIRA 1905a: 53), considerando-o “sempre consciencioso e correcto, seguro e policórdico”, dando, “com o seu jogo cénico, carregado e forte, viril e áspero”, maior relevo e destaque à “simplicidade e delicadeza, à feminilidade e minúcia” (*Ibidem*) das criações vitalianicas. Pertencendo “ao grémio espalhafatoso e parasitário dos *maridos de estrelas*”, o crítico assinala a sua dignidade de homem de bem e não duvida que sozinho em cena facilmente se confundiria com um astro – sobretudo se usasse as gravatas do acompanhante da Hading, Le Bargy, ou se carantonhasse os acrobatismos do Cadet (Coquelin) – com

quem, de resto, o acha fisicamente semelhante, apesar do “abismo que separa um comediante de um palhaço” (*Ibidem*: 30). Nove anos e alguns quilos mais tarde, Carlo surge a Pedro do Carvalho como “homem muito alto, muito forte, de pouco agradável fisionomia e possuidor de um vozeirão [...] de tonalidade áspera e desagradável”. A sua figura não se adequa já aos galãs que teima em fazer, chegando “a tocar o ridículo”.

- Italia Vitaliani, a quem já pesam também os anos e as adiposidades, não cabendo na Margarida Gautier e faltando-lhe a gentileza e formosura de Maria Antonietta - embora continue, na opinião de Carvalho, a ter uma presença “simpática e um órgão vocal admirável, arrancando, naturais, todas as inflexões que pretende” (CARVALHAL 1914: 384). A atriz, rondando os cinquenta, ia, pois, “muito adiantada nos anos” (*Ibidem*), numa época em que as vedetas ainda não se socorriam da cirurgia plástica, e em que, pelos vistos, gordura já não era formosura...
- Finalmente, sendo, incontestavelmente, “uma grande atriz com raras qualidades para a cena”, Vitaliani, segundo Carvalho, cristalizara, à falta de “um mestre que a guiasse nos progressos da arte de representar”. Assim, morre em cena “como se morria há cinquenta anos” arrancando ovações entusiásticas apenas da “meia dúzia” que a foi ver.

Em 1920 a artista distancia-se da cena, sendo nomeada directora da *Regia scuola di recitazione* em Florença pelo Ministério da Instrução Pública.

Estreia-se na sétima arte em 1921, integrando o elenco do filme *A ponte dos suspiros*. De 1924 a 1926 dirige a *Regia Scuola di Santa Cecilia*; ainda em 1926 participa, juntamente com Carlo Duse, no filme de Carmine Gallone e Amleto Palermo *Gli ultimi giorni di Pompei*.

Retira-se da actividade profissional a que dedicara toda uma vida devido a grave esgotamento nervoso, vivendo pobre e doente em Milão e só graças ao *Comitato Onoranze ad Italia Vitaliani* consegue superar os piores momentos e voltar aos palcos uma vez mais na noite de 16 de Junho de 1929 no Teatro Lírico de Milão, cidade onde morre, desamparada, a 6 de Dezembro de 1938.

Dez anos mais tarde, o crítico teatral Braz Burity, com “setenta e tantos invernosos Fevereiros” (MADUREIRA 1948: 1), convalescente de uma pneumonia e carregando o peso da sua vida

conturbada, emerge do seu silêncio de décadas²⁴⁹ para divulgar o milagroso rejuvenescimento que nele operara a interpretação da atriz brasileira Eva Todor em *Maria Fumaça*, no ‘tripeiríssimo’ Teatro Sá da Bandeira, em 1 de Setembro de 1948 e que o leva a:

[R]eviver e rememorar, num êxtase de admiração e de encanto, de saudade e de entusiasmo, todas as melhores horas teatreiras da minha longa e longínqua gandaiagem por palcos e camarins – em crítico teatral que dizem e parece que fui – amando o Teatro sobre todas as Artes e cultuando a Arte como a suprema expressão da única Beleza da Vida... (MADUREIRA 1948: 1)

É então que, olhando para trás, relembra, com pungente saudade as grandes Artistas que o tocaram:

... [S]obre todas e acima de todas, a ITALIA VITALIANI, de quem ninguém já se lembra e que – entre as nacionais e as estrangeiras, entre as de casa e as de arribação – tendo sido a mais sublime e menos apregoada encarnação da Arte Cénica do Verismo Teatral do seu tempo – em que a Duse tronava na Europa e a Sarah cabotinava pelo Mundo – ombreava, em talento e em desventura, com o seu mestre e seu guia, o enormíssimo e formidável Giovanni Emanuel [...] ambos tocados pelo Génio e o pelo Azar – o Emanuel morto, na miséria, num hospital de Milão, como, a criar e vender galinhas, acabou por morrer, em Trieste, a pobre e grande Vitaliani [...] (*Ibidem*)

4.1.3. Julia Bartet

Jeanne Julia Regnault (1854-1941), que adoptou o nome artístico de Julia Bartet, lutou duramente contra a oposição familiar para cumprir o seu sonho de se tornar atriz, que acalentava desde que, na infância, acompanhava a avó à Comédie Française, onde esta era arrumadora - conforme nos revela *O Grande Elias*²⁵⁰ em biografia esboçada por F. A. Varnhagen.

Quando por fim obtém o consentimento necessário para ir prestar provas de admissão ao Conservatório, é o próprio Sarcey, que assistia ao concurso, que reconhece na noviça, cujo desempenho em *L'École des Maris*, de Molière, não fora brilhante, qualidades preciosas, como relata no seu folheto do *Temps*:

Emana dela um perfume de poesia. Disse, com uma castidade fresca e tocante, a cena em que Isabelle faz, na presença do seu tutor, uma declaração a Valère. Fiquei encantado com algumas

²⁴⁹ Anterior publicação sobre teatro: *Impressões de teatro : Zilda, O lodo, e A la fe*: Lisboa, Libânio da Silva, 1924.

²⁵⁰ Ano II-3ª Série – Nº 31, de 28 de Abril de 1904.

das suas inflexões, ao mesmo tempo púdicas e penetrantes. Não é propriamente uma beleza, é uma alma... (*apud* VARNHAGEN 1904: 2)

Com tal apadrinhamento se quebrou a resistência familiar e se lhe abriram posteriormente as portas do *Vaudeville*, onde começou a sua carreira de sucesso, em 1872, terminados os seus estudos no Conservatório de Paris. Aí "recebeu lições de Victorien Sardou e de Alexandre Dumas filho, de que tirou partido com "a sua inteligência finíssima e os seus dotes superiores" (*Ibidem*).

Em 1879 passa para a Comédie Française, onde se torna societária em 1885. Sarcey, que fazia e desfazia reputações a partir das colunas do *Temps* com a sua autoridade invulgar, não lhe poupava elogios, dando-lhe sempre o lugar de honra na interpretação dos espectáculos em que participava, comprazendo-se com a sua "arte maravilhosa" (SARCEY 1901: 338), a sua "graciosidade orgulhosa e triste" (*Ibidem*: 319), a sua admirável natureza "nervosa e vibrante" (*Ibidem*: 325) e atribuindo-lhe o mérito de ter introduzido "la vérité d'accent" (*Ibidem*) na Comédie.

Actriz versátil, de estilo grandioso e particular, desempenhou durante largos anos os papéis principais das tragédias e comédias em voga, justificando o título de "divina" que passou a associar-se ao seu nome e que lhe foi atribuído primeiramente por Victor Hugo.

A primeira visita ao nosso país do seu "divino encanto", acolitada pela "correção suprema" do actor Le Bargy, em inícios de Novembro de 1902, é testemunhada pelo então responsável pela coluna "Teatros" do periódico quinzenal *Brasil-Portugal*, Jayme Victor, que, tal como o redactor de *O Grande Elias*, agradece publica e veementemente ao empresário S. Luiz de Braga "o valiosíssimo serviço" que presta aos lisboetas, permitindo-lhes admirar as maiores celebridades que, apesar de a sua reputação ter chegado até cá, seriam eternamente invisíveis para muitos que "sem passarem fronteiras, nunca lograriam vê-los" (VICTOR 1902: 688).

O público do D. Amélia, uma vez mais elevado a sucursal da Comédie Française, deslumbra-se com a arte encantadora da grande artista que honra a arte do seu país, "toda de detalhes de verdade, realçada pela elegância das suas *toilettes*, pela formosura da sua plástica e pela nobreza da sua linha", ouvindo e vendo a grande actriz "num recolhimento silencioso e aplaudindo-a com sinceridade" (*Ibidem*) na interpretação de peças de Lavedan, Hervieu e Donnay.

Em 30 de Abril de 1904 inicia-se em Portugal a sua segunda e breve *tourné*e pelo nosso país, dessa vez na companhia do actor Raphael Duflos, "um artista de grandes recursos" (VICTOR

1904: 512), com a comédia em quatro actos de Maurice Donnay, *L'autre danger*. Com cinquenta anos de idade²⁵¹ e trinta e dois de ofício, a Bartet apresentava-se “no declive da sua carreira e no ocaso da sua radiação, já decadente e com rugas” (MADUREIRA 1905: 389), não deixando de ser, mesmo assim, de acordo com BB, “a mais perfeita e delicada, a mais primorosa e modelar comediante que o classicismo francês, declamatório e convencional, tem produzido” (*Ibidem*).

Com ou sem rugas, a actriz francesa, dispondo de, para além da sua “ciência de representar”, uma estatura elegante, uma voz “divina”, um brilho no olhar inconfundível, uma feminilidade doce e perturbante, uma expressão inteligente e uma intencionalidade no gesto cativante, produz, como observa Jayme Victor, “o encanto de todos os espíritos” (VICTOR 1904: 512). O mesmo crítico considera que na simplicidade assenta a perfeição da Bartet, que teve mais uma vez a sua consagração, valorizando com a sua suprema interpretação as obras de Hervieu, Dumas filho e Maurice Donnay.

Mais detalhadamente, BB apresenta-nos a primeira figura feminina da *Comédie*, definindo-a como “artista de sentimento e de tonalidades, de intuição e conservatório, emotiva e passional”:

Sem *trucs* tapageiros nem pirotecnias farfalhudas para inglês ver, sempre ela e sempre digna, não arrebatava, não assombra, raro chega a entusiasmar, mas encanta e cativa sempre, pela adorável impecabilidade do gesto, pela enternecedora harmonia da dicção [...] com que vive e faz viver, sente e faz sentir as mais desencontradas figuras da dramaturgia francesa, desde as heroínas de Corneille, às adúlteras do Donnay e das bonequinhas do Marivaux às vítimas sentimentais dos paradoxos de Dumas. (MADUREIRA 1905: 389)

Preparando-se antecipadamente, como sempre faz, BB relê-lhe a biografia e a lista das criações e sucessos. Ao analisar-lhe o rosto simpático e apagado, insinuante e terno, a que os olhos “dão clarões de inteligência e bondade”, logo lhe ocorre a imagem da “nossa queridíssima Virgínia, tão grande como ela, como ela perfeita e impecável [...] como ela artista da alma, artista da emoção, que se houvera nascido em França, teria sido, como foi a Bartet, umas das maiores artistas do seu tempo” (*Ibidem*: 390).

Possuindo ambas os mesmos dotes e triunfando nas mesmas peças, o crítico chega a considerá-las irmãs gémeas “a que o Destino deu, como a nenhuma outras, o dom das lágrimas e do riso, da emoção e da alegria, da naturalidade e do sentimento”:

²⁵¹ Idade que BB não consegue confirmar, “porque as certidões de idade femininas são enigmas indecifráveis, mistérios tenebrosos de mentira e dissimulação” (*Ibidem*: 397).

[P]orque os seus temperamentos se casam [...], porque criando uma os papéis em Paris e a outra interpretando-os cá, sem nunca se terem visto, sem nunca se terem copiado, feriam ambas a mesma nota, cunhavam ambas no mesmo molde e sentiam ambas da mesma maneira as personagens que encarnavam. (*Ibidem*)

A diferença está, tão-somente, nas exteriorizações características da nacionalidade de cada uma:

Por mais que a gente leia francês, pense em francês, sinta em francês, vista e viva pelos jornais franceses, não somos – louvado Deus! – tão franceses que possamos identificar-nos com a delicadeza, as nuances, os requintes e particularismos da alma francesa, que pulsa e se agita no peito ofegante da Bartet, quando ela sente e diz como só pode sentir e dizer uma francesa, diante de uma plateia de franceses. (*Ibidem*: 391)

Já Virgínia é “uma artista portuguesa, para portugueses, nossa, toda nossa, da nossa terra, do nosso céu, da nossa arte e dos nossos corações...” (*Ibidem*).²⁵²

Também Rebello confirma que Virgínia era alvo de comparações – não desfavoráveis – à Bartet, representando ambas, segundo lera em Van Tieghem, “sem um grito, sem um excesso, tendo sempre em vista um ideal de equilíbrio, dignidade e beleza” (REBELLO 2010: 463).

A actriz comprova, desde a primeira peça apresentada, a “sublimidade” do seu talento, apesar da peça *L'autre danger*, de Donnay, cujo tema é, como em quase todas as peças francesas da época, o adultério²⁵³, ter sido considerada escabrosa pelo crítico.

Na segunda récita deslumbra, vivendo com uma “frescura, mocidade, alegria, viveza e travessura” surpreendentes na sua idade, a Sylvia de Marivaux no *Jeu de l'amour et de l'hasard*, encantando e seduzindo o público do D. Amélia com uma “interpretação original e toda sua – que fazia engulhos ao conservantismo de Sarcey” (*Ibidem*: 397). Fechando a segunda récita, a Bartet recita *La nuit d'Octobre*, de Musset, de forma que BB, que se confessa fraco entendedor de versos, admite só ter amado e compreendido Musset “como ele deve ser

²⁵² A veneração por ‘Santa Virgínia, Senhora Nossa, Rainha dos Palcos e dos Corações’ levaria o crítico a publicar, na revista mensal ilustrada *Os Serões* (Vol. IV, número 24, Dez. 1904) um artigo de 10 páginas sobre a actriz: “Não é bem um estudo crítico e menos ainda um retrato biográfico” - e muito menos “o artigo corrente,louvaminheiro e bombástico, com adjectivos em folha e água no bico” (MADUREIRA 1904: 309) que é costume lusitano encomendar em dias de benefício ou vésperas de estreias. É tão só a homenagem sentida, sincera e vibrante de alguém que a adora como comediante – fascinado pela “magia feiticeira da sua voz, cativo das carícias brandas do seu olhar” - e a venera como mulher – “no amor santo que aos cabelos brancos de sua mãe consagra” (*Ibidem*).

²⁵³ Braz Burity conclui a sua apreciação da peça de Donnay com a interessante observação: “Os inimigos da França não são, positivamente, os prussianos que a escavacaram em Sedan: são os seus homens de letras, os seus homens de teatro, que nos seus romances e nas suas peças a pintam, para gáudio da Europa, espirituosa, fútil, inteligente e doidivasas... as mulheres, umas pécoras, os homens, uns mariolões” (*Ibidem*: 394).

amado e compreendido” através da inegavelmente “divina” Bartet, em toda a “pujança colossal da sua Arte” (*Ibidem*: 399).

Na terceira récita, em que Paul Hervieu²⁵⁴, dramaturgo original e acutilante “agitador de ideias”, defende, com *La loi de l’homme*, a tese da fragilidade da mulher perante a lei, Bartet é “felina e implacável [...], incomparável de naturalidade, de vida e de perfeição artística” no primeiro acto (*Ibidem*: 405), “magistralíssima de sentimento, de ternura e de exteriorização cénica” (*Ibidem*) no segundo e “absolutamente divina” no último acto: “a divindade é aquilo, ergo o Divino existe” (*Ibidem*).

A actriz continua a afirmar-se, na quarta récita, dominando “o trono luzente da mais radiosa Arte” (*Ibidem*: 409) na peça *Le Dédale*, também de Paul Hervieu, cuja tese, o divórcio, não sendo ainda uma realidade no país, era, para muitos, uma aspiração. O crítico já não hesita em curvar-se, “descoberto e reverente”, ante “a imensidade da excelsa princesa da Cena – rainha e soberana dos nossos corações” (*Ibidem*: 409).

O sucesso terá levado à realização de duas récitas extraordinárias, tendo a primeira constituído a festa do actor Duflos com *L’Ami des Femmes*, de Dumas filho. Cabendo o protagonismo a Duflos, Bartet secundou-o de forma perfeita, inexcedível... como artista de França, sentindo no peito “um coração terníssimo de mulher francesa”:

[N]ão se representa melhor nem tão bem, não se alia no palco [...] mais naturalidade de Vida e mais perfeição de Arte. É um assombro que encanta, um prodígio que apaixona... mas que não arrebatava nem enlouquece, porque sendo um trabalho de minúcias, de delicadezas e rendilhados, de pequenos nada e indizíveis insignificâncias, quase se perde e se esbate, fora de França e a olhos estrangeiros. (*Ibidem*: 415)

A segunda récita extraordinária e festa de despedida da Bartet corresponde à “mais reverendíssima estopada [...] que do arquivo do século XVI se tem arrancado” (*Ibidem*: 416): a tragédia *Berenice* de Racine, o “egrégio maçador” (*Ibidem*). Só a “Arte suprema, delicada e emotiva” da Bartet, “o classicismo escultural do seu gesto e harmonia estonteante da sua voz” (*Ibidem*: 417) evitaram que a noite fosse de “hecatombe” sinistra, fazendo “morrer de sono e de tédio, de fastídio e de aborrecimento, todos os que lá estavam a aplaudir, por honra da firma e para se darem ares que bebem do fino e que, em coisas de arte, também são gente” (*Ibidem*).

²⁵⁴ Autor de que já falámos.

Se em outras peças, que comovem ou divertem, se compreende que uma comediante já “no declive da sua trajectória artística”, saiba fazer valer os seus recursos, o valor extraordinário da actriz fica amplamente provado nesta “insonsa e amorfa canastrada de rimas [...], sem interesse e sem nervos” (*Ibidem*: 418), em que a sua arte, escapando “às leis correntes do teatro e quase enveredando pelo maravilhoso do impossível e do Milagre”, conseguiu manter, acordada e atenta, uma plateia, mais a mais estrangeira. Encantando o público “na magia da sua dicção”, seduzindo com “a pureza das suas linhas e com a terna meiguice dos seus olhos”, a actriz “galvaniz[ou] os espíritos” (*Ibidem*: 417) com “a intensidade passional” que insuflou à “versaria flácida da *Berenice*”.

E, como diz o crítico, não fora Racine ter deixado o público “sem energia e sem músculo” ainda a estas horas lá estariam todos a aplaudir, na “dolorosa angústia da despedida - Bartet a grande, Bartet a excelsa, Bartet a Divina...” (*Ibidem*: 418).

4.2. “Indústrias caseiras”

Em jeito de balanço dos “doze compridos meses de farandolagem pelas plateias” (MADUREIRA 1905: 431), Braz Burity destaca, nas “indústrias caseiras, [...] por banda dos artistas [...], os esforços progressivos e constantes” de Adelina Abranches e de Ângela Pinto, de Ferreira da Silva, de Joaquim de Almeida e do Inácio e, sobretudo, a surpreendente revelação do Luciano no Teatro Livre. Entre os velhos mestres, retirada a Virgínia, por doença, e Lucinda Simões, que se aposentara, ambas perfeitas e singulares actrizes, nenhum se evidenciara, exibindo, em lugar de coroas de glória, algumas “teias de aranha” (*Ibidem*: 433), acomodados e acusando falta de energia [não os citando, deduzimos através das referências que lhes vai fazendo ao longo da temporada, que BB se refere, entre outros, a João e Augusto Rosa e a Eduardo Brazão]. Os novos, esses não vê o crítico progredir, apenas preocupados em exhibir-se em “hiperbolismos tolos” (*Ibidem*).

Pela negativa, realça Cristiano, que duvida que seja um actor, pelo que o indis põe o simples facto de o ver num palco.

Ao longo da leitura que fizemos das suas *Impressões de Teatro*, considerámos, no entanto, que dois actores nacionais lhe merecem, desde sempre, tratamento especial: **Ferreira da Silva**, actor singular e seu amigo, que elogia sempre com algum escrúpulo, e a jovem **Lucília Simões**,

o seu “*casus belli*” (*Ibidem*: 434), que lhe provoca fortes sentimentos contraditórios: da admiração apaixonada à mais dolorosa frustração.

Foram esses os actores cuja carreira optámos por aprofundar na perspectiva de, através deles, melhor compreender e dar a conhecer o crítico teatral.

4.2.1. Ferreira da Silva

De acordo com um artigo publicado no semanário ilustrado, literário e teatral *O Grande Elias*, com data de 3 de Dezembro de 1903, em que Braz Burity esboça uma biografia do actor, Ferreira da Silva (1859-1924) terá nascido no Porto “no aconchego tépido e burguês de bambino rico, fadado a grandes coisas”.

Tendo desde o berço (segundo o articulista) revelado um talento que se fez notar no seio familiar, tanto para a comédia, como para o drama ou para personificar o galã, fatalmente descobriria o Teatro Académico de Coimbra, enquanto estudante do curso de Filosofia para o qual foi encaminhado pela família. Foi nesse “Templo de Arte”, que os rapazes do seu tempo amavam e “defendiam como *Paladium* de liberdades”, que desabrochou e se expandiu “na violência exuberante de uma paixão dominadora e invencível”, a sua alma de actor – razão pela qual desistiu da Universidade, que por pouco não o transformava, como refere BB, num “inútil, um ocioso... um palrador de S. Bento ou um pretendente da Arcada”.

Em *Impressões de Teatro*, Braz Burity volta a traçar o admirável percurso do jovem bem-nascido, que “teve bibes lavados, regalos caseiros e soldados de chumbo na meninice, que nos melhores anos da mocidade gaudia por Coimbra, com mesada farta e capa ao ombro, à cata do bacharelato inerente a todo o filho-família” (MADUREIRA 1905: 5-6) e, rompendo com preconceitos e tradições se fez actor, não por leviandade, “verdura do seu sangue de rapaz” (MADUREIRA 1905: 6), mas porque “friamente, inteligentemente, honradamente reconheceu que podia e devia ser um grande actor” (*Ibidem*).

Não fora certamente uma decisão fácil “atirar às urtigas o seu passado de herdeiro rico e mandar bugiar o seu futuro de bacharel sorna” (*Ibidem*: 6), tendo provocado no seio familiar “escândalo grave, horror e pânico”, numa época em que, na maioria dos casos, tornar-se actor era para “vadios e moinantes, o epílogo de um caso de polícia” (*Ibidem*).

Rumando a Lisboa, logo se estreou, em Dezembro de 1886, no Teatro D. Maria, onde reinava a Companhia Rosas e Brazão, na peça *O Desquite*. Não terá sido uma estreia assinalável, mas foi mesmo assim “auspiciosa e prometedora”, de acordo com o artigo de 1903 e com o testemunho de Avelino de Souza, redactor de *Álbum Teatral*²⁵⁵, que acrescenta que a plateia desde logo o consagrou, como que “pré-adivinhando” o seu extraordinário talento, que haveria de comprovar-se nos trabalhos de maior fôlego e responsabilidade que se seguiriam.

A verdade é que na época não era comum encontrar-se um actor com as suas qualidades de inteligência e cultura, pelo que, inicialmente, foi alvo de muita inveja e despeito, sendo remetido para papéis ingratos, sem brilho, apagados²⁵⁶. Trabalhador incansável, Ferreira da Silva estudou, lutou, observou, reflectiu – e venceu por fim, iniciando uma época em que, segundo BB, já não se nasce actor – tal como, na sua óptica republicana, não se nasce governante:

[O]s actores fazem-se e fazem-se exactamente pelo mesmo processo de estudo, de trabalho, de inteligência, de tenacidade, de coragem e de honestidade que tem de empregar, em esforços titânicos, a multidão para se desfazer dos reis²⁵⁷. (*Ibidem*: 5)

O crítico, que se proclama amigo e admirador de Ferreira da Silva desde as primeiras páginas de *Impressões de Teatro*, sente a dada altura necessidade de fazer um esclarecimento face a “insinuações escuras e baixas da intriga teatral” (*Ibidem*: 325), que o incomodam por visarem a independência das suas asserções, que só à Verdade e à Justiça se submetem:

Não me vendendo por borlas – visto que as não aceito – não me alugando por peças – sabido que as não faço – não me aforando por carícias – conhecido o meu amorfismo de chefe de família – deduz-se que hipoteco a minha independência, as minhas opiniões, os meus entusiasmos, os meus ataques, os meus elogios e as minhas cruezas à cordialidade das minhas afeições pessoais, aos laços de funda estima que me prendem ao esplêndido actor que, sendo uma glória da cena portuguesa, eu me orgulho de estremar entre os meus raros amigos. (*Ibidem*)

²⁵⁵ Cf. *Álbum Teatral*, ilustração quinzenal: biografias em prosa e verso. Vol. II, por Avelino de Sousa. Lisboa: Pedroso & Santos, 1916.

²⁵⁶ Na publicação *A Companhia Rosas e Brasão* (1880-1898), organizada por Vítor Pavão dos Santos, por ocasião da exposição de Teatro de 1979 que antecedeu a criação do Museu do Teatro, reforça-se que F. da Silva “não obteve, nos onze anos em que fez parte da Companhia, as oportunidades a que teria direito, sem dúvida devido ao prestígio esmagador das primeiras figuras masculinas, conseguindo, ainda assim, transformar papéis pequenos, ou pouco importantes, em grandes criações.” Só mais tarde teve oportunidade de expandir “o seu enorme temperamento de actor moderno”, interpretando os clássicos, de Shakespeare a Molière, revelando autores tão importantes como Ibsen e Strindberg, além de se distinguir em obras de autores portugueses, que para ele expressamente chegaram a escrever.

²⁵⁷ Estabelecendo uma comparação entre a arte e os ideais republicanos que professa, BB recorda que é chegado o tempo de admitir que “na Arte, como na Realeza, não há direitos divinos” (MADUREIRA 1905: 5): a velha teoria “fatalista, cómoda e boa pessoa, de que se nasce rei ou se nasce actor, acorrentando ao trono ou à ribalta, de nascença e com lista civil perpétua ou rúbulas por toda a vida o bambino nascido num camarim de cómica ou num paço de reis, vai caindo em desuso” (*Ibidem*).

Tais alusões, “inconsistentes e estúpidas”, caem, no entanto, pela base:

[N]em Ferreira da Silva precisa, na grandeza máscula do seu valor artístico, dum *condottieri* que lhe abra caminho, agredindo-lhe os inimigos, afastando-lhe os concorrentes ou cantando-lhe os méritos, nem, se o precisasse, apelaria para mim, que se ele estima como amigo, respeita e preza como homem. E a um homem que se estima, que se respeita e que se preza, nem se pedem, nem se aceitam serviços dessa natureza. (*Ibidem*: 326)

Como sempre dizendo o que pensa e pensando o que diz, o nosso crítico reafirma o seu amigo como “a individualidade primacial dos actores portugueses”:

Sem estrídulos berrantíssimos de cartaz, sem estralejantes pirotécnicas de adjectivação nas folhas, Ferreira da Silva conseguiu ser, num país pequeno em que todas as grandezas são minúsculas e num meio em que todas as individualidades se abastardam e se perdem na cópia servil dos figurinos, uma individualidade inconfundível, personalíssima e um grande temperamento de comediante. (*Ibidem*)

Ao analisar os seus numerosos e brilhantes desempenhos na época de 1903-1904²⁵⁸, o crítico soergue-o ao “Olimpo dos comediantes portugueses” (*Ibidem*: 268), como no caso da sua interpretação do ‘cónego Maia’ em *Casamento de Conveniência*, de Coelho de Carvalho²⁵⁹, em que:

[D]ando, com lúbrica luxúria, toda a velhaca hipocrisia e toda a unção postiça das linhas gerais do seu personagem e detalhando-o, em mil cambiantes bem graduadas, em nuances quase imperceptíveis e tonalidades delicadas, pondo em foco toda a sua arte de bem dizer e deixando transparecer na máscara todos os seus recursos de exteriorizar, marcou uma criação típica e inconfundível [...] (*Ibidem*)

O mesmo acontece com o desempenho de João da Cruz em *Amor de Perdição*, drama de D. João da Câmara extraído do romance de Camilo, em que “tem um dos seus melhores papéis”:

Não se pode ser mais perfeito, como arte, nem mais rigoroso, como verdade. Em artista consumado, Ferreira, no 5º acto, numa transição brusca do riso ao choro, numa gargalhada cortada por um soluço, é assombroso de naturalidade e de emoção. Faz arrepios e gela o sangue. (*Ibidem*: 324)

²⁵⁸ Época em que, de acordo com os registos e a análise do crítico em *Impressões de Teatro*, o actor integrou o elenco de oito peças no espaço de sete meses, a saber: *Dolores* e *Casamento de Conveniência*, de Coelho de Carvalho, *Um Serão nas Laranjeiras*, de Júlio Dantas, *Cavalaria Ligeira*, de Courteline e Norés, *Amor de Perdição*, de D. João da Câmara, *Terra Mater*, de Augusto Lacerda, *Casamento e Mortalha*, de D. João da Câmara, *D. Pedro Caruzzo*, de Roberto Bracco e *Uma Visita*, de Edouard Brandés - cabendo-lhe, em quase todas, o papel principal.

²⁵⁹ Autor de que já falámos. A peça em questão fez muito furor pela sua “carga na padralhada” (MADUREIRA 1905: 261), tendo-se estreado no Teatro D. Maria em 23 de Janeiro de 1904.

Tal não impede o actor de, no *Berço*, de Briex²⁶⁰, “não fazendo o que podia”, ter feito “muitíssimo pior” (*Ibidem*: 366):

[H]irto, frio e seco, atirando a voz para o bucho, para dar a eminência da angústia, molinando os braços e açoitando as ancas para dar calor e convicção ao personagem, [este] deixou, no camarim, o Ferreira da Silva, figura primacial e inconfundível dos nossos palcos, para vir integrar-se, à ribalta, na espécie zoológica dos roncadores [...], lembrando os brazonismos que me encazinam no Brazão. (*Ibidem*)

Na sua festa artística anual, a 24 de Abril de 1904, em que foi o protagonista de *D. Pedro Caruzzo*, peça em um acto de Roberto Bracco e de *Casamento e Mortalha*, de D. João da Câmara, Henrique Pereira, redactor e co-proprietário de *O Grande Elias*, dá-nos conta da “prolongada salva de palmas” (PEREIRA 1904) com que Ferreira da Silva foi recebido ao subir do pano, sendo igualmente vitoriado no final do espectáculo. Tal não era de estranhar, estando então o actor, como refere BB, “na pujança viril da sua carreira, na posse absoluta da sua Arte” (MADUREIRA 1905: 380). A actriz Virgínia²⁶¹, denotando as marcas da doença “no seu perfil macerado de velhinha resignada e boa” (*Ibidem*) fez, em homenagem ao marido, uma reaparição que o público celebrou com o maior carinho, tal como acontecera no ano anterior, em espectáculo também em benefício do marido, *História Antiga*, em que “a sala confundiu ambos no mesmo aplauso” (*Ibidem*: 14). Já aí o crítico registara estar a actriz “velha, cansada e doente” (*Ibidem*: 10) – tendo, mesmo assim, encantado:

[Encarnando] na sua silhueta apagada e triste de burguesita, na sua fisionomia insinuante e boa de morena, no olhar lânguido e sofredor de resignada e na candura angélica da sua voz feita do azul magnificante do nosso céu e do sentimento caloroso dos nossos corações lusitanos, tudo o que de feminino e casto, afectuoso e simples, sofredor e inteligente tem a mulher portuguesa, casta e feminino, simples e afectuosa, inteligente e afectuosa entre todas as mulheres. (*Ibidem*: 11-12)

Admirador idólatra da actriz, Braz Burity descreve a sua voz “de oiro”, o seu meio de expressão mais encantatório (que extasiava Teixeira Carvalho), como “voz feita do sol amorável e

²⁶⁰ *Berceau*, no original, peça a que já nos referimos a propósito da peça de tema idêntico de Paul Hervieu, *Le Dédale*.

²⁶¹ Virgínia Dias da Silva (1850-1922) estava então casada com o actor Ferreira da Silva (divorciar-se-iam alguns anos mais tarde). Tendo sido a primeira actriz portuguesa a receber a Ordem de Santiago, com que foi agraciada em 1902 pela sua notável carreira artística, que lhe valeu a admiração e as homenagens do público, de escritores e colegas, a actriz ficaria na história da cena portuguesa com o nome de Actriz Virgínia. Dela se dizia: “As mulheres adoram-na, os homens respeitam-na, as multidões aclamam-na, os colegas, reconhecendo-lhe o seu génio, consideram-na, estimam-na e aclamam-na. Os autores empregam nela os melhores papéis das suas obras e ela, com a bondade santa de mulher e o génio próprio de artista, incute-lhes vida e até nas mais inferiores rábulas alcança sempre, sempre, palmas...” (João Procópio, in suplemento mensal literário, humorístico e teatral do Jornal *A Chacota* - Lisboa: Set. 1902). Entre as peças do seu repertório em que mais se salientou contam-se *Dor Suprema*, *Peraltas e Sécias*, *Noite de Natal*, *Velho Tema*, *Velhos*, *Sociedade onde a gente se aborrece*, *Estrangeira*, *Suave Milagre*, *Questão de dinheiro*, *Caminheiro*...

sentimental do nosso céu, sempre azul e luminoso” (*Ibidem*: 380). Para o crítico, a sua interpretação em *Casamento e Mortalha* é superior à do marido, encantando “com a magia da sua voz cristalina” e “a sua máscara de santa e querida velhinha” (*Ibidem*: 385). Segundo Henrique Pereira, a peça, pouco interessante, servira exactamente de pretexto para fazer sobressair Virgínia. A doença afastá-la-ia de cena durante algum tempo, tendo, no entanto, recuperado e voltado a figurar no elenco do Teatro Nacional, de onde passou com o marido para o Teatro da Trindade, onde ambos formaram uma companhia.

Em *Pedro Caruzzo*, Ferreira da Silva foi aplaudido, “com justiça e com entusiasmo”, pela sua “criação perfeita, harmónica, serena e originalíssima, que o sagraria entre os maiores artistas do nosso tempo se ele não fora, já, o maior actor da nossa terra” (*Ibidem*: 384) – embora, para o crítico, que vira a peça interpretada por Zacconi, este tenha sido descomunal na sua assombrosa interpretação, arrebatando as inteligências pela fogosidade vulcânica do seu temperamento, ao passo que Ferreira da Silva, fora, comparativamente, “apenas” grande – tendo, mesmo assim, encontrado na exteriorização cénica do personagem “originalidades de pormenorização que constituem achados magistrais [...], que definem e balizam o mérito inexcedível do comediante” (*Ibidem*).

Outro bom desempenho foi registado pelo crítico – já se sabe, suspeito quando o elogia e “com carradas de razão quando criva de adversativas o seu trabalho” (*Ibidem*: 425) – em *Uma Visita*, peça em dois actos de Eduardo Brandés, em que, juntamente com Fernando Maia, brinda o público com “dos mais seguros e equilibrados papéis da temporada” (*Ibidem*).

O actor Carlos Santos²⁶², condiscípulo de Ferreira da Silva e seu ardente admirador, é “dolorosamente” surpreendido pela morte do actor quando em digressão no Rio de Janeiro, o que o leva a escrever para a *Revista Portugal* um artigo de homenagem em que também ele lhe esboça a biografia, destacando-lhe a originalidade de ter abandonado a vida académica para se entregar, “de alma e coração alegre, à agitada vida do palco” (SANTOS 1927: 181). Salienta, nesse artigo, o seu instinto natural de actor, a que se juntava, na sua opinião:

[U]ma cuidada educação literária que se engrandecia na leitura assídua das últimas novidades literárias que mais de perto tocassem a sua profissão, onde ele era, por direito de conquista, um sacerdote máximo. (*Ibidem*)

²⁶² BB elogia-o na peça anteriormente referida, *Filhos Alheios*, opondo o seu desempenho ao de F. da Silva: “Carlos Santos, que habitualmente eu não tolero nos galãs, no papel do Dr. Massiac [...] trepou, briosa e inteligentemente, pela correcta naturalidade e a espontânea cadência de dicção, aos mais altos postos que na casa alcançam os que, sabendo dizer, sabem também representar” (MADUREIRA 1905: 367).

Trinta anos atrás, ainda “novato”, C. Santos ficava “desvanecido” com a sua convivência e a sua camaradagem na histórica mesa do Martinho, onde ambos se juntavam, todas as tardes, terminado o ensaio de D. Maria, ao pintor António Ramalho, ao dramaturgo Marcelino Mesquita e a outras figuras da intelectualidade lisboeta²⁶³, no exercício da crítica acerada e estimulante, todos eles “subordinados à palavra imaginosa, espirituosa e irónica do Fialho [de Almeida], esse azougado Fialho²⁶⁴, glória suprema duma literatura” (*Ibidem*: 181-182).

Nessas tertúlias de boémia literária e na convivência de literatos e artistas também referida por Teixeira de Carvalho (CARVALHO 1925: 279), que confirma a amizade muito próxima do actor com, para além dos citados, Teixeira Lopes e D. João da Câmara, se foi fortalecendo o exímio actor Ferreira da Silva, que em breve se colocou acima de todos os seus pares, marcando a cena portuguesa com a sua individualidade inconfundível, que residia na sua inteligência, nos seus dotes, mas também num grande trabalho de estudo e composição.

Carlos Santos destaca-lhe dois papéis marcantes na sua “galeria”, *O Caminheiro* e o *Avarento*, coincidindo neste último com Braz Burity, que também enaltece, no artigo publicado em *O Grande Elias*, a sua interpretação em *Avarento*, em que fora “inultrapassável” – o mesmo acontecendo em *O Pai Pródigo*, “inigualável”, e no empolgante *Ao Telefone*, em cujo desempenho, “magistral”, admitia ter superado Antoine.

O seu colega e seguidor admirava-lhe ainda a disciplina profissional, “um tanto abandonada pelos artistas de agora” (SANTOS 1927: 183) e essencial “à nobilíssima arte que com tanto brilho cultivou” (*Ibidem*: 184).

Fialho admira sem reservas o actor e seu colega de tertúlias, equiparando o seu desempenho em *Noite de Natal*, comédia trágica em três actos de Júlio e Raúl Brandão, ao trabalho de um Novelli ou um Antoine, o que “certamente espantou até os autores da peça, que nunca supuseram ter escrito para tal cubagem” (ALMEIDA 1925: 180). Divergindo (mais uma vez, como admite) dos “bombásticos reclames que lhe fizeram os jornais” (*Ibidem*), Fialho considera a peça desconexa, com “pobres reminiscências de alguns romances e peças russas”²⁶⁵ (*Ibidem*), dando por mal empregado o estudo e o talento aplicado em “tão

²⁶³ JM também ele era frequentador habitual das tertúlias do Martinho.

²⁶⁴ Em artigo publicado num jornal de S. Paulo, com data de Maio de 1905, por altura de uma *tournee* de C. Santos pelo Brasil e orgulhosamente publicado por este nas suas memórias *Cinquenta Anos de Teatro* (SANTOS 1950: 148-150), Fialho confirma a influência de F. da Silva na sua formação: “Carlos Santos é da revoada de actores que se fizeram de roda de Ferreira da Silva e de Virgínia, quando Brazões e Rosas trocaram a preguiçosa vida artística do D. Maria pelo industrialismo rendoso do D. Amélia.”

²⁶⁵ Abel Botelho é um dos que discorda de Fialho, escrevendo no periódico *Brasil-Portugal* (1 Fev. 1899: 15) que a peça triunfou brilhantemente “sem preparos, nem reclamos prévios”, impondo-se “a um público

desfigurado melodrama”, que prova que quando os actores se entregam podem fazer admiráveis criações, fazendo “supor méritos que realmente escasseiam no original” (*Ibidem*).

Teixeira de Carvalho, que lhe dedica algumas páginas em *Teatro e Artistas*²⁶⁶, no seu estilo coloquial, caracteriza Ferreira da Silva como “a tradição romântica do actor, belo e terrível” (CARVALHO 1925: 270). Evoca os geniais actores Taborda e António Pedro como duas das suas “grandes admirações” (*Ibidem*: 274), seus mestres na comédia e na tragédia, que faziam da observação o seu estudo natural: Taborda revelara-lhe a força expressiva da fisionomia e António Pedro a força do gesto e da voz. Também, de acordo com Carvalho, Coquelin lhe servira de modelo, ensinando-lhe “o segredo de encantar dizendo coisas simples” (*Ibidem*). Carvalho corrobora que Ferreira da Silva se afirmara no Teatro Normal (D. Maria) pela sua cultura estética, ridicularizando “a declamação enfática que o *bom gosto* lisboeta consagrara aplaudindo as imitações que os artistas aprendiam nas suas viagens a Paris” (*Ibidem*: 275) Dando preferência à escola italiana de Duse, do Emmanuel e do Novelli e recusando as “*ficelles* gastas da escola francesa”, Ferreira da Silva tornar-se-ia, segundo Carvalho, um artista excepcional pela sua sólida educação, os seus estudos de literatura e de crítica de arte, aliados à sua distinção natural e elegante, à sua voz que tanto sabia ser irónica como gritar a dor, doce ou áspera, conforme a situação, porque a sua cultura lhe permitia “aliar o verso à ideia” (*Ibidem*: 276). O crítico descreve os seus processos na lenta e segura composição da personagem, passando pelos detalhes físicos mais subtis a particularidades de vestuário, nada deixando ao acaso, comparando-o a um escultor – aí residindo o segredo das suas criações.

Uma das maiores glórias da cena portuguesa – assim perpetuam Ferreira da Silva todos os seus contemporâneos, sem excepção.

de desprevenidos e indiferentes”. Esboça mesmo assim algumas reservas, atribuídas à “falta de ligação episódica” e a “um pouquinho de pretensão”.

²⁶⁶ Livro carinhosamente prefaciado pelo seu amigo Braz Burity, postumamente publicado em 1925, em Coimbra, pela Imprensa da Universidade.

4.2.2. Lucília Simões

Lucília Cândida Simões Furtado Coelho (1879-1962), filha dos actores Furtado Coelho e Lucinda Simões, estreou-se no teatro, em Coimbra, em 1895, desempenhando de forma “assombrosa” o papel de Maria, na peça *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett – estreia auspiciosa, “ruidosa, ribombante”, a que assistiu, “numa plateia de rapazes” (MADUREIRA 1905: 434) o então estudante de leis Joaquim Madureira, que, saudando-a com todo o entusiasmo dos seus vinte anos, também se estreia, por esta ocasião, na crítica teatral:

Atirando-lhe da plateia com a minha capa, atirei-lhe, ao outro dia, na minha estreia na *Resistência*²⁶⁷, com esse artigo – o primeiro que a discutiu em letra de molde e que, no exagero da sua sinceridade, trazia, como ferro de ganadaria, a minha assinatura. (*Ibidem*)

Braz Burity transcreve, em *Impressões de Teatro* (434-436), esse artigo vibrante em que peremptoriamente afirma:

Maria, a obra-prima do bom Garrett, raro terá pisado o palco, raro terá emocionado as plateias, numa encarnação mais artisticamente perfeita, mais instintiva e naturalmente completa. Era assim, não podia ser de outra forma, a cândida heroína sonhada pelo Garrett para a sua tragédia. (*Ibidem*)

Visualizamos com o crítico estreante as “chuvas de flores, avalanches de sonetos” que alastraram pelo palco e “num chinfrim apoteótico, os vates românticos, de cabeleira desgrenhada e grãozito na asa” que lhe diriam no camarim “hipérboles estranhas, sentimentais” (*Ibidem*: 435). Daí a dias ele próprio lhe levaria à Estação Velha uma “pasta enflorada” com a homenagem dos rapazes do seu grupo.

Tão alto patamar criou, no entanto, expectativas difíceis de manter: a partir daí, o crítico observa, com alguma irritação contida, que a sua co-debutante com quem “entrou junto e de mãos dadas na Vida”, ele no jornalismo e ela no teatro, permanecerá, durante muito tempo, a “marcar passo e a tropeçar, aqui escorrego, aqui me levanto, em macaqueções que desonram e em decalques que aniquilam” (*Ibidem*: 146) – enquanto ele, parecendo-lhe que, aplaudindo-a, se aplaudia a si próprio, “não calava os [seus] louvores sempre que podia dizer bem e amenizava e diluía as [suas] restrições quando tinha de dizer mal (*Ibidem*: 436).

Apesar dessas considerações, em Fevereiro de 1899, coube a Lucília Simões a honra de encabeçar o elenco da que seria a primeira representação em Portugal de *A Casa da Boneca*, de Ibsen, na companhia da sua mãe, no Teatro-Circo Príncipe Real, em Coimbra. Antes disso, o

²⁶⁷ Bi-semanário do Partido Republicano Português no distrito de Coimbra.

único texto de Ibsen montado em Portugal fora *Os Espectros*, pela companhia italiana de Novelli, pelo que este espectáculo figura também na História do Teatro português como a primeira peça de Ibsen levada à cena por uma companhia portuguesa.

Também essa foi, como refere Teixeira de Carvalho (CARVALHO 1925: 47), “noite de festa, noite que não se esquece nunca” e Lucília, “aplaudida pelos rapazes do seu tempo, os que vão em pleno sonho, sonhando só vitórias, teve a consagração que há muito exigia a sua mocidade, a sua formosura, o alvorecer do seu talento” (*Ibidem*). Outros testemunhos, que não o de Braz Burity, assinados por Abel Botelho²⁶⁸, Samuel Tom, João Chagas e Manuel Laranjeira²⁶⁹, confirmam a notável interpretação da jovem actriz (REBELLO 2010: 208).

Nos anos seguintes trabalhou intensivamente, sob a influência da mãe, afirmando-se como grande actriz, tendo contracenado com todos os grandes actores do seu tempo, incluindo os irmãos Augusto e João Rosa, Eduardo Brazão²⁷⁰, Ângela Pinto, Adelina Abranches e Rosa Damasceno. Era, no entanto, criticada (por BB e não só) por não ter aquilo que o crítico designava como uma individualidade própria, copiando modelos alheios, sem escola nem critério. Encostando-se ao talento que todos lhe reconheciam, cedia ao facilitismo, não fazendo o necessário trabalho de base.

Na época de 1903-1904 o crítico, que a considera “o mais complexo e intricado temperamento de actriz” (MADUREIRA 1905: 26) da sua geração, pelo que tão depressa se mostra disposto a aplaudir como a arrasar o seu trabalho, começa por lhe elogiar o desempenho em *Fogueiras de S. João*, de Sudermann, em que finalmente a vê **criar** o seu primeiro papel, representando, na sua opinião:

[S]em decalques e sem modelos, na posse plena e reflectida da ideia-*mater* do autor, detalhando até à minúcia toda a bizarra psicologia do personagem, levando até ao gesto mais insignificante, à mais insignificante modulação de voz, o meticuloso cuidado de observação e análise, impecável, sem espaventos de *toilette* e, sobretudo, com a consciência do seu valor e o respeito da sua individualidade, não *rejaneando* a máscara, não *sarahbernardizando* a linha”. (*Ibidem*)

²⁶⁸ Em “O Grande Elias” (Ano II-2ª Série-Nº16, de 14 Janeiro de 1904, Abel Botelho recorda as noites “inolvidáveis” da *Casa de Boneca*, em que Lucília fez uma ‘Nora’ assombrosa, considerando “unânime e incontestada a suprema consagração” da artista.

²⁶⁹ Manuel Laranjeira continuaria a acompanhar a evolução da actriz, vendo-a com outros olhos. Dela disse na “Voz Pública” em 1909, elogiando-lhe a técnica: “Quando ela chora, nessas tempestuosas crises de histeria, não é a paixão que a obceca, que a possui toda. Por detrás daqueles olhos vidraçados, rasos de sofrimento, como por detrás de um véu, está a actriz, na posse de si mesma, espiando glacialmente a comoção do público” (*apud* MARTOCQ 1985: 429).

²⁷⁰ Nas suas *Memórias* (1925), Brazão elege-a como a primeira das actrizes novas, “discípula dilecta do grande Augusto Rosa, com quem muito aprendeu”, valorizando o seu trabalho de pormenor, que a levava, na sua opinião, a diferenciar-se das outras.

Comprazendo-se com o trabalho conseguido da jovem actriz, o crítico espera que tenha ficado para trás o tempo em que Lucília mais não era que “uma falsificação patusca [...] da Duse, da Réjane ou da Sarah - chegando às vezes a ser a própria mãe Lucinda - consoante o personagem interpretado fora criado por uma ou por outra” (*Ibidem*).

No entanto, tais faculdades de assimilação, que desenvolvia a partir das suas frequentes viagens a Paris, continuariam a transparecer, o que BB comprova ao assistir ao desempenho de Suzana Després em *Blanchette*:

[A] *Blanchette* de Lucília é o decalque da *Blanchette* da Després. É um bom decalque, sem dúvida. Naturalmente, sem a decalcar, seria pior; mas, em Arte, um original mau, quanto a mim, vale cem vezes uma cópia boa. (*Ibidem*: 102)

Pouco tempo mais tarde, é a vez de Lucília *sarahbernardizar* a *Magda*, de Sudermann, revelando, através de figurinos arrojados, que “tem carnes”, e que afinal...

[T]endo modista, tendo muito talento, muito estudo, muita vontade e uma aptidão inigualável no nosso teatro, ainda não tem dentes para o Sudermann violento, nem tem unhas para os grandes lances da dramaturgia feita de observação e realidade em que, de quando em vez, sopra, em rajadas, o génio dos grandes revoltados do teatro nórdico. (*Ibidem*: 133-134)

Mesmo assim, o balanço final é satisfatório, acabando Lucília com uma nota positiva quando, “faltando-lhe o fôlego para surripiar e falsificar o trabalho alheio, se deixou insensivelmente ser Lucília e se contentou com as pratas da casa” (*Ibidem*: 145). Ou seja, “se nas *Fogueiras* Lucília teve a sua primeira criação, na *Magda* tem o seu primeiro papel. Não avançou mas não decaiu” e, não sendo genial²⁷¹, “fez tudo o que a sua aptidão, a sua vontade e a sua forte e clara inteligência lhe permitiam” (*Ibidem*).

Abel Botelho, seu fiel admirador, dá conta que Lucília mais uma vez provou, em *Magda*, que para ela não há segredos nem dificuldades na arte de representar: identifica-se com o pensamento do autor e compõe as suas criações “com religioso escrúpulo”, “à sua maneira”, com base na sua educação e ilustração “raras numa mulher”, sabendo como provocar a emoção, juntamente com a reflexão. Refere ainda a versatilidade da jovem actriz, triunfando em todos os géneros, da tragédia à farsa, da alta comédia a peças simples e rústicas. Sem se deter no seu desempenho, o crítico elogia-lhe longamente a anatomia, a exuberância das suas formas “coleantes”, as “nuances da sua voz perturbadora e quente”, “a sua irrequieta e cabalística figura”, “sempre decorativa e grácil”, de que tirava partido vestindo de forma hábil. Botelho conclui o seu artigo encomiástico salientando que Lucília em poucos anos conquistara

²⁷¹ A interpretação genial e “personalíssima” de *Magda* haveria de acontecer dias depois, pela actriz Italia Vitaliani.

um espaço que a muitas outras requeria um longo e prolongado esforço, afirmando-se como uma actriz da actualidade “como poucas lá fora, como nenhuma outra entre nós” (BOTELHO 1904).

BB comenta que a época continua com Lucília a exhibir figurinos e roupas brancas (por sinal, cor de rosa²⁷²) e a fazer tudo o que vira fazer, até à sua participação em *O Adversário*, de Capus, em 26 de Março de 1904, em que:

[N]ão tendo consultado figurinos e dentro de um papel que está ao seu alcance, fê-lo ao seu modo e à sua maneira: o único modo e a única maneira por que devia fazer todos os papéis, porque, estando longe da Perfeição, está absolutamente afastada da Vulgaridade. (*Ibidem*: 356)

Concluindo o balanço final da época (e não será por acaso que Lucília Simões encerra o mesmo), Braz Burity aponta-lhe, como o fizera na sua primeira crítica “a estrita obrigação de ir para a frente, sempre a direito, sem pestanejar, sem tropeções, numa marcha ovante de triunfo e de sucesso” (*Ibidem*: 435), afirmando por fim a sua individualidade e esquecendo “as visagens, os gestos, a voz, as baldas, os sestros, os *trucs*, as *toilettes* e as inflexões” (*Ibidem*: 437) alheias.

Rebello, que a viu actuar por diversas vezes, sublinha com análoga paixão ter a actriz ocupado durante quatro décadas o mais alto posto da cena portuguesa”, com direito à designação de “monstro sagrado”, impugnando com alguma indignação, em *Três Espelhos*, o “apressado juízo do verrinoso crítico de *O Mundo*”, ao considerá-la “uma cabotina de talento” que se limitara a copiar modelos estrangeiros (REBELLO 2010: 478). Verdade se diga que Luiz Francisco Rebello, autoridade eminente na História do Teatro português, cujas considerações reverenciamos, nasceu vinte anos depois destas declarações de BB, tecendo os seus juízos com base no conhecimento directo e indirecto da longa e bem sucedida carreira da actriz – o que o coloca numa posição não compatível com a de Joaquim Madureira – embora admita, por fim, que o crítico, perante as suas interpretações posteriores, “houvesse-as ele conhecido”, teria provavelmente corrigido a sua “injusta” opinião. Supomos que ficaria mesmo muito feliz e - quem sabe? – talvez tenha contribuído, com a sua crítica, para Lucília fazer valer todos os atributos para a cena que lhe reconhecia, tal como nos parece ter sido a sua intenção.

²⁷² Como o crítico muito bem observa na sua aparição no *vaudeville O sub-perfeito de Chateau-Buzard*, de Gandillot, que teve lugar no Teatro D. Amélia, em 6 de Fevereiro de 1904.

Ao longo da sua longa carreira, a actriz receberia inúmeros prémios, como a Comenda da Ordem de Santiago, em Portugal, as Palmas de Ouro da Academia Francesa e inúmeras homenagens no Brasil, de onde era natural.

O mesmo reconhecimento não coube, infelizmente, ao nosso crítico, cujo percurso sofreria uma bem maior irregularidade.

A TERMINAR...

Verificámos que Braz Burity tinha, como ele próprio dizia, a adjectivação fácil. Sobre todos os assuntos escrevia com fogosidade e daí raramente se contentar com um único adjectivo: vinham de enxurrada, uns atrás dos outros, em procissão sinonímica, antonímica, simples ou superlativados, dando provas de inesgotável abastança vocabular...

Talvez por contágio, ele próprio foi e continua a ser (pelos raros que com ele travam conhecimento) farta e expressivamente adjectivado e substantivado, como passamos a transcrever:

“Escritor e polemista impulsivo e contundente” (FELGUEIRAS 1958: 521), “ilustre crítico de arte e distinto homem de letras”²⁷³, “senhor de prosa enfeitada”²⁷⁴, “brilhante homem de letras a nível nacional”²⁷⁵, “crítico de arte e literário [de] veia irónica [e] vigor combativo”²⁷⁶, “escritor, panfletista, articulista, personalidade polémica e impulsiva”²⁷⁷, “o rebelde de todos os tempos”²⁷⁸, “grande crítico”²⁷⁹, “crítico [teatral] exigente e cáustico” (REBELLO 2010: 110), “tão exaltado no elogio como verrinoso na excomunhão” (*Ibidem*: 118), “tantas vezes injusto” (*Ibidem*: 478), “estilo inconfundível” (*Ibidem*: 247), “impiedoso” (SERÔDIO 2010: 5), “um dos nossos mais ferozes críticos”²⁸⁰, “o grande jornalista”²⁸¹, “sagaz” (CARVALHO 2011: XV), “humor perspicaz, persuasivo e cáustico” (*Ibidem*: XVII), “militante anticlerical e antimonárquico” (*Ibidem*: XXIII), “cronista maldito [...], “franco-atirador na trincheira da maledicência, subversivo” (*Ibidem*: XXVIII), “corajoso” (*Ibidem*: XXIX), “ [o] nosso mais ilustre crítico de arte [de] estilo impetuoso e ardente [onde] passa a vigorosa e esbelta elegância duma perene mocidade”²⁸², “querido colaborador [que] com tanto brilho e independência se tem ocupado dos acontecimentos teatrais”²⁸³ “conversador que se ouvia com gosto”²⁸⁴,

²⁷³ Cf. www.vinculadosaobarreiro.com.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ GEPIB, vol.15, 864-65.

²⁷⁷ Cf. *Figuras de Matosinhos*: www.cm-matosinhos.pt

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Palmira Bastos, em postal que lhe enviou (Ilustração nº 44)

²⁸⁰ In “Teatro com Tê e Agá – da crítica theatral” *Notícias do Teatro Nacional S. João*, nº 2, Porto: Março 2003.

²⁸¹ In *Ilustração Portuguesa* de 28/01/1922.

²⁸² Américo Durão, em dedicatória a BB no seu livro *Ave de Rapina* (Ilustração nº 49).

²⁸³ *O Mundo*, 18/01/1904.

²⁸⁴ In “Obituário” do jornal *O Século* 23 Set. 1954.

“personalidade inconfundível”²⁸⁵, “pena contundente, mas sinceramente combativa [...] ao serviço da ideia”²⁸⁶, “nada o vergava, nem em matéria política, nem nos seus conceitos de arte”²⁸⁷, “amigo do seu amigo”²⁸⁸, “prosa cheia de espírito, de graça, de observação”²⁸⁹, “avesso a preconceitos”²⁹⁰, “afectuoso e recto, muito culto”²⁹¹...

Permitimo-nos, por fim, acrescentar, da nossa lavra, com alguma auto-forçada contenção:

Homem de paixões. De causas. De princípios. De antes quebrar que torcer. Irreverente. Destemido. Espirituoso. Genuinamente republicano. Idealista. Um paradigma do seu tempo. Inconformado com a falsidade, o facilitismo e a mediocridade. Trabalhador incansável. Uma referência incontornável para o conhecimento do movimento teatral português do limiar do século XX. Prosador brilhante e singular. Um esteta, amante de todas as artes. Incompreendido. Cativante. Fascinante...

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ *Ibidem.*

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Ibidem.*

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ No dizer da sobrinha-neta Maria Luísa Covacich.

²⁹¹ Termos que os netos utilizaram para o descrever.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

MADUREIRA, Joaquim (Braz Burity)

- 1893 *À Gandaia*
Coimbra: Typ. Operária.
- 1894 *Insolência: crítica irreverente da política e das letras*
Coimbra: Typ. Operária.
- 1903 “Ferreira da Silva”, in *O Grande Elias* (semanário ilustrado, literário e teatral), Ano I – nº 10, 371271903.
- 1904 “A Actriz Virgínia”, in *Serões* (revista mensal ilustrada) IV, nº 24, Dez. 1904.
Lisboa.
- 1905 *Impressões de Teatro (Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho)*
Lisboa: Ferreira & Oliveira, Lda.
- 1905a *Italia Vitaliani – Carlo Duse: notas artísticas e biográficas*
Lisboa: Ferreira & Oliveira, Lda.
- 1909 *Caras amigas (gente limpa)*
Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- 1911 *Caras lavadas: Machado Santos (depoimento de um cúmplice recente)*
Lisboa: Lamas & Franklin Editores.
- 1912 *Na “Fermosa estrivaria”: Notas d’um diário subversivo.*
Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & Cª.
- 1915 *A forja da lei – a Assembleia Constituinte em notas a lápis*
Coimbra: F. França Amado Editor.
- 1916 *Os Burros: folhas quinzenais de crítica solta aos usos, costumes, à política, às letras, às artes, à vida da gente portuguesa* (4 folhetos, Dez. 1915 e Jan. 1916)
Lisboa: António Evaristo.
- 1917 “O culto de Fialho” in: BARRADAS, António & SAAVEDRA, Alberto, *Fialho de Almeida: in Memoriam*, pp. 56-63.
Porto: Renascença Portuguesa.

- 1920 *Catálogo da exposição de pintura de Artur Loureiro – Notas artístico-biográficas de Braz Burity.*
Lisboa: SNBA.
- 1924 *Zilda, O Lodo e Á La Fé*
Lisboa: Imp. Libanio da Silva
- 1925 *Painéis, bonecos e mamarrachos (cobras e lagartos sobre as malas-artes em Portugal)*
Porto: Companhia Portuguesa Editora, Lda.
- 1930 *As desvirtuosas malfeitorias*
Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- 1931 *Ídolos, homens & bestas - Depoimentos e impressões sobre as gentes e as coisas da Terra Portuguesa. 2 opúsculos: I. Fialho de Almeida. II. Columbano-Figueiredo & C^a. Limitada. Ilustrações de Abel Salazar.*
Porto: Edição de Maranus.
- 1940 *Duas cartas ao Dr. Nunes Valente*²⁹²
Porto.
- 1941 *“Saibam quantos”... In: Exposição de pintura, pastel e desenho de Alberto Ayres de Gouvêa, pp.23-40.*
Porto: Salão Silva Porto.
- 1949 *Vero e devoto milagre de Santa Eva Todor, cheia de graça e de talento:*
Porto, Imprensa Portuguesa.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA²⁹³

TEATRO

ALMEIDA, Fialho de

- 1925 *Actores e Autores (Impressões de teatro)*

Lisboa: A. M. Teixeira

S/ data Lisboa: Círculo de Leitores, Col. Obras Completas de Fialho de Almeida 19.

BARATA, José Oliveira

- 1991 *História do Teatro Português*

Lisboa: Universidade Aberta.

²⁹² Publicação mencionada em “Nota bibliográfica sobre Joaquim Madureira” (MEDINA 1980: 42-43) mas a que não conseguimos ter acesso.

²⁹³ Referem-se apenas as obras consultadas com vista à realização do presente trabalho.

BASTOS, Sousa

- 1895 *Coisas de Teatro*
Lisboa: Antiga Casa Bertrand.

BOUCHARD, Alfred

- 1878 *Langue Théâtrale –Vocabulaire historique, descriptif et anedoctique des termes et des choses du théâtre*
Paris: Arnaud et Labat.

CARLSON, Marvin

- 1997 *Teorias do Teatro* (trad. de Gilson César Cardoso de Sousa: Unesp, São Paulo, [título original: *Theories of the Theatre*, Cornell University, New York, 1984].

CARVALHAL, Pedro de

- 1914 “Do meu *fauteil*” in revista Brasil—Portugal, 16 de Janeiro de 1914, 383-384.
Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora 1899-1914.

CARVALHO, J. M. Teixeira

- 1925 *Teatro e artistas*
Coimbra: Imprensa da Universidade.

CRUZ, Duarte Ivo

- 1983 *Introdução à história do teatro português*
Lisboa: Guimarães & Cª Editores.

FORJAZ, Albino

- 1925 *Marcelino Mesquita, a sua Vida e a sua Obra*
Lisboa: Empresa do Diário de Notícias (Colecção Patrícia).

HOCHMAN, Stanley

- 1984 *Encyclopedia of world drama*
NY [etc.]: McGraw-Hill, cop.

LARROUMET, Gustave

- 1906 *Études de Critique Dramatique - Feuilletons du “Temps”* (1898-1902)
Paris: Librairie Hachete et Cª.

LOPES, Maria Virgílio

- 2005 *O teatro na paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*
Lisboa: INCM.

MACGOWAN, Kenneth e MELNITZ, William

- 1959 *Golden ages of the theater*
New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

MAETTERLINCK, Maurice

1977 *Peleás e Melisanda*: Rio de Janeiro, Emebê Editora, Lda. [trad. Newton Belleza do original *Pelléas et Mélisande*: 1892].

1965 *A Intrusa* in Luiz Francisco Rebello, *Teatro Moderno*
Lisboa: Prelo, SGE. [título original: *L'intruse*: 1890].

MARTOCQ, Bernard

1985 *Manuel Laranjeira et son temps*
Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.

MCGUINESS, Patrick

2000 *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*
New York: OUP.

MELO, Jorge Silva

2008 “Representações” (em apêndice ao Vol.2 de *Henrik Ibsen: Peças Escolhidas*)
Lisboa: Edições Cotovia Lda.

MENDONÇA, Henrique Lopes de

1901 *A Crise do teatro português*
Lisboa: Empresa Editora do Almanach Palhares.

MOLINARI, Cesare

2010 *História do Teatro*, trad. Sandra Escobar [Título original: *Storia del Teatro*. 1972].
Lisboa: Edições 70.

MOURA, Nuno Costa

2007 «*Indispensável dirigismo equilibrado*» - *O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*
(dissertação de mestrado).
Lisboa: FLUL
repositorio.ul.pt/bitstream/10451/472/2/21475_ulfl071874_tm_vol_2.pdf

PAVIS, Patrice

1999 *Dicionário de Teatro* (Título original: *Dictionnaire du Théâtre*. 1981), tradução para a língua portuguesa sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.
São Paulo: Perspectiva.

PICCHIO, Luciana Stegano

1969 *História do teatro português*
Lisboa: Portugália Editora [trad. Manuel de Lucena do original *Storia del Teatro Portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1964].

PORTO, Carlos

- 2003 “Para que servem os críticos?” in *Teatro em debate(s)*: 159-160.
Lisboa: Livros Horizonte.

RÉAULT-CROSNIER, Catherine

- 2000 *Georges Courteline et ses comedies*
2èmes RENCONTRES LITTÉRAIRES DANS LE JARDIN DES PRÉBENDES (18 août) –
– www.crcrosnier.fr .

REBELLO, Luiz Francisco

- 1964 *Teatro moderno* (2ª ed.)
Lisboa: PRELO, Sociedade Gráfica Editorial, Lda.
- 1967 *Breve história do teatro português*
Lisboa: Publicações Europa-América, Lda.
- 1978 *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*
Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- 1985 Prefácio de *Às Feras* (de Manuel Laranjeira)
Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- 2000 *História do Teatro Português*
Lisboa, Publicações Europa-América.
- 2010 *Três espelhos*
Lisboa: INCM.

RATO, António Filipe

- 2009 *Marcelino Mesquita (1856-1919): aspectos da sua vida e memória pública*
Lisboa: Universidade Aberta.

SANTOS, Vítor Pavão

- 1979 *A Companhia Rosas & Brasão (1880-1898)*
Lisboa: SEC-DGPC / Museu do Teatro.

SARCEY, Francisque

- 1901 *Quarante Ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*
Paris: Bibliothèque des Annales.

SCHMIDT, Albert-Marie

- 1969 *La Littérature symboliste [1870-1900]*: Paris, Presses Universitaires de France,
[série *Que-sais-je?*].

SERÔDIO, Maria Helena

2003 “Uma paixão estética para a crítica”, in *Teatro em debate(s)*: 161-165.
Lisboa: Livros Horizonte.

2010 *A República do teatro* (1900-1926)
Lisboa: Tugaland.

SILVA, Ernesto da

1902 *Teatro Livre e Arte Social* (Conferência promovida pela Sociedade Cooperativa do Teatro Livre).
Lisboa, Tipografia do Comércio.

ZOLA, Émile

1880 *Le Roman experimental*
Paris: G. Charpentier et Cie, Éd.

1881 *Le naturalisme au théâtre*
Paris: Bibliothèque-Charpentier.

1914 *Nos Auteurs Dramatiques*
Paris: Bibliothèque-Charpentier.

Autor não identificado

1969 *La Littérature symboliste [1870-1900]*
Paris: Presse Universitaires de France [série Que-sais-je?].

MEMÓRIAS

ABRANCHES, Aura

1947 *Memórias de Adelina Abranches*
Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade.

BRAZÃO, Eduardo

1925 *Memórias de Eduardo Brazão*
Lisboa: Empresa da revista de teatro, Lda. Editora.

BRANCO, Camilo Castelo

2001 *Memórias do Cárcere*
Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora. [1ª ed. Porto: 1862].

LARANJEIRA, Manuel

1943 *Cartas*
Lisboa: Portugália Editora.

PINHEIRO, António

1929 *Contos largos...*

Lisboa: Tip. Costa Sanches, Suc. Galhardo & Costa, Lda.

SANTOS, Carlos

1927 *Poeira de Palco*

Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.

1950 *Cinquenta anos de teatro – memórias de um actor*

Lisboa: Editorial Notícias.

SCHWALBACH, Eduardo

1944 *À lareira do passado*

Lisboa: Ed. autor.

CONTEXTO HISTÓRICO

Documentos

Assento de baptismo de Joaquim Madureira Nunes Borges de Carvalho

Liv. B8 – Freguesia de S. Cristóvão e S. Lourenço, *Folio* 204 (verso)/205

Lisboa: ANTT.

Anuário da Universidade de Coimbra, 1891-92, 1892-93, 1983-94, 1894-95 e 1895-96.

Coimbra: Imprensa da Universidade.

Registo biográfico do deputado Joaquim Madureira (fl.s 100, 100v.), CD/Li. Político, 3ª

legislatura 1918/1919

Lisboa: Parlamento.

Intervenções e debates parlamentares: 1918-1919.

www.parlamento.pt

Arquivos do Teatro Nacional D. Maria II.

Periódicos

Álbum teatral

1910

Brasil-Portugal

1899-1914

Ilustração Portuguesa

1922

O Barreiro

1940

O Grande Elias (semanário ilustrado, literário e teatral)

1903-1904

O Mundo

1903-1904

O Século

1954

Estudos

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA

Lisboa – Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda., vol. 15, p. 864.

HISTÓRIA DE PORTUGAL

Lisboa: Círculo de Leitores, Coord. de José Mattoso.

BAPTISTA, Jacinto

1966 *Um Jornal na Revolução. “O Mundo” de 5 de Outubro de 1910.*

Lisboa: Seara Nova.

BARREIROS, António José

1992 *História da Literatura Portuguesa*, Vol. 2

Braga: Ed. autor.

CARVALHO, Paulo Archer

2011 Pródromo à 2ª Edição de *A Forja da Lei* (Joaquim MADUREIRA)

Lisboa: Assembleia da República.

COELHO, Jacinto Prado (dir.)

1994 *Dicionário de Literatura*, 3ª ed. 2º e 4º volumes.

Porto: Figueirinhas, 1ª ed. 1978.

COUTINHO, António e João Pereira

2000 *Matosinhos: monografia do Concelho*

Matosinhos: CMM.

FELGUEIRAS, Gulilherme

1958 *Monografia de Matosinhos*
Matosinhos: CMM.

HENRIQUES, Mendo Castro e outros

2008 *O processo desaparecido: Dossier Regicídio*
Lisboa: Edição de Livros e Revistas de História, Lda.

LEAL, Ernesto Castro

2008 *Partidos e Programas – o campo partidário republicano português (1910-1926)*
Coimbra: Imprensa da Universidade.

MARQUES, A. H. Oliveira (coordenador)

2000 *Parlamentares e Ministros da 1ª República (1910-1926)*: Lisboa, Edições Afrontamento, Colecção Parlamento.

2010 *A primeira República Portuguesa*
Lisboa: Texto Editores.

MEDINA, João (org.)

1980 *Machado Santos, a Carbonária e a Revolução de Outubro*
Lisboa: Cooperativa Editora.

MENDES, J. J.

1998 *Camilo e Penafiel*
Câmara Municipal de Penafie.l

NEMÉSIO, Vitorino

1966 *Elogio Histórico de Júlio Dantas*
Lisboa: Academia das Ciências.

NORDAU, Max

1894 *Degenerescence* [Título original: *Entartung*, 1892]
Paris.

RAMOS, Rui

1994 *História de Portugal*, José Mattoso (dir.), sexto vol.
Lisboa: Círculo de Leitores.

VIEIRA, José Augusto

1887 *O Minho Pitoresco – Tomo II*
Lisboa: Livraria de António Maria Pereira – Editor.

SITIOGRAFIA

CET BASE – Teatro em Portugal: www.fl.ul.pt/CETbase/

www.barreiro-e-arredores.blogspot.com/.../barreiro-moinho-do-jim.html

www.cm-matosinhos.pt

<http://www.vinculadosaobarreiro.com>

http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=209897

www.regional-editora/distritos/porto/penafiel/historia/milhundos.htm

[www.<URL://infopedia.pt/\\$o-diabo> - “O Diabo” in Infopedia: Porto: Porto Editora, 2003-2010](http://www.<URL://infopedia.pt/$o-diabo> - “O Diabo” in Infopedia: Porto: Porto Editora, 2003-2010)

“Teatro de revista”: www2.fcsh.unl.pt/edtl/.../T/teatro_revista.htm / [O Teatro de Camilo, cvc.instituto-camoes.pt/component/docman/.../97-o-teatro-de-camilo.html](http://O%20Teatro%20de%20Camilo.cvc.instituto-camoes.pt/component/docman/.../97-o-teatro-de-camilo.html)

<http://www.gens.labo.net/it/news/2001/010/05/2.html>

APÊNDICE

CORRESPONDÊNCIA

Passamos a transcrever as cartas / cartões manuscritos em Anexo, de acordo com a interpretação que fizemos da caligrafia dos respectivos autores.

Ilustração nº 40 - De Carlos Reis (1862-1940) [pintor naturalista]

Lousã, 08/07/1933

Querido amigo

Muito obrigado pelo amável envio do seu artigo interessantíssimo sobre a poesia no Japão, com o que eu concordo absolutamente, porque li Lafeadeo, W. de Moraes e Lotti e nenhum deles me desvendou mistério algum do íntimo daquelas almas. Só não concordo com a questiúncula entre o santo poeta e o discípulo boémio porque, pelo menos em Portugal, se tirássemos ao burro as 4 patas e as puséssemos no Freire, o Freire ficava na mesma, e se do Freire tirássemos o cérebro e o metêssemos na cabeça do burro, o burro na mesma ficava. Logo, a parábola japonesa em que se admite ficar libelado o malaquete só por se lhe atarracharem as asas do outro, está errada. Isto, evidentemente, falando... Se o Figueiredo²⁹⁴ visse o Freire restaurado com as 4 patas, dizia logo que era obra do Nuno Gonçalves.

Um grande abraço do nosso amigo Santos Batista.

Verso: Com os meus agradecimentos deseja especialmente um ano muito feliz.

Ilustração nº 42 - De Francisco Pinto da Cunha Leal (1888-1970) [militar, publicista e político, deputado na mesma legislatura que JM, presidente do Conselho de Ministros de um governo da 1ª república, Ministro das Finanças, reitor da U. Coimbra, membro do Partido nacionalista, sócio de JM na Bonecaria Portuguesa, segundo Silva Pais²⁹⁵].

(não datado)

Meu querido amigo

Muito obrigado pelo seu telegrama de Boas Festas. Apesar de ser o amigo ingrato a que você alude, não o esqueço nunca e fico pedindo a Deus que ponha termo ao chorrilho de desgraças que fez cair sobre si e lhe dê um final de vida tranquilo e satisfeito.

Saudades a sua esposa e, para si, um afectuoso abraço do seu muito amigo e obrigado,

Cunha Leal

²⁹⁴ José de Figueiredo, estudioso dos painéis de Nuno Gonçalves, foi, como referimos, alvo da mordacidade de BB em *Ídolos, homens e bestas*. Porto: Maranus, 1931.

²⁹⁵ www.vinculadosaobarreiro.com.

Ilustração nº 43 - De Manuel Teixeira Gomes (1860-1937) - [7º Presidente da 1ª República, entre 6 de Outubro de 1923 a 11 de Dezembro de 1925²⁹⁶]

Bougie (posta restante), 7/3/37

Meu caro camarada: muito me penhoraram os termos cativantes do amável telegrama de VExª (recebido em 3 do corrente) comunicando-me que assumia a Direcção de “O Diabo” e manifestando desejo de que lhe não faltasse com a colaboração. O enfraquecimento do cérebro mais da vista, próprio da idade avançada a que cheguei, já quase me não deixa ler nem escrever; ainda assim esteja VExª certo de que lhe não faltarei com a colaboração, na medida, bem entendido, das minhas minguadas forças. Precisamente eu enviara ao Dr. Rodrigues Lapa, em 28 do passado, o artigo 28º “De tudo um pouco”, o qual espero que ele terá entregue a “O Diabo”, transmitindo ao mesmo tempo as indicações que eu dava no bilhete da remessa – repetindo os meus agradecimentos e desejando-lhe toda a sorte de felicidades, peço que mande sempre e em tudo no seu velho admirador e camarada dedicado, M Teixeira Gomes

Ilustração nº 45 - De António Tomás da Conceição Silva (1869-) – [pintor, um dos fundadores da Sociedade Nacional de Belas Artes. Iniciado na Maçonaria em 1897 na Loja da Liberdade, com o nome simbólico de “Grão-Vasco”].

Vila de Frades, Alentejo, 10 de Maio de 1945

Caro Amigo Dr. J. Madureira

O facto de eu lhe escrever não obriga resposta! Calculo que você tenha satisfação em receber notícias, mas que o mace enormemente ter de responder, por isso lhe faço esta observação logo de entrada. Não sou pessoa para deixar de escrever, quando me não respondem; isto é que tinha de dizer.

Recebi ontem cartão de M. Fernandes, dizendo-me que tinha estado consigo. Já há tempo que estava para lhe dar notícias de cá: calha hoje, 5ª feira de espiga! Grandes festejos aqui perto, na Vidigueira. Feriado nas escolas. Foguetório, músicos, etc. O povinho, sobretudo as mulheres, andam radiantes. O Sr. Padre ontem á noite convidou-nos a irmos todos à Vidigueira assistir à festa que “vai ser uma coisa linda”. Coitados! Ávidos de divertimento, rapidamente esquecem seus males constantes por uma hora de alegria!

²⁹⁶ Manifestando, desde sempre, tendência para as artes e a literatura, o portimonense MTG pertenceu ao círculo intelectual de Fialho e João de Deus e posteriormente relacionou-se com outros vultos da cultura literária da época: Marcelino Mesquita, Gomes Leal, António Nobre, Columbano. No Porto iniciou a sua colaboração em revistas e jornais. Republicano convicto. Em 17 de Dezembro de 1925 embarca rumo a Oran, na Argélia, num auto-exílio voluntário, em que sempre se manifestou em oposição ao salazarismo, onde veio a falecer.

Estou aqui, por assim dizer, só. Meu filho José Luís, solteiro, também aqui vive, mas dá lições numa escola – preparação de Liceu – em Beja às 2^{as}, 3^{as}, 4^{as} e 5^{as}, de modo que só está na vila 6^a, sáb. e Dom. Emprego meu tempo sobretudo, noite, em leitura. Tenho aqui uma biblioteca razoável, como há muito tempo não demorava por cá, esquecera-me do que já lera e voltei de novo ao Balzac. Há dias, porém, já fatigado deste, dei uma volta pelas restantes obras e deparo com a *Fermosa Estrivaria*! Grande achado. Foi, como se nunca lhe tivesse pegado! 33 anos para trás! 1912. Com que prazer li, duma assentada, toda aquela prosa cheia de espírito, de graça, de observação. Crítica daqueles tempos que fizeram reviver tempos passados. A entrevista com o Senhor dos Passos da Graça é cousa magnífica. Tenho a certeza de que se você próprio a ler agora, vai ficar contente consigo. Quer-me parecer que os seus males dos últimos anos têm motivo na franqueza rude das suas opiniões. Não o censuro. Ninguém gosta que lhe digam a verdade e você dizia-lha. Não lhe perdoavam. Quantas vezes o nosso bom Ezequiel²⁹⁷ me dizia: “este diabo não tem emenda, sempre de ...²⁹⁸ armado, cria inimizades e eles vingam-se”.

Coitado, era muito seu amigo e não lhe fazia favor. Sei quanto ele reconhecia a sua verdadeira amizade. O seu livro deu-me um dia magnífico e que muito lhe agradeço.

Como sabe, pintei dois retratos, o de Ezequiel e o meu. O de Ezequiel comecei-o em Vouzela em 39 já com a ideia de o mandar para o Museu das Caldas (José Malhoa) se porventura ficasse capaz. Em Lisboa, comecei o grande. Ezequiel, já doente, pousou no meu terraço. Com a terrível doença dele e o seu desgraçado final, pus de parte o acabamento, paisagem, etc. e só este ano voltei de novo á ideia primitiva. Por isso me meti aqui mais em sossego. Pensei então no Museu da Figueira (Sala Mário Augusto). Duas dívidas a pagar. Só eu posso avaliar a protecção devida a José Malhoa desde 1890, quando acabei o curso da Escola de B. Artes. Um bom pai não faria mais do que ele fez. Até morrer nunca deixou de ser para mim em bom e grande amigo!

Por minha vez, fui amigo de Mário Augusto, no tempo em que ele os não tinha. Aos dois eu desejava dar uma prova, da minha gratidão, ao primeiro, da minha amizade, ao segundo, da minha admiração aos dois.

A confiança em mim, porém, era diminuta. Pintados os quadros, precisava de opiniões a valer, que não fossem palavras cerimoniais e amorosas, mas feitas de sinceridade. Preocupava-me enormemente o facto de ir obrigar os directores dos respectivos Museus a receberem por delicadeza um trabalho que mais tarde os compromettesse, por demasiada benevolência na recepção.

Ninguém, nem o próprio Ezequiel, sabiam da minha secreta intenção. O caso era debatido entre o meu desejo e a minha consciência.

A exposição me tirará desta dúvida e enviei-os para Lisboa!

Dirá você: “que diabo de homem é este que precisa da opinião dos outros para saber... etc.

Não é isso. Eu não preciso da opinião dos outros para me avaliar artisticamente. Ninguém, melhor do que eu, me conhece. Mas não se tratava de mim, isto é, da minha opinião. Eu ambicionava a opinião estranha para me livrar da minha responsabilidade e sobretudo a dos directores do Museu.

O resultado deu-me razão.

²⁹⁷ Ezequiel Pereira (1868-1943), pintor paisagista de quem BB era íntimo amigo.

²⁹⁸ Ilegível.

Eu continuo a pensar de mim o mesmo que pensava. Infelizmente, não mudei. Mas agora há uma apreciação oficial que me liberta. Os directores dos Museus já podem dizer: “São trabalhos premiados! Pela SNBA!” Você diria: “Mas a SNBA está desautorizada”: Isso não é comigo, não há outra em Portugal. E aqui tem.

Há um fenómeno que desejo dar-lhe a conhecer; o empenho em deixar um retrato autêntico do nosso Ezequiel. Pode não ser bom, mas está razoavelmente parecido. Ficando naquele Museu (Caldas da Rainha), espero que seja conservado, mais por ele do que por mim.

Pode crer, amigo Dr. Madureira. Tive satisfação na Medalha de Honra, não porque a esperasse, nem que a merecesse, mas porque me facultava a realização da ideia!

Não nasce artista quem quer e é isto que me penaliza. Aprende-se a desenhar e a pintar, até mesmo a escrever. Só faz Arte quem é Artista e eu não o sou. A grande diferença entre mim e o Ezequiel... que morreu sem medalha de honra... no mesmo ano em que o obtive Alf. Morais²⁹⁹!

Um grande abraço do velho amigo

Conceição Silva

Ilustração nº 44 - De Palmira Bastos (1875-1967)- [atriz]

21/11/1945

Palmira Bastos vem muito sensibilizada agradecer as suas boas e amigas palavras que lhe vieram recordar com muita saudade o grande crítico Braz Burity.

Ilustração nº 46 - De Rocha Martins (1879-1952) – [jornalista, historiador e activista político, prolífico escritor da primeira metade do século XX, tendo publicado biografias, algumas novelas e romances históricos e uma vasta obra de divulgação histórica. Jornalista profissional. Nos últimos anos de vida, foi destacado opositor a Salazar, dizendo-se então: “fala o Rocha, o Salazar está à brocha”].

13 de Outubro de 1945, 13 R. de Manuel Bernardes Lisboa

Meu caro Joaquim Madureira

²⁹⁹ Alfredo Januário de Morais (1872-1971).

Não te mandei o livro há mais tempo porque não sabia de ti. O nosso pobre Santos Mota dissera-me que ias a Lisboa a uma exposição de arte e fiquei à espera. Segui para Moleças³⁰⁰ e regresssei. Recebi a tua carta que me deixou desolado pelo teu estado de saúde. Estás aí pouco acompanhado intelectualmente; isso deve deprimir-te. Talvez fosse melhor mudares de sanatório. Acredito que não deves estar tão mal como dizes – oxalá eu tenha razão.

.....³⁰¹ palavras amigas. O Fialho foi sempre para mim um homem admirado de dia e detestado de noite quando reunia os³⁰² e com as suas entidades em casa, recebia as palmas dos incultos³⁰³. Não gostava do carácter dele. Daí, é verdade, o que digo a seu respeito.....³⁰⁴ mentira.

Durante o meu romance *Este Mundo e o Outro*, em que entretive ócios quando um grande mal-estar moral de escravo da ditadura me atormentava a ponto de ficar doente. Isolei-me. Sentia como nunca o egoísmo humano. Diverti-me a escrever. Aí te envio o livro com o meu abraço fixe de velho camarada e amigo e admirador sincero,

Rocha Martins

Ilustração nº 47 - De Diogo de Macedo (1889-1959) – escultor, museólogo e escritor. Expôs em Lisboa e no Porto. Foi crítico de arte e Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea de 1944 até à morte. Passou pelos géneros modernista, expressionista, clássico e naturalista. Ilustrador das revistas *Contemporânea* e *Ocidente*. Colaborador do jornal *Diário de Lisboa*.

Exmo Sr. Dr. Joaquim Madureira
Barcelos

30-XII-45

De todo o coração lhe desejo igualmente Felizes Festas e um Novo Ano cheio de venturas e saúde.

Seu amigo

Diogo de Macedo

³⁰⁰ Hesitámos na transcrição desta palavra, ficando com algumas dúvidas quanto à correcção da mesma.

³⁰¹ Ilegível.

³⁰² *Idem*.

³⁰³ Hesitámos na transcrição desta palavra, ficando com algumas dúvidas quanto à correcção da mesma.

³⁰⁴ Ilegível.

10 /01/ 1947

Meu Ilustre e Prezado Amigo:

Muito obrigado pela sua carta – testemunha nela as palavras que a sua boa amizade por mim lhe ditou, foi-me comovedor ver que o seu vigor intelectual se mantém íntegro. A sua doença está num equilíbrio anunciador de uma fase de regressividade – creio bem que assim deve ser.

E em verdade é [o] que fundamentalmente, interessa – o Dr. Moux – morreu aos 84 e foi tuberculoso desde os 35!

A Senhora Dona Dulce – na angústia que tem sofrido, revelou-se senhora digna da nossa profunda admiração – o culto dela pelo Irmão – que morreu sem pecados! – é enternecedor!

A atitude da Dona Dulce, perante os Mestres da Faculdade, siderou-os. Eu limitei-me a dizer-lhes que, tendo cerrado o Salazar o laboratório e as portas da biblioteca, tinham cometido um crime contra a inteligência, crime que começavam a expiar.

Mande-me sempre em tudo e para tudo – muito, muito obrigado. Abraça-o o amigo velho e admirador

Santos Silva

ANEXOS
(ILUSTRAÇÕES)

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1: <i>EX-LIBRIS</i> DE JOAQUIM MADUREIRA: <i>OMNES PRO VERITATE</i> (TUDO PELA VERDADE).....	173
ILUSTRAÇÃO 2: JOAQUIM MADUREIRA NOS TEMPOS DE COIMBRA [ESPÓLIO FAMILIAR: SOFIA MADUREIRA ROCHA].....	174
ILUSTRAÇÃO 3: NO BRASIL [ESPÓLIO FAMILIAR: SOFIA MADUREIRA ROCHA].	174
ILUSTRAÇÃO 4: RETRATO DE JOAQUIM MADUREIRA (BRAZ BURITY) EM ÓLEO SOBRE MADEIRA POR ARTUR LOUREIRO [MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS, PORTO].	175
ILUSTRAÇÃO 5: TONDO EM BRONZE DE COSTA MOTA [MNT: 44106].....	175
ILUSTRAÇÃO 6: CARICATURA DE CARLOS LEAL (<i>IN</i> MADUREIRA 1905: 326).	176
ILUSTRAÇÃO 7: CARICATURA DE LEAL DA CÂMARA (MADUREIRA 1905: 437), ILUSTRANDO O SENTIMENTO DO AUTOR AO FIM DE UMA ANO DE CRÍTICA TEATRAL: “[S]E AINDA NÃO BAILEI NUMA FORÇA POR TENTAR MANTER-ME NO EQUILÍBRIO PERIGOSO DA VERDADE, CRIEI VÁRIAS INIMIZADES, DEIXEI PRESCREVER ALGUNS CONHECIMENTOS, PUGILATEI EM S. ROQUE, SINTO MORDEREM-ME OLHARES FURIBUNDOS [...]” (<i>IN</i> MADUREIRA 1905: 433).	176
ILUSTRAÇÃO 8: CARICATURA DE CORREIA DIAS (<i>IN</i> MADUREIRA 1915: 2).	177
ILUSTRAÇÃO 9: RETRATO XILOGRAFICO DE MANUEL CABANAS, A PARTIR DE DESENHO DE AMÉRICO MARINHO (1939). [WWW.VINCULADOSAOBARREIRO.COM]	177
ILUSTRAÇÃO 10: COM O CARACTERÍSTICO CHAPÉU AO LADO [ESPÓLIO FAMILIAR: SOFIA MADUREIRA ROCHA].....	177
ILUSTRAÇÃO 11: NO JUBILEU ARTÍSTICO DE ARTUR LOUREIRO, EM 1920. (JM É O 2º À DIREITA; ARTUR LOUREIRO, NO CENTRO, DE SOBRETUDO CLARO, ESTÁ RODEADO POR, ENTRE OUTROS, CÂNDIDO CUNHA E MULHER, SARMENTO PIMENTAL, HONÓRIO DE LIMA, MAXIMILIANO LEMOS, GALHANO E MANUEL LÚCIO). AS MENINAS SÃO, NO CENTRO, MARIA GABRIELA MADUREIRA (CAÇULA) E BERTA LOUREIRO À DIREITA [ESPÓLIO FAMILIAR: MANUEL MADUREIRA NOBRE].	178
ILUSTRAÇÃO 12: COM APROXIMADAMENTE SESENTA ANOS [ESPÓLIO FAMILIAR: MANUEL MADUREIRA NOBRE].	178
ILUSTRAÇÃO 13: “[S]OSSEGADO E QUENTE, EM MINHA CASA, NO ACONCHEGO DOS MEUS LIVROS E DO MEU CHÁ.” (MADUREIRA 1905: 216) [ESPÓLIO FAMILIAR: MANUEL MADUREIRA NOBRE].	179
ILUSTRAÇÃO 14: ENVELHECENDO... E ENTRISTECENDO... [ESPÓLIO FAMILIAR: MANUEL MADUREIRA NOBRE].	179
ILUSTRAÇÃO 15: NO FIM DA VIDA [ESPÓLIO FAMILIAR: ANTÓNIO MITTERMAYER MADUREIRA RAMOS CHAVES].....	179
ILUSTRAÇÃO 16: RECORTE DO JORNAL <i>O SÉCULO</i> DE 23/09/1954.	180
ILUSTRAÇÃO 18: SOFIA MITTERMAYER COM AS DUAS FILHAS MAIS VELHAS, CECÍLIA E ELISA [ESPÓLIO FAMILIAR: ANTÓNIO MITTERMAYER MADUREIRA RAMOS CHAVES].	181
ILUSTRAÇÃO 19: SOFIA MITTERMAYER COM OS CINCO FILHOS [ESPÓLIO FAMILIAR: ANTÓNIO MITTERMAYER MADUREIRA RAMOS CHAVES].	181
ILUSTRAÇÃO 17: JOAQUIM MADUREIRA COM OS FILHOS MAIS VELHOS, CECÍLIA, ELISA E JOÃO [ESPÓLIO FAMILIAR: SOFIA MADUREIRA ROCHA].	181
ILUSTRAÇÃO 20: SOFIA MITTERMAYER COM OS FILHOS ELISA, JOÃO, CARLOS E FREDERICO (CECÍLIA, A MAIS VELHA, JÁ TERIA CASADO) [ESPÓLIO FAMILIAR: SOFIA MADUREIRA ROCHA].	182
ILUSTRAÇÃO 21: JOAQUIM MADUREIRA ENLEVADO COM A NETA MAIS VELHA, MARGARIDA (FILHA DE CECÍLIA) [ESPÓLIO FAMILIAR: SOFIA MADUREIRA ROCHA].	182
ILUSTRAÇÃO 22: O NETO ANTÓNIO MITTERMAYER MADUREIRA RAMOS CHAVES E A MULHER, MARIA ISABEL, LADEANDO O RETRATO DE JM, NA PAREDE DE SUA CASA [FOTO ACTUAL].	183
ILUSTRAÇÃO 23: A NETA SOFIA MADUREIRA ROCHA [FOTO ACTUAL].....	183
ILUSTRAÇÃO 24: EMÍLIA AUGUSTA COVACICH (BIBI) [ESPÓLIO FAMILIAR: MARIA LUÍSA COVACICH].....	184
ILUSTRAÇÃO 25: JOAQUIM MADUREIRA, BIBI E OS FILHOS BUDITA E TANITAS.	184
ILUSTRAÇÃO 26: MARIA GABRIELA (CAÇULA), A FILHA MAIS NOVA. NOTÍCIA DO SEU FALECIMENTO, EM 1940.....	185
ILUSTRAÇÃO 27: JOAQUIM MADUREIRA E BIBI COM OS NETOS [ESPÓLIO FAMILIAR: MANUEL MADUREIRA NOBRE].	185
ILUSTRAÇÃO 28: JM E BIBI [ESPÓLIO FAMILIAR: MANUEL MADUREIRA NOBRE].	186
ILUSTRAÇÃO 29: O NETO MANUEL MADUREIRA NOBRE [FOTO ACTUAL, CEDIDA PELO PRÓPRIO].....	186

ILUSTRAÇÃO 30: CASA DE MATOSINHOS, PARA ONDE JM FOI VIVER COM A FAMÍLIA APÓS A DESTRUIÇÃO DA CASA DE LEÇA. [FOTO ACTUAL]	187
ILUSTRAÇÃO 31: CASA DE BUDITA, EM MATOSINHOS; ONDE JM VIVEU DURANTE ALGUM TEMPO. [FOTO ACTUAL]	187
ILUSTRAÇÃO 32: EDIFÍCIO ONDE SE SITUAVA A BONECARIA PORTUGUESA, NO BARREIRO. [FOTO ACTUAL]	188
ILUSTRAÇÃO 33: MOINHO DE JIM, NO BARREIRO. [FOTO ACTUAL]	188
ILUSTRAÇÃO 34: HOSPITAL DA ORDEM TERCEIRA DA TRINDADE, QUE ACOLHEU JM NOS DOIS ÚLTIMOS ANOS DA SUA VIDA. O QUARTO QUE OCUPOU CORRESPONDE À JANELA DO 1º ANDAR SOBRE A PORTA, CONFORME RECORDA O NETO MANUEL. [FOTO ACTUAL]	189
ILUSTRAÇÃO 35: CAMPA DE JOAQUIM MADUREIRA, EM LEÇA DA PALMEIRA. [FOTO ACTUAL]	189
ILUSTRAÇÃO 36: JOAQUIM MADUREIRA NA TOPONÍMIA DE LEÇA DA PALMEIRA.....	190
ILUSTRAÇÃO 37: LOCALIZAÇÃO DA TRAVESSA / RUA JOAQUIM MADUREIRA.	190
ILUSTRAÇÃO 38: ASSENTO DE BAPTISMO [LIV.B8 – FREGUESIA DE S. CRISTÓVÃO E S. LOURENÇO, FOLIO 204 (VERSO)/205: LISBOA, ANTT]	192
ILUSTRAÇÃO 39: FICHA BIOGRÁFICA DO DEPUTADO JOAQUIM MADUREIRA [CD/LIV. POLÍTICO 3ª LEGISLATURA 1918/1919].	193
ILUSTRAÇÃO 40: CARTÃO DE CARLOS REIS (08/07/1933). [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL]. .	194
ILUSTRAÇÃO 41: CARTÃO-DE-VISITA DO PINTOR CARLOS REIS (NÃO DATADO) [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL]	195
ILUSTRAÇÃO 42: CARTÃO DE CUNHA LEAL [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL]	195
ILUSTRAÇÃO 43: POSTAL DE MANUEL TEIXEIRA GOMES (07/03/1937). [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL].	196
ILUSTRAÇÃO 44: CARTÃO DA ACTRIZ PALMIRA BASTOS [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL].	197
ILUSTRAÇÃO 45: CARTA DE CONCEIÇÃO SILVA (10 DE MAIO DE 1945) [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL].	199
ILUSTRAÇÃO 46: POSTAL DE DIOGO DE MACEDO (30/12/1945) [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL].	199
ILUSTRAÇÃO 47: CARTA DE ROCHA MARTINS (13/10/1945) [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL].	200
ILUSTRAÇÃO 48: CARTA DO DR. SANTOS SILVA (10/01/1947) [ESPÓLIO FAMILIAR: JOÃO GONÇALO DO AMARAL CABRAL].	201
ILUSTRAÇÃO 49: AUTÓGRAFO DE AMÉRICO DURÃO, AUTOR DA PEÇA AVE DE RAPINA (EDIÇÃO DE 1923, DATA ILEGÍVEL). [ESPÓLIO FAMILIAR: NUNO BERQUÓ (BISNETO)]	202
ILUSTRAÇÃO 50: CARTÃO-DE-VISITA DA BONECARIA PORTUGUESA, LDA. – CONVITE AO JORNALISTA JOÃO PAULO FREIRE, DO <i>JORNAL DE NOTÍCIAS</i> DO PORTO, PARA VISITAR AS INSTALAÇÕES DA FÁBRICA [MNT 95259 E MNT 95289].	203

1. O lema

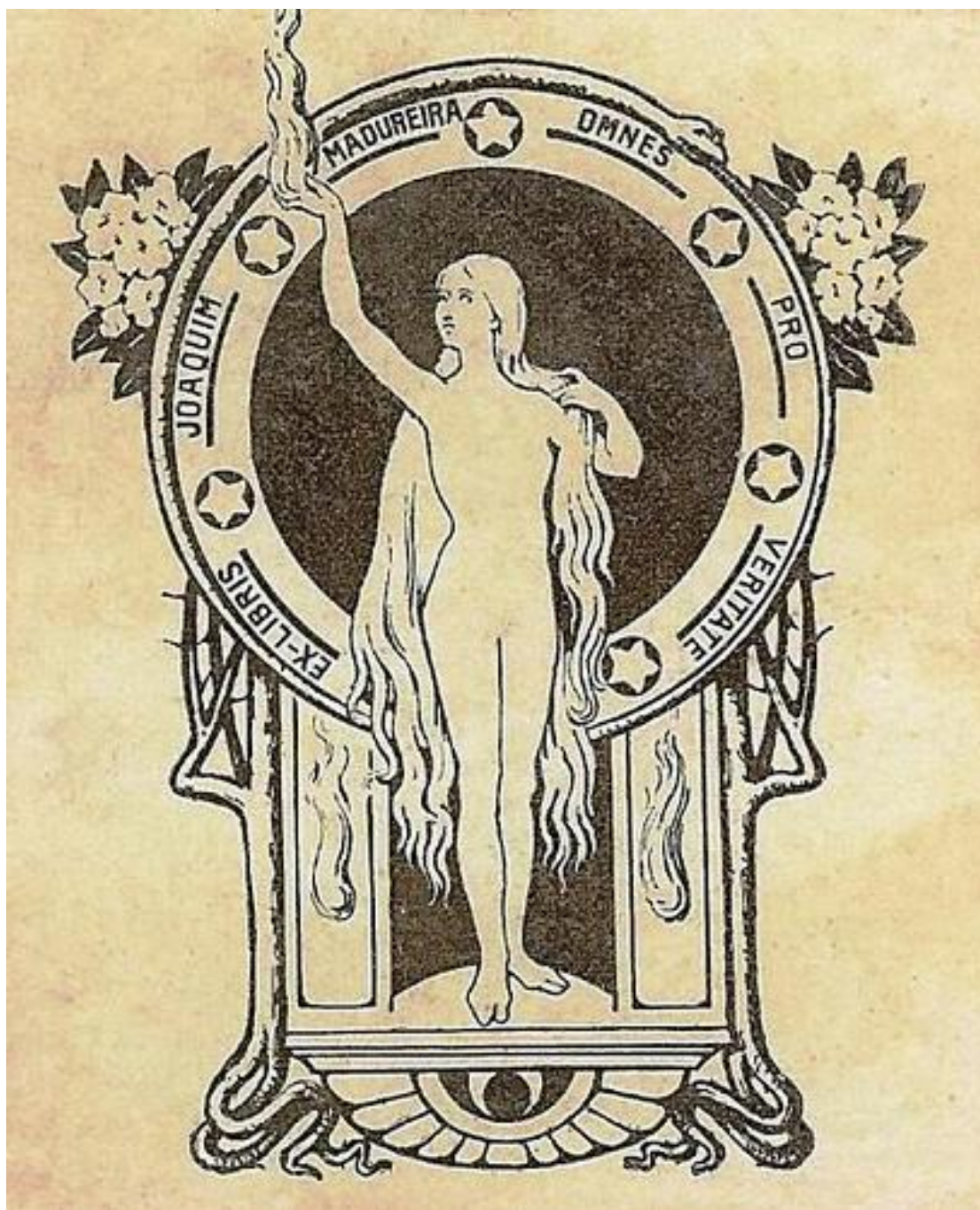


Ilustração 1: Ex-libris de Joaquim Madureira: *Omnes pro veritate* (Tudo pela Verdade).

2. Joaquim Madureira



Ilustração 2: Joaquim Madureira nos tempos de Coimbra [Espólio familiar: Sofia Madureira Rocha].

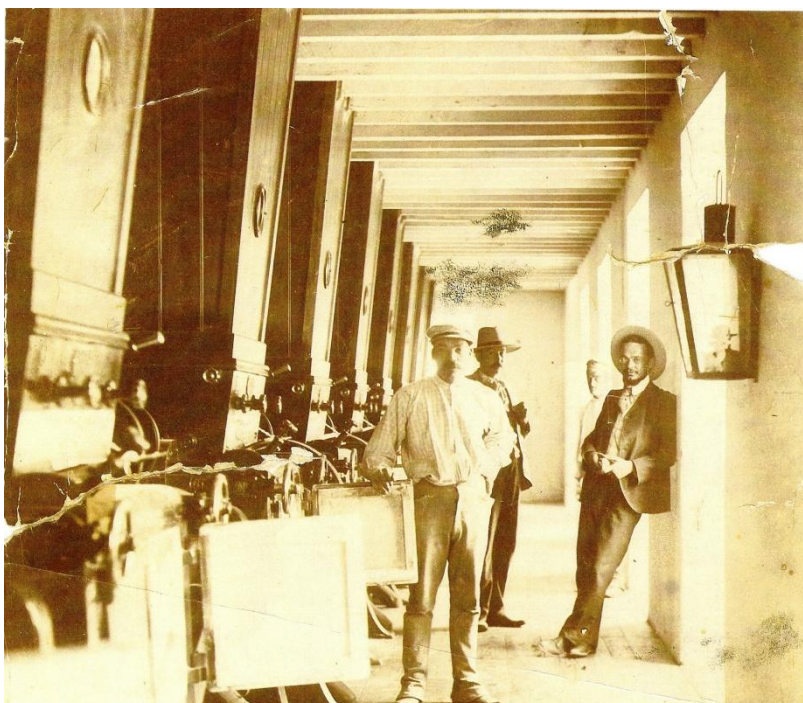


Ilustração 3: No Brasil [Espólio familiar: Sofia Madureira Rocha].



Ilustração 4: Retrato de Joaquim Madureira (Braz Burity) em óleo sobre madeira por Artur Loureiro [Museu Nacional Soares dos Reis, Porto].



Ilustração 5: Tondo em bronze de Costa Mota [MNT: 44106].



Ilustração 5: Caricatura de Francisco Teixeira, vendo-se JM a empunhar a pena como uma arma de combate, a escorrer tinta/sangue (*in* MADUREIRA 1905: 6).



Ilustração 6: Caricatura de Carlos Leal (*in* MADUREIRA 1905: 326).



Ilustração 7: Caricatura de Leal da Câmara (MADUREIRA 1905: 437), ilustrando o sentimento do autor ao fim de uma ano de crítica teatral: “[S]e ainda não bailei numa forca por tentar manter-me no equilíbrio perigoso da verdade, criei várias inimizades, deixei prescrever alguns conhecimentos, pugilei em S. Roque, sinto morderem-me olhares furibundos [...]” (*in* MADUREIRA 1905: 433).



Ilustração 8: Caricatura de Correia Dias (*in* MADUREIRA 1915: 2).

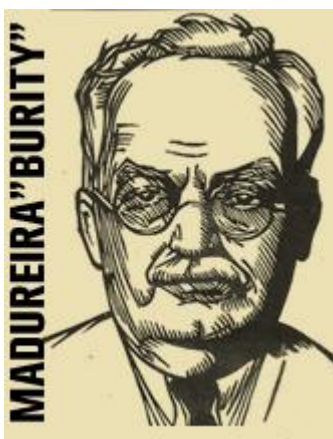


Ilustração 9: Retrato xilográfico de Manuel Cabanas, a partir de desenho de Américo Marinho (1939).
[www.vinculadosaobarreiro.com]



Ilustração 10: Com o característico chapéu ao lado [Espólio familiar: Sofia Madureira Rocha].



Ilustração 11: No jubileu artístico de Artur Loureiro, em 1920. (JM é o 2º à direita; Artur Loureiro, no centro, de sobretudo claro, está rodeado por, entre outros, Cândido Cunha e mulher, Sarmento Pimental, Honório de Lima, Maximiliano Lemos, Galhano e Manuel Lúcio). As meninas são, no centro, Maria Gabriela Madureira (Caçula) e Berta Loureiro à direita [Espólio familiar: Manuel Madureira Nobre].



Ilustração 12: Com aproximadamente sessenta anos [Espólio familiar: Manuel Madureira Nobre].



Ilustração 13: “[S]ossegado e quente, em minha casa, no aconchego dos meus livros e do meu chá.”
(MADUREIRA 1905: 216) [Espólio familiar: Manuel Madureira Nobre].



Ilustração 14: Envelhecendo... e entristecendo... [Espólio familiar: Manuel Madureira Nobre].



Ilustração 15: No fim da vida [Espólio familiar: António Mittermayer Madureira Ramos Chaves].

MORREU

Joaquim Madureira

— o Brás Burity

de panfletos, artigos

jornalísticos e livros

Tinha 80 anos, morreu no Hospital da Ordem Terceira da Trindade, no Porto, e foi para o cemitério de Leça sem acompanhamento, como ele próprio determinara. Chamava-se Joaquim Madureira. Quem era? Para a gente de agora, uma pessoa qualquer, mesmo ao lembrando o pseudónimo que lhe deu renome—Brás Burity.

Joaquim Madureira, no entanto, foi uma figura curiosíssima: jornalista, panfletário, crítico de arte e um conversador que se ouvia com gosto.

Com a sua enorme cabeleira en-caracolada vestiu, como aluno de Direito, a capa negra dos estudantes de Coimbra, e logo aí revelou



Dr. Joaquim Madureira

espírito, o fa combatiivo e insubmisso ora irónico, ora de personalidade inconfundível. Os ideais republicanos que em 1910 se tornaram para muitos sonho transformado em realidade, apaixonaram-no. A sua pena contundente mas sinceramente combativa, pôs-se ao serviço da ideia. «A Gândala» e «Insolências» foram opusculos em que manifestou os seus pensamentos, e igualmente, o folheto «Um Processo de Imprensa», apreendido pelas autoridades. Estávamos, então, em 1897. De

pois, Joaquim Madureira, irreverente mas amigo do seu amigo, fiel a princípios que no seu íntimo estabelecera, continuou a manifestar a sua personalidade, muito rica dos seus pensamentos. Nada o vergava nem em matéria política nem nos seus conceitos de arte. Truculento, por vezes, de um estilo muito pessoal, as suas críticas, os seus comentários em muitos artigos da imprensa provocavam sensação. Era sempre ele próprio. Um dia, em Dezembro de 1917, no quadro da política portuguesa, surgiu Sidónio Pais. Amigo de Machado Santos e de João Tamagnini Barbosa e do seu chefe de gabinete, sr. coronel José Augusto Melo Vieira, Joaquim Madureira abraçou a política do presidente da República que havia de ser assassinado, na estação do Rossio. Criou inimizades; mas o panfletário, o escritor, o jornalista, o político sentiu-se bem com a sua consciência e nada o demoveu. Continuou a ser igual a si próprio. Depois, os tempos foram correndo, e Joaquim Madureira, o rebelde de todos os tempos, que gritava por tudo, que tinha opiniões e as expunha abertamente, sem reboço, foi ficando vencido pelo peso dos anos. Quis, então, consagrar-se ele que tinha grande sensibilidade artística, à confecção de bonecos de trapos de tipo regional para o que, com outros artistas, chegou a arranjar umas instalações no Barreiro. Decorreram mais uns tempos, e o homem que se sentia feliz em pugnas jornalísticas, e o seu espírito fortemente animado com comentários e críticas, preferiu a tudo — o silêncio. E não mais se ouviu falar dele, a não ser agora que desceu ao túmulo.

Dirigiu o semanário «O Diabo» e, entre outros trabalhos, publicou «As Criminosas Malfetorias», «Impressões de Teatro», «Caras Amigas», «Gente Limpas», «Caras Lavadas», «Machado Santos», «Na Formosa Estrivaria», «De Esqueleto», «Perfis Contemporâneos», «Ídolos, Homens e Bestas», «Fialho de Almeida», e «Columbano, Figueiredo & Cia. Lda.».

Ilustração 16: Recorte do jornal O Século de 23/09/1954.

3. A família de Lisboa



Ilustração 17: Joaquim Madureira com os filhos mais velhos, Cecília, Elisa e João [Espólio familiar: Sofia Madureira Rocha].



Ilustração 18: Sofia Mittermayer com as duas filhas mais velhas, Cecília e Elisa [Espólio familiar: António Mittermayer Madureira Ramos Chaves].



Ilustração 19: Sofia Mittermayer com os cinco filhos [Espólio familiar: António Mittermayer Madureira Ramos Chaves].



Ilustração 20: Sofia Mittermayer com os filhos Elisa, João, Carlos e Frederico (Cecília, a mais velha, já teria casado) [Espólio familiar: Sofia Madureira Rocha].



Ilustração 21: Joaquim Madureira enlevado com a neta mais velha, Margarida (filha de Cecília) [Espólio familiar: Sofia Madureira Rocha].



Ilustração 22: O neto António Mittermayer Madureira Ramos Chaves e a mulher, Maria Isabel, ladeando o retrato de JM, na parede de sua casa [foto actual].



Ilustração 23: A neta Sofia Madureira Rocha [foto actual].

4. A família do Porto



Ilustração 24: Emília Augusta Covacich (Bibi) [Espólio familiar: Maria Luísa Covacich].



Ilustração 25: Joaquim Madureira, Bibi e os filhos Budita e Tanitas.
[Espólio familiar: Manuel Madureira Nobre].



Ilustração 26: Maria Gabriela (Caçula), a filha mais nova. Notícia do seu falecimento, em 1940. [Espólio familiar: Maria Luísa Covacich].



Ilustração 27: Joaquim Madureira e Bibi com os netos [Espólio familiar: Manuel Madureira Nobre].



Ilustração 28: JM e Bibi [Espólio familiar: Manuel Madureira Nobre].



Ilustração 29: O neto Manuel Madureira Nobre [foto actual, cedida pelo próprio].

5. Locais



Ilustração 30: Casa de Matosinhos, para onde JM foi viver com a família após a destruição da casa de Leça. [Foto actual].



Ilustração 31: Casa de Budita, em Matosinhos; onde JM viveu durante algum tempo. [Foto actual]



Ilustração 32: Edifício onde se situava a Bonecaria Portuguesa, no Barreiro. [Foto actual]



Ilustração 33: Moinho de Jim, no Barreiro. [Foto actual]



Ilustração 34: Hospital da Ordem Terceira da Trindade, que acolheu JM nos dois últimos anos da sua vida. O quarto que ocupou corresponde à janela do 1º andar sobre a porta, conforme recorda o neto Manuel. [Foto actual]



Ilustração 35: Campa de Joaquim Madureira, em Leça da Palmeira. [Foto actual]



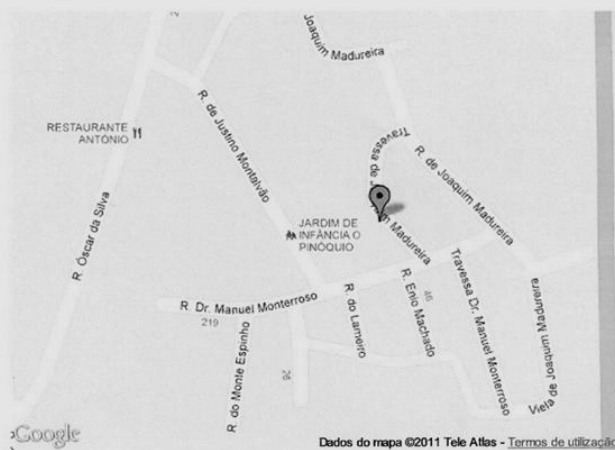
Ilustração 36: Joaquim Madureira na toponímia de Leça da Palmeira.

Travessa Joaquim Madureira Leça da Palmeira, 4450-708 Matosinhos

Posted in [Matosinhos](#) | [0 comments](#)

Dados:

- Distrito: Porto
- Concelho: Matosinhos
- Localidade: Matosinhos
- Rua: Travessa Joaquim Madureira Leça da Palmeira
- Código Postal: 4450-708



Ruas Próximas

- [Rua Albano Soares de Chaves Leça da Palmeira, 4450-603 Matosinhos](#)
- [Rua Joaquim Madureira Leça da Palmeira, 4450-707 Matosinhos](#)
- [Rua Manuel Monterroso Leça da Palmeira, 4450-724 Matosinhos](#)
- [Rua Justino Montalvão Leça da Palmeira, 4450-712 Matosinhos](#)

Ilustração 37: Localização da Travessa / Rua Joaquim Madureira.

6. Documentos

[illegible]

Antonio José Torres
Joaquín Clemente de los Ríos
Eusebio R. de los Ríos

[illegible]

10. Sessão Legislativa 3/18/18 20/2/19
 1512/1918
 17/7/1918 2/11/1918
CONGRESSO DA REPÚBLICA
 DIRECÇÃO GERAL DA SECRETARIA

Boletim para a constituição do Registo Político da Câmara dos Deputados

Nome do Deputado Joaquim Madureira

Círculo por onde foi eleito na presente legislatura 10.º - Penafiel

Naturalidade Lisboa Filiação Luiz Nunes Borges de Matos

Estado 2.º - Lisboa Profissão Advogado de Direito da Câmara

Data do nascimento 3 de Fevereiro 1874 Data da eleição 28 de Maio 1918

Data da posse 19 de Julho de 1918

Comissões parlamentares que desempenha Administração Pública, Infra-estruturas e Transportes, Trabalho e Desempenho da Obra do Governo pela Secretaria de Estado dos Arquivos

Comissões parlamentares que desempenhou em legislaturas anteriores _____

Legislaturas e distritos por onde foi eleito anteriormente como Senador _____

Se fez parte do Poder Executivo, indicação das épocas e pastas que geriu _____

Cargos que exerceu na mesa da Câmara dos Deputados, com indicação das épocas e datas da eleição _____

Cargos que exerceu na mesa do Senado, com indicação das épocas e datas da eleição _____

180V

Indicações diversas com referência a serviços oficiais desempenhados durante a sua carreira pública ou política _____

Lisboa, 19 de Julho de 1918

O Deputado,
Joaquim Madureira

Averbamentos feitos pela Secretaria do Congresso com relação a este Deputado

Nomeação para qualquer cargo oficial _____

Resignação do mandato, indicando-se a sessão em que foi aceite _____

Perda do mandato, seus motivos e deliberação da Câmara sobre o parecer da comissão de infracções _____

Indicações diversas

Ilustração 39: Ficha Biográfica do deputado Joaquim Madureira [CD/Liv. Político 3ª Legislatura 1918/1919].

7. Correspondência³⁰⁵

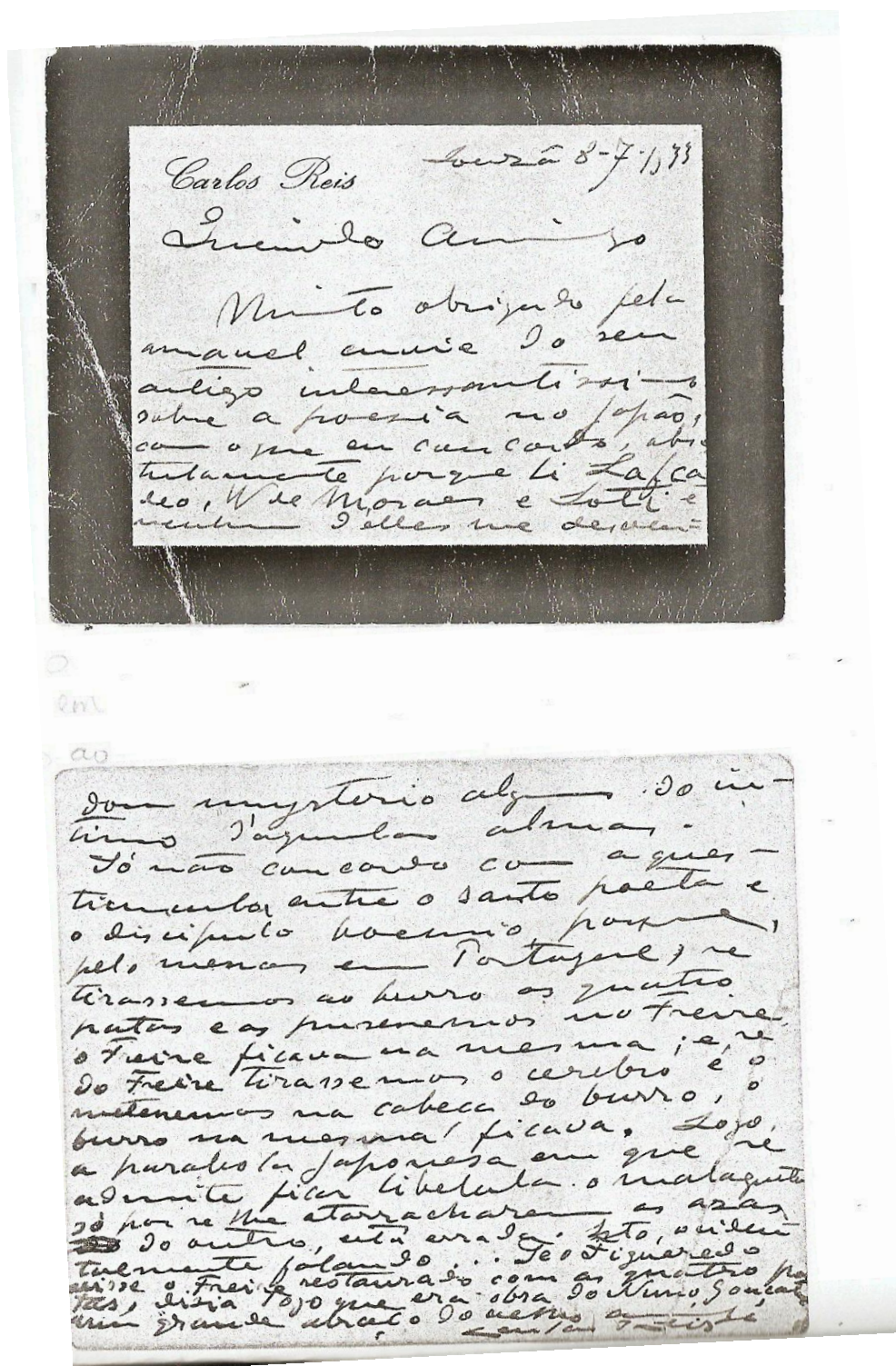


Ilustração 40: Cartão de Carlos Reis (08/07/1933). [Espólio familiar: João Gonçalo do Amaral Cabral].

³⁰⁵ Encontra-se em apêndice a transcrição dos documentos manuscritos.

Carlos Reis com
os seus aparelhos
de guerra e guerra
muito feliz

Ilustração 41: Cartão-de-visita do pintor Carlos Reis (não datado) [Espólio familiar: João Gonçalves do Amaral Cabral].

Muito e satisfeito.
Saudades a sua esposa e, para si,
em afetuoso abraço do seu

FRANCISCO PINTO DA CUNHA LEAL

Muito am. e af.
Cunha Leal

Meu querido Anjo

Muito obrigada pelo seu telegrama de
Boas-festas. Apesar de ser o amigo in-
grato a quem você alude, não o esqueço nem
ca e fico pedindo a Deus que possa tê-lo
ao chorrinho de desgraças que lhe caiu sobre
si e lhe dê um final de vida Tran-

Ilustração 42: Cartão de Cunha Leal [Espólio familiar: João Gonçalves do Amaral Cabral].

Bougie (postamante), 7-3-37

Meu caro camarada: Mui-
to me pavoraram os termos
cativantes do amarel tele-
gramma de V.ª (recbido em
3 do corrente) communican-
do-me que assumira a di-
recção de "O Diabo" e mani-
festando desejo de que lhe
não faltasse com a collabora-
ção. Comprazimento de cé-
rebros e da vista, própria da
idade, avançada, a que che-
guei, já quasi me não dei-
xa ler nem escrever. A
inda assim estija V.ª cer-
to de que lhe faltarei com
a collaboração, na medida
bem entendida, das mi-
nhas menguadas forças.
Precisamente eu envia-
ra ao Sr. Rodriguez Lapa,

7-3-37

com 28 do passado, o artigo
28º: "Detudo non pouco"
o qual espero que elle te-
ra entregado a "O Diabo"
transmittindo ao mesmo
tempo as indicações que
eu dava no bilhete de
remessa. — Repetindo
os meus agradecimentos
e desejando-lhe toda a
sorte de felicidades,
peço que mande sem-
pre e em tudo ao seu
velho admirador e a-
marado dedicado,
Mr. Teixeira Gomes

Ilustração 43: Postal de Manuel Teixeira Gomes (07/03/1937). [Espólio familiar: João Gonçalo do Amaral Cabral].

a um todo, e lidéssimo assistir a festa que "vai ser coisa linda". Contado! Andos de deverlamente, e lá lamentei esquecer meus males. Entretanto, foi uma boa de alegria!

Sinto aqui, por assim dizer, só! Meu filho José Luiz solteiro, também aqui vive, mas da idade mesmo de uma preparação de Liceu. em Beja as 2, 3, 4, 5, 6, de modo que só está na tela 6:12 e 5m. Sempre em um tempo solitário, meu, em leitura. Tenho aqui uma biblioteca razoável, com a qual tempo não demonstra por cá, esquecer um dos que foi lá e voltou de novo ao Belxoc. Há dias, porém, já fatigado de estar, dei uma volta pelas ruas, e depois em a Termino Estivaria. Grande achado. Foi, em

se nunca se li reme pagado! 33 anos para trás! 1912. Tem que fazer lá, de uma assentada toda, aquela forma chã de espírito, de graça, de observações. Lá fica, daqueles tempos que ficam reviver tempo passado. A esturilho, em o Br. dos Pains da França, é, como uma garfida. Tenho a certeza de que se voce propôs a ler sobre, vai ficar entusiasmado. Quem me fazem que os seus males dos últimos anos, tem motivo na franqueza e de seus opiniões. Não o, e os seus. Ninguém grito de que lá, depois a lembrança e voce, dizia lá. Não se perdorem. Quanto rogo, o meu bom breguê. me dizia: "Está, dizem não tem nenhuma, sempre de arrechos armados, essa amizade, e eles viram se,"

do novo breguê. Poderia não ser bem, mas está razoavelmente parecido. Fixando na quele Museu (Caldo de Pauze) espero que seja Conservado, mais por ele do que por mim.

Pode creio, Breguê de Caducio. Não satisfeição na Medida de Hora, não porque a esperasse, nem que a merecesse, mas porque me facilitou a realização da ideia!

Vas nasce, artista quem quere, e é isto que me faz sentir. Abre de se a derreitor e a pira, até mesmo a escrever. Só foi este quem é artista e em (não) de. A grande diferença entre mim e breguê... que morreu sem Medida de Hora... no mesmo ano em que a obteve. Ah! Hora!

Um p. ande abas do Belxoc. Amiz!

Das dividas a pagar. Só se posso avaliar a proleção, devida a José Machado desde 1890, quando acabei o curso da Escola de B. Teto. Meu bom pai não fazia mais do que ele far. Me morreu, nunca deixou de ser para mim um bom e grande amigo!

Por amigos, ver, foi amigo de Maria Luísa, no tempo em que ele a não tinha. No dois eu desparei da minha família, muitos gostados as primeiras, da minha, em cada ao segundo, da minha admissão, ao dois.

É enfim, em mim, foram, me diminuído. Custados os quadros, precisava de opinião extraída, mas a minha a valer, que não foram palavras cereais vivos, e amáveis, mas fatos de lucidez

de. Preocupava-me enormemente o facto de
 se obrigar os directores dos respectivos Museus
 a receberem por delicadeza, um trabalho
 que mais tarde os comprometteria, por dema-
 niada benevolencia na recepção.

Ninguém, nem o próprio Brequiel, sabiam da
 minha secreta intenção. O caso era debatido
 entre o meu deus e a minha Consciência.

A exposição me levava desta dúvida e
 enviou para Lisboa!

Dizia toci, "que diabo d'homem é este que trece
 se da opinião dos outros para saber... etc."

Não é isso. Eu não preciso da opinião dos outros
 para me avaliar artisticamente. Ninguém
 mesmo do que eu me conhece. Mas não retratava
 de mim, isto é, de minha opinião. Eu ambicionava
 a opinião estranha, para livrar a minha responsa-
 bilidade e sobretudo a dos directores do Museu.

O resultado deu-me razão.

Eu continuei a pensar de mim o mesmo que pensava. In-
 felizmente não mudei. Mas agora ha uma aprecia-
 ção official, que me liberta. O director do Museu
 já podera dizer: "São trabalhos premiados!" pela
 S. N. B. A. . Você disse: "Mas a S. N. B. A. está desau-
 ricada, isto não é o tempo, mas ha outros em por-
 gal." E aqui temo.

Ha um pedimento que depois dar-lhe a conhecer;
 o empento em dar-lhe um retrato autentico

Ilustração 45: Carta de Conceição Silva (10 de Maio de 1945) [Espólio familiar: João Gonçalo do Amaral Cabral].

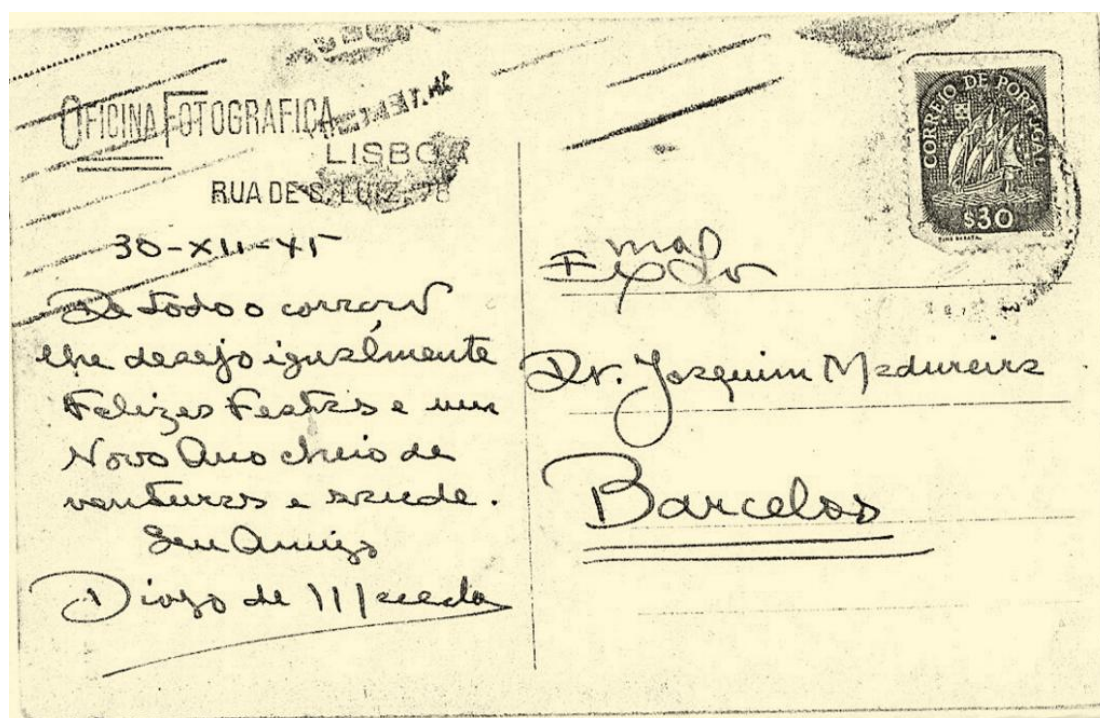


Ilustração 46: Postal de Diogo de Macedo (30/12/1945) [Espólio familiar: João Gonçalo do Amaral Cabral].

13 de Outubro de 1945
 23 R. do alameda Bernardino Lisboa
 meu caro Joaquim Mendes
 Reis

Não te mandei o livro há
 muito tempo porque não sabia
 de ti. O nosso pobre Santos
 acabou de morrer me queira a
 lúbia a sua extinção de
 arte e fiquei à espera. Fui
 para a delegação e regresso. Lá
 conheci a Srta. Carla e ela me
 me deu as devidas informações
 estado de saúde. Mas aí passou
 a culpa para o Sr. Almeida,
 isto deve deprender. Talvez o

fosse mesmo o Sr. Almeida
 o autor. Alguém que não deve
 estar tão mal como dizes. Oxalá
 lá eu estivesse lá.

Olhe para os seus olhos, as suas
 mãos. O facto foi sempre
 muito mau. Nunca admito
 de deus e de todos os santos
 de sempre os pecadores e
 com as suas entidades, em casa,
 de cá e de lá, os seus
 Não queria de casa de deus.
 Não é verdade e me dá a
 respeito de e mesmo assim.

Quando o livro chegou
 lá. Nunca o livro e
 que entretém os olhos quando

sem grande sentido moral
 de errar dos ditos e
 acrescentava a parte de
 duvidas. Trabalho. Trabalho
 como nunca e equívoco huma-
 no. Perdi-me a escrever.
 Não te envio o livro com a
 certeza de que de certo
 e de deus e a humanidade

Rocha Martins

Santos Silva

CLINICA GERAL - DOENÇAS DOS PULMÕES - SIFILIS

R. Ven. Vinte
e Presidência

10/1/947

multo obrigado pelo amor
caro - Destaco de os valores
que a me foi amparado por mim
e a vida, foi-me com o lado da
que o seu corpo intelectual de
mantém inteiro - A sua saúde,
está num equilíbrio amável
do meu fare de regredir de -
Creio bem que assim de ser -
E sua mente a' que, finta
memoravelmente, interessa - O Dr.
Vinte - morreu aos 84 e finta
Anos de 35!

A Senhora Dona Dulce - na

Apresentar esta receita em ocasião de nova consulta

angústia que tem sofrido, re-
velou-se Senhora digna de uma
profunda admiração - O
culto de la pelo Vinte - que
morreu sem pecados! - e
interessado -

A atitude de S. Dona Dulce,
perante os mistérios de Faculdade
de la - eu limitei-me
a dizer-lhes que, tendo esnada as
salas o laboratório e as pre-
tas de biblioteca, tinham cometi-
do um crime contra a intelligen-
cia, como me começavam a
explicar -

donde me sempre em tudo
e para tudo - muito, muito
obrigado - Meus - o
amigo velho e admirado -
Santos Silva

Ilustração 48: Carta do Dr. Santos Silva (10/01/1947) [Espólio familiar: João Gonçalo do Amaral Cabral].

A Joaquim Madureira

— ao nosso mais ilustre
crítico de Arte, em cujo
estilo impetuoso e ardente

A AVE DE RAPINA

passa a vigorosa e esbelta
elegância duma jovem
moçada pagã, f.ª com
intima alegria

seu

3-4

o seu

admirador gratíssimo

Américo Durão

Ilustração 49: Autógrafo de Américo Durão, autor da peça Ave de Rapina (Edição de 1923, data ilegível). [Espólio familiar: Nuno Berquó (bisneto)].



A Bonecaria Portuguesa, L.^{da}

ao lançar no mercado 60 modelos do seu mostruário de bonecos de pano — scientificamente esterilizados, para evitar o contágio de várias e gravíssimas doenças que podem pôr em perigo a saúde e a vida das crianças, e, artisticamente delineados, para afastar os espíritos infantis de tudo que lhes possa incutir sentimentos belicosos — tem a honra de convidar V. Ex.^a a visitar as suas oficinas de fabrico e esterilização, na Rua Miguel Pais, n.º 87, no Barreiro, no proximo Domingo, 14 de Junho de 1942.

Pela **BONECARIA PORTUGUESA, L.^{da}**

O GERENTE E DIRECTOR ARTISTICO

Joaquim Madureira
(Braz Burity)

Partida do Terreiro do Paço, pelo vapor das 14,15.
Regresso a Lisboa, pelo vapor das 17,15.

Porque não vem aqui, uma vez,
de deixar ver a bonecaria?
Sórie um portal na nequicia
e eis a sempre

Muito seu
amador, Luis, ad^o

Joaquim Madureira

20 nov.

JOAQUIM MADUREIRA (BRAZ BURITY)
GERENTE E DIRECTOR ARTÍSTICO DA
BONECARIA PORTUGUESA, L.^{da}

*o meu camarada Paulo Freire
para que — deixe-me dizer —
se é possível*

RUA MIGUEL PAIS, 87

BARREIRO

Ilustração 50: Cartão-de-visita da Bonecaria Portuguesa, Lda. — convite ao jornalista João Paulo Freire, do *Jornal de Notícias do Porto*, para visitar as instalações da fábrica [MNT 95259 e MNT 95289].