

Fígados de Tigre

Paródia de Melodramas



FRANCISCO
GOMES DE AMORIM



BIBLIOTECA-
ARQUIVO
TEATRAL
FRANCISCO
PILLADO
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Fígados de tigre

Paródia de Melodramas



FRANCISCO GOMES DE AMORIM

Edição, introdução e notas:
Carme Fernández Pérez-Sanjulián

28

BIBLIOTECA-
ARQUIVO
TEATRAL
FRANCISCO
PILLADO
MAYOR

Deseño da Capa:
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:
TOMÁS BARROS: “Xenocidio” (1973). Óleo sobre lenzo

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»
<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición:
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© CARME FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN
DOI

<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497490681>

I.S.B.N.

84-9749-068-1

Depósito Legal:

C -1335/2003

Impresión:

LUGAMIArtes Gráficas (Betanzos)

Maquetación:

ANTONIO SOUTO

Distribución:

<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus de Elviña • 15071 A Coruña

Consello Científico:

X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,
MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO,
LAURA TATO FONTAÍÑA

FÍGADOS DE TIGRE

Paródia de Melodramas

FRANCISCO GOMES DE AMORIM

Edição, introdução e notas:
CARME FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN

MMIII

ESTUDO INTRODUTÓRIO

FRANCISCO GOMES DE AMORIM (1827-1891)



Litografia de J. M. Pinto publicada na revista *Charivari*, ano VI, nº 22 (Porto 14 de Novembro de 1891).

*Nada se ignora da sua verdadeira natureza:
Fígado do Homem: a Poesia não servirá fim
nenhum e jamais será o relato do destino do
homem; conta a história na verdade mas só
porque é já desde logo toda a história; ela será
para as pessoas o que elas forem —retrato de si
como os deuses!*

António Maria Lisboa

1. BIOGRAFIA E OBRA DE F. GOMES DE AMORIM

Numa primeira aproximação à figura de Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), poeta, dramaturgo, romancista e biógrafo de Garrett, resulta curioso constatar como é este último aspecto o que, para uma parte considerável dos historiadores e críticos, parece ter mais relevância. São vários os repertórios bibliográficos que sublinham este facto, considerando esta porção da sua obra como aquela que, hoje, possui um maior interesse literário. Poder-se-ia pensar que o fervor amical e historiográfico que levou a Amorim a desenhar o percurso literário e vital do seu protector e também amigo, serviu para apagar em grande medida o seu próprio, situando-se, apenas, como mais um epígono do ilustre autor de *Frei Luís de Sousa*.

Assim as coisas, parece necessário, dada a extensão e variedade da produção literária de Gomes de Amorim, uma nova aproximação a este autor que, para além de resituá-lo no panorama literário do seu tempo, conceda uma maior atenção ao conjunto da sua obra e às chaves ideológicas a que responde. Neste sentido, e em muito maior medida que no caso de outros autores, achamos que é essencial a aproximação ao percurso biográfico do autor.

São muitos os qualificativos que se poderiam aplicar à vida de Amorim, merecendo, no mínimo, o de singular, pois a sua formação e evolução posteriores não tiveram nada a ver com a habitual dos homens do seu tempo. Em muitos sentidos, a biografia de Amorim parece seguir ponto por ponto o esquema de um relato de aventuras ou ainda pode ser vista como o itinerário de um ideal herói romântico, com alguns dos ingredientes típicos: o deslocamento formativo, o amor pela natureza e pelo selvagem, a luta pela liberdade tanto no plano político como no pessoal ou a procura do conhecimento como via de aperfeiçoamento; elementos todos eles presentes numa biografia que, mesmo, nos pode levar a reflectir sobre até que ponto tudo o que Amorim relata foi certo ou se, por acaso, não existirá no seu relato uma parte de reinvenção posterior, uma autoconstrução biográfica coerente com certos tópicos vigentes no Romantismo.

As relativamente escassas resenhas bio-biográficas referidas a este autor fornecem informações confusas, incompletas e mesmo incorrectas, facto surpreendente num homem que deixou tantos dados pessoais dispersos ao longo da sua obra. Só muito recentemente alguns estudos¹ compilaram e reconstruíram os factos de uma vida romanesca e da extensa obra, fruto de anos de incansável produção de um autor que, embora tivesse merecido uma alta consideração pelos seus coetâneos, foi caindo num progressivo esquecimento nos anos posteriores.

¹ Uma extensa informação, tanto biográfica como bibliográfica, a respeito deste autor é a que se pode achar no recente estudo de Costa Carvalho (Carvalho 2000). Veja-se também o estudo introdutório à edição do seu teatro brasileiro (Ribeiro / Matos 2000).

1.1. BIOGRAFIA

Francisco Gomes de Amorim nasceu em A-ver-o-mar, na província do Minho, o 13 de Agosto de 1827 numa família de modestíssimos recursos.

Segundo os apontamentos biográficos contemporâneos do autor², as famílias dos seus pais foram abastadas e instruídas, mas as lutas políticas de 1820 a 1824 empobreceram ambas, de modo que obrigaram os filhos a emigrarem para o Brasil ou para a Índia, donde nunca mais voltaram. O próprio autor declarara que seu pai se dedicara à marinha mercante por mor da pobreza e a sua mãe vivia quase na penúria.

O autor fala nas suas memórias autobiográficas da sua muito movimentada infância, do seu rude comportamento e da profunda aversão pela escola, coisas todas que o levaram a chegar aos quase dez anos sem saber escrever e apenas ler. Nesta altura, depois de ter passado por várias tentativas de “fazê-lo gente” (na casa de um lavrador ou na de um cordeiro), o próprio rapaz, após escutar os engajadores espalhando notícias acerca das enormes riquezas do Brasil, decide emigrar junto com o seu irmão mais velho em 1837:

Eu tinha pouco mais de nove anos, quando algumas leis repressivas do tráfico da escravatura preta encaminharam a especulação dos negreiros para o comércio dos escravos brancos. [...] Os engajadores inundavam, como agora, as províncias do norte do reino, agarrando gente por todos os meios possíveis, porque eram eles homens para grandes dificuldades (Lima 1928: 12)³.

² As notas bio-bibliográficas que se publicam em vida do autor recolhem as notícias sobre os seus primeiros anos fornecidas por ele próprio na introdução dos seus *Cantos Matutinos*, tal como pode ver-se em Silva 1859, o *Diário Ilustrado* em 1880 (Lima 1928: 32-36) ou A. X. Rodrigues Cordeiro no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* em 1883 (Lima 1928: 32-43). A este respeito, é necessário fazer notar que nenhum dos autores daquelas põe em dúvida as afirmações de Amorim, nem mesmo os escritores brasileiros coetâneos, muitos dos quais lhe professaram grande admiração. Sobre isto, vejam-se as cartas dirigidas a Amorim por escritores como Luís Guimarães (Carvalho 2000: 277), ou o artigo crítico sobre ele publicado por Machado de Assis (Carvalho 2000: 288-292).

³ Este texto pertence às notas autobiográficas incluídas pelo autor no prefácio dos seus *Cantos Matutinos* (1858), recolhidas depois na obra de Baptista de Lima, de onde tomamos a citação.

O autor está a falar do ano 1837 e de uma situação que não só se produziu nas terras do Minho, mas, também nas terras galegas tal como historiadores e escritores denunciaram. A mesma cena que Amorim viveu é a que R. Otero Pedrayo (1888-1976) converte em realidade ficcional na cena “O barco negreiro” incluída em “A maorazga”, segunda parte do romance *Os caminhos da vida* (Otero 1928: 19-31).

Depois da dura viagem, no próprio cais de Sta M^a do Belém do Pará, foram formados os emigrantes para que os negociantes da cidade escolhessem os que mais lhes agradassem, sendo separado do seu irmão, de quem só pôde ter notícias passados seis meses. Amorim, anos mais tarde, conta: “Achava-me quasi só, sem perceber que estava num mercado de escravos brancos, e que era considerado refugio pelos entendedores!” (Lima 1928: 16).

Finalmente, começa a trabalhar de caixeiro na capital do Pará, mas sempre com problemas com os seus patrões por causa do seu carácter indócil. Nesse tempo, ao fazer os doze anos, começa a envergonhar-se de não saber ler e aplica-se com tanta dedicação que aprende em poucos meses. O primeiro livro que lê é a *História de Carlos Magno*, apenas um folheto de cordel e, depois, *Os Lusíadas* (de quem em pouco tempo decora todas as estâncias), constituindo-se este livro, segundo a própria declaração, nas suas primeiras lições de poesia e de história⁴.

Mas a insatisfação, a inquietude, a curiosidade, tudo ao mesmo tempo, levam-no a abandonar esse espaço convencionalmente civilizado e fugir para a descoberta do mundo selvagem do contorno. Seguindo o seu relato:

A causa da minha repugnância a todas as ocupações era o desejo e a curiosidade, que me mordiam noite e dia, de correr para essas eternas solidões que me chamavam de longe. Sentia-me como atacado de nostalgia das selvas, que eram a pátria do meu pensamento. [...] Logo que me vi no meio das florestas virgens conheci que tinha achado o meu reino, o país da fantasia. [...] Pareceu-me que a vida errante da tribo fora de propósito creada para a minha organização; dentro em pouco tempo, a cor da minha pele era igual á dos tapuios. Deixei a espingarda pela frecha, a língua portuguesa pelo dialecto gutural dos jurunas, ou pela língua dos tupis; preferi, enfim, o selvagem ao homem civilizado, e comeci a vagamundear pelos bosques, como o tinha feito nas campinas do Minho (Lima 1928: 19).

⁴ Quase ao final da sua vida, na edição da obra que ele faz, destinada a um público geral, declara: “Foi na leitura d’Os *Lusíadas*, primeiro que em nenhuma outra, que eu aprendi a amar a minha terra e a dispor-me para servi-la em tudo quanto pudessem prestar as minhas faculdades” (Amorim 1889: 14).

Penetra na Amazónia, começando uma experiência marcante na sua vida. Atravessa selva e rios, conhece negros e índios, descobre novas actividades, plantas e animais. Conta que trabalhou seis meses como seringueiro, quer dizer, na exploração do látex, que foi um jovem capataz e que percorreu muitos quilómetros através da floresta. Ali viveu cinco anos⁵, convertendo-se, segundo a sua própria expressão, num “aprendiz de selvagem”.

Amorim, ele próprio, explica que foi para o Amazonas apenas munido de uma excelente memória, capacidade que lhe vai permitir reter toda uma série de nomes, realidades, costumes, etc. que incorporará a obras escritas muitos anos mais tarde; além disso, e isto sem dúvida é o primeiro indício da grande facilidade para as línguas que demonstrará ter ao longo da sua vida, aprende a língua dos indígenas. Noutro dos parágrafos autobiográficos que achamos ao longo da sua obra diz:

A mim chamavam-me os tapuios de Alenquer –*Cary Cuapára*– Branco português sabedor; e as mulheres gostavam tanto que eu falasse com elas em tupi, que não poucas me davam, inocentemente, o título de *Çaucupara*, que quer dizer: amante, querido (Amorim 1875: 227-228).

Com treze anos, na vila de Alenquer, situada em plena Amazónia, tem lugar o acontecimento que vai condicionar toda a sua vida posterior. Ali, na casa de uma família indígena, Amorim encontrou dentro de um cesto forrado com folhas de bananeira uns quantos livros velhos. Um deles era o poema *Camões* de Almeida Garrett, editado no Rio de Janeiro, que Amorim chama “o livro do meu destino”. A sua leitura transforma-o e faz-lhe ver a natureza e o mundo sob uma visão completamente diferente. Hernâni Cidade comenta assim o processo que a leitura do *Camões* de Garrett provoca em Amorim:

⁵ “Eu vivi muito tempo nas florestas, conheci-as na idade em que as imagens das cousas e das pessoas se gravam na alma para sempre, e a pesar de me ter apartado deles há vinte anos, conservo-as ainda retratadas na memória, como se só desde poucos meses as tivesse perdido de vista!” (Amorim 1874b: 13).

Garrett tinha iniciado entre nós –e precisamente com esse poema– uma literatura que pode e tem sido acusada de tudo– [...] mas que ninguém poderá contestar ser feita, ao contrário da artificiosa e gelada literatura anterior, dos mais profundos estremecimentos das almas que por ela se comunicavam. A ânsia de liberdade amplíssima que agitava os quinze anos de Gomes de Amorim; a nostalgia da pátria distante; toda a ardente, melancólica ebulição sentimental do tempo, provocada por causas sociais e políticas da acção tão sensível na vida do rapaz –tudo isso Garrett exprimia mais sugestivamente que ninguém e tudo lhe produziu a impressão que traduz nestas palavras (Cidade 1927: 184).

Entusiasmado, sente que muda a sua forma de estar no mundo, mas ainda vão passar alguns anos de “hesitações e desejos” antes de se decidir a escrever ao autor⁶: “Como ousaria eu, creança, humilde e obscuro, esperar que o semi-deus baixasse do Olimpo até mim, para responder-me?” (Lima 1928: 23). A resposta chega um ano depois, mas é o estímulo que o futuro escritor precisava. Sem hesitar, Amorim resolve então voltar a Portugal, com a firme vontade de ir para Lisboa estudar sob a direcção de Garrett. Chega, pois, a Portugal em 1846, dirigindo-se a Lisboa para conhecer pessoalmente aquele que tão gentilmente lhe escrevera e, assim, desde o momento do seu encontro até ao da morte do autor do *Frei Luís de Sousa* em 1854, uma estreitíssima relação se forja entre eles, sentindo-o sempre Amorim como o seu mestre.

Como já ficou dito, Amorim começou a ler aos 12 anos, mas é só depois dos 19, então já sob a protecção/direcção de Garrett, que começa a sua educação, sendo também nessa altura que aprendeu verdadeiramente a escrever. Movido pelos “desejos ardentes de saber” (Lima 1928: 24), aplica-se ao estudo com ânsia (é surpreendente a quantidade e variedade de volumes que chegou a possuir na

⁶ Escreve duas cartas, uma remetida o 25-I-1845 e outra o 27-VII-1845 (reproduzidas em Carvalho 2000: 229-233). Estas missivas, cheias de gralhas, mas também de entusiasmo, foram conservadas por Garrett no seu arquivo pessoal, onde foram encontradas por Amorim e outros dois amigos do escritor, quando, em 1854, depois da morte daquele, procediam à revisão da sua correspondência. Continuando com o relato que Amorim faz nas *Memórias Biográficas de Garrett* (Amorim 1884: 692), anos mais tarde, em 1883, guardou as cartas que ele próprio escrevera muitos anos antes, passando-as para o seu arquivo pessoal, achando-se hoje entre o espólio do autor.

sua biblioteca⁷), com resultados espectaculares tal como se pode comprovar na erudição que revelam as notas que acompanham os seus textos, através dos volumes que continha a sua biblioteca ou as referências directas⁸ ou indirectas que aparecem nas recensões a ele consagradas, pelas que sabemos que chegou a saber francês (elogiado por amigos que recorriam a ele para as traduções) e latim, além de inglês.

Voltando aos tempos da sua chegada a Lisboa, Garrett ajuda-o a procurar um emprego que lhe deixasse tempo para algumas horas de estudo diário. Após várias tentativas e depois da renúncia a um cómodo emprego por escrúpulos de consciência, durante as revoluções de 1846 e 47, Amorim aprendeu o ofício de chapeleiro a fim de manter a sua independência económica e assim ganhar para comprar livros. Este facto, coincidente com a publicação do seu primeiro livro de versos, está na origem da alcunha de *poeta operário* que recebeu nesse tempo; um tempo em que secunda as ideias revolucionárias de 1848 e que exprime em poemas como “Garibaldi”, “A queda de Hungria” ou “A Liberdade”, que aparecem publicados em jornais como *O Patriota*, *Revolução de Setembro*, etc.

Essa ativa independência de Amorim está na origem da homenagem que, presidida por Garrett, lhe ofereceram todos os homens de letras de Lisboa, os jornalistas de todas as cores políticas, sem exceptuar os absolutistas e ao qual assistiram perto de cem pessoas.

Será em 1851 quando começa a sua carreira como funcionário ao ser nomeado oficial da Junta Geral da Bula da Cruzada e Ajudante de Escrivão de Pagadoria de Marinha, com a graduação de tenente da Armada Nacional.

⁷ Pode-se consultar o catálogo da sua livraria, editado em 1892, com motivo da venda em leilão dos seus livros (Amorim 1892).

⁸ Lopes de Mendonça disse sobre ele: “Esta vocação é daquelas vocações imperiosas, que nenhum obstáculo separa do seu destino, que nenhuma catástrofe faz esmorecer no seu culto. É um homem que nasceu poeta; é um poeta que se tornou homem de letras, roubando ao repouso as horas para se dedicar ao estudo” (Lima 1928: 35-36).

Coincidindo com o período em que, progressivamente, vai atingindo certo prestígio no panorama literário e cultural português do seu tempo, o autor sofre a perda de quem se convertera no seu melhor amigo e mestre, Almeida Garrett, quem, a 9 de Dezembro de 1854, lhe expirava nos braços.

No que diz respeito à sua vida pessoal, em 1857 casou com D. Maria Luisa da Silva Barbosa, com quem vai ter cinco filhas e um filho. Pouco depois, em 1858, segundo os seus biógrafos, por causa dos excessos de trabalho contínuo, sofreu uma congestão cerebral que acabou por produzir-lhe uma lesão cérebro-espinal que o acompanhou até ao final dos seus dias. Esta longa e dolorosa doença não impediu que o autor desenvolvesse uma extensa produção e considerável actividade literária mas é certo que limitou em grande medida a sua vida pública, obrigando-o a longos períodos de inactividade⁹. Aliás, os seus biógrafos insistiram sempre em certos traços pessoais como a simpatia e encanto pessoal que, unidos a uma amenidade extraordinária como conversador, fizeram com que a sua casa se tornasse um lugar frequentado por artistas e políticos de toda a condição.

Em 1859 passou para a Biblioteca de Marinha sendo nomeado, andando um tempo, conservador daquela e do Museu das Antiguidades Navais.

Ao longo da sua vida, entre outras distinções, cumpre referir que foi nomeado Sócio da Academia Real das Ciências de Lisboa, tendo recebido o prémio D. Fernando, destinado ao melhor trabalho sobre a vida e obras de Garrett. Foi, também, membro do Instituto de Coimbra, da Real Academia das Ciências de Bélgica, da Academia Espanhola (que lhe concedeu a Medalha de Ouro no concurso internacional de poesia no Segundo Centenário da morte de

⁹ Na “Advertência” que coloca diante da sua edição escolar *d’Os Lusíadas*, ao encarecer o muito rigor que empregou na elaboração da sua edição crítica daquela obra, afirma: “[...] não negarei também que devi em parte a minha demorada investigação à reclusão forçada em que tenho vivido, durante muitos anos, preso por cruéis enfermidades. Sem esta circunstância é possível que a minha indole literária me levasse por outro caminho” (Amorim 1889: 11).

Calderón de la Barca¹⁰), da Academia Real de História de Madrid, do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, etc.

Morreu na sua casa de Sintra em 1891.

1.2. OBRA LITERÁRIA

Como narrador, Gomes de Amorim publica *Os Selvagens* (1875), romance ambientado no Brasil, e *O Remorso Vivo* (1875), que é a continuação e conclusão daquele; o relato breve *O Cipreste e o Pessegueiro* (1878); *O Amor da Pátria* (1879), romance de tema marítimo; *As Duas Fiandeiras: Romance de Costumes Populares* (1881), e, também, *Frutos de Vário Sabor* (1876) e *Muita Parra e Pouca Uva* (1878), dois volumes onde recolhe contos e artigos.

Como dramaturgo, além de *Figados de Tigre*, estreada em 1857, publicou: *Ghigi*, drama histórico cuja acção decorre entre 1480 e 1485 em Palermo e Roma, representada pela primeira vez no Teatro de D. Maria em 1851 e editada ao ano seguinte também em Lisboa; *Ódio de Raça*, estreada em 1854, editada pela primeira vez em 1869 e que durante quinze anos andou na cena portuguesa (Lima 1928: 35) e *O Cedro Vermelho*, estreada em 1856 (editada em 1874), obras que transpõem para o palco o seu conhecimento da realidade do Brasil, além de serem um claro manifesto antiescravagista. Estas duas peças, assim como *Aleijões Sociais*¹¹ (que primeiro se chamou *Escravidura Branca*), escrita em 1860 e editada em 1870, e *A Proibição*, editada em 1869, apresentam todas elas o pensamento liberal do seu autor, além de mostrarem a característica vontade interveniente com a que estão compostos estes textos.

¹⁰ O texto premiado foi publicado em 1881 sob o título *À Glorificação de Calderon de la Barca no segundo centenário da sua morte. Obra aprovada em concurso pelo júri para o prémio da medalha de ouro proposto pela Academia Espanhola* (Lisboa: Imprensa Nacional).

¹¹ Comédia-drama em 5 actos cuja acção se desenvolve numa aldeia do Minho, a bordo de um navio no meio do Atlântico e no Rio de Janeiro, e que foi definida como uma vigorosa denúncia do tráfico de emigrantes (Lisboa 1990: 124).

No prólogo de *Aleijões Sociais*, inicialmente intitulado *A Escravatura Branca*, diz Amorim:

[...] É preciso dizerem-se estas verdades bem alto na imprensa e na tribuna, para que cheguem ao conhecimento de todos, a fim de que elas supram a deficiência das leis. Neste drama, escrito sem a menor ideia de ofender portugueses ou brasileiros, na há um único facto, que não possa provar-se com documentos públicos. Abstive-me de o demonstrar, por meio de *notas*, no fim do volume, por me parecer que a peça é já de por si demasiado pungente e porque, além disso, o meu fim é corrigir e não difamar (Amorim 1870: 10-11).

Outras obras de teatro foram *A Viúva*, comédia em dois actos estreada em 1852 e *O Casamento e Mortalha no Céu se Talha*, em 1853 (editadas ambas em 1870); também, e citamos só o ano da edição: *Os Herdeiros do Milionário*, comédia de 1869; *Os Incógnitos do Mundo*¹², 1869; *A Abnegação* (que primeiro se chamou *A Comédia da Vida*), 1870; *História dum Enforcado*, representada em 1872¹³ e também *O Corsário, D. Sancho II*⁴, etc..

Estas duas peças, junto com *Ghigi*, a primeira obra teatral do autor, seriam as únicas produções que se poderiam incluir dentro do subgénero do *teatro histórico*; no resto das suas obras a acção localiza-se temporalmente numa época contemporânea à da produção-representação, pelo qual se correspondem com o que se tem denominado como *drama de actualidade*.

Entre os anos 1853 e 1857 publicou no *Panorama* uma série de artigos sob o título de “Uma Viagem ao Minho”. Colaborou em diversos jornais políticos e literários (como o *Jardim Literário*, *Arquivo Pitoresco*, *O Patriota*, *Revolução de Setembro*, *Regeneração*,

¹² Comédia-drama oferecida aos “homens de coração e probidade que se dedicam à arte de curar”.

¹³ Indica Matos Sequeira que Amorim ainda apresentou durante o Carnaval de 1872 no Teatro D. Maria II, a *História dum Enforcado*, sendo esta representada seis vezes (Sequeira 1955: 768). Esta peça é descrita por J. A. França como uma “comédia burlesca, no género de *Figados de Tigre*”, mas o texto não se conserva (França 1999: 339, nota 49), tendo ficado, provavelmente inédito. Também se faz referência à existência desta comédia em três actos em Silva (1870: 300) e em Ferreira (1985: 72).

¹⁴ Citadas por Silva (1859: 386) e (1870: 300), mas sem ficar de todo claro se essas obras foram representadas ou se, finalmente, ficaram inéditas.

Reforma, Imprensa e Lei, Panorama, etc.), para os que escreveu muitos artigos de crítica. Foi correspondente durante alguns anos do *Diário da Bahia*, para além de colaborador de muitos outros jornais da época. No seu *Dicionário Bibliográfico Português*, Inocêncio F. da Silva enumera muitos dos jornais e revistas, literários, políticos ou de actualidade, em que o autor participou (às vezes sob os pseudónimos de “Fiera Mosca” ou “Hoffmann”), pondo em relevo a intensíssima actividade que Amorim desenvolveu ao longo da sua vida. Esse labor constante, unido a uma considerável inquietude intelectual, levou-o a publicar trabalhos muito diferentes, que vão desde o curioso *Dicionário de João Fernandes: Lições de Língua Portuguesa pelos Processos Novos ao Alcance de Todas as Classes de Portugal e Brasil*¹⁵ (1878), até outros de intenção marcadamente didáctica, como as duas edições d’*Os Lusíadas* que saíram à luz em 1889, uma, crítica¹⁶, em dois volumes, e outra, subtitulada por ele próprio como “A mais correcta edição que até agora se fez d’Os Lusíadas”, destinada “Ao povo e à juventude das escolas” (Amorim 1889: 3).

Escreveu também a monumental obra pela que ainda hoje é mencionado na maior parte das Histórias da Literatura, as *Memórias Biográficas de Almeida Garrett* (em três volumes, 1881-1884), testemunho precioso não só da vida e obra daquele mas da própria época. Segundo P. Morão, esta obra:

É um texto notável, não apenas pelo detalhe posto no retrato de Garrett como pelo seu cruzamento com os seus contemporâneos, com destaque para Herculano, e as circunstâncias pessoais e histó-

¹⁵ Este livro é uma sorte de dicionário elementar, onde as definições estão feitas a base de “Bons ditos, agudezas, epigramas, finas ironias, sátiras, crítica de costumes” (Amorim 1878: 7) e com a confessada intenção de instruir e deleitar, pois tal como se diz no prólogo: “Pretendeu o nosso autor demonstrar que também a riquíssima língua portuguesa se presta a graciosas evoluções, aos *traits d’esprit*, e ao *humour* dos idiomas francês e inglês” (Amorim 1878: 6-7).

Por outra parte, sob este mesmo pseudónimo, pudemos consultar na Biblioteca Nacional de Lisboa uma série de folhetos (sem qualquer referência a Amorim) que parece possível atribuir-lhe. Em concreto, Costa Carvalho incorpora um destes à bibliografia do autor; trata-se de *Cartas ao Ar Livre – A solução da Crise – Carta a El-Rei, por João Fernandes* (Lisboa: s.e.), publicado em 1889.

¹⁶ Sob o título: *Os Lusíadas de Luís de Camões (edição crítica e anotada em todos os lugares duvidosos, restituindo, quanto possível, o texto primitivo pela correcção de erros que nunca se tinham expungido)* (Lisboa: Imprensa Nacional).

ricas [...]. Trata-se de uma obra de um escritor, desenhando um fresco vivo e vigoroso, recheado de comentários e opiniões pessoais, acompanhando fascinado aquele que toma por protagonista (Morão 1997: 318).

Vítor W. Ferreira avalia assim a sua obra:

Não se espere encontrar em Gomes de Amorim nem os altos voos da aventura mental nem as longas peregrinações eruditas. As linhas de força do seu pensamento explanam-se, fulcralmente, no conhecimento directo da realidade que viveu. Daí as suas características memorialistas. O resultado dessa vivência une-se ao anseio, romântico e romanescamente exposto, de liberdade, do anti-esclavagismo e da sociedade que, acreditava, seria construída pelo liberalismo (Ferreira 1985: 59).

Como poeta publicou, em volume, *Cantos Matutinos* (1858), *Efêmeros* (1866), *A Flor de Mármore ou As Maravilhas da Pena em Sintra* (1878), além de muitos outros poemas em jornais, revistas volumes colectivos, prémios e homenagens, etc¹⁷. O Amorim lírico é descrito assim por F. de Figueiredo:

[...] o paciente biógrafo de Garrett, foi, a par de dramaturgo, poeta muito estimado, cuja lira emitiu algumas notas originais, como o americanismo e o oceanismo. A emoção da paisagem brasileira e a grandiosidade da vida marítima, e o contraste das misérrimas humanas formam o conteúdo mais vibrante e a mais pessoal da inspiração lírica de Gomes de Amorim (Figueiredo 1923: 371).

¹⁷ Outras entregas poéticas circunstanciais foram, em 1879, *A Benefício dos Inundados. Espanha – Múrcia* (Porto: Tip. António J. da Silva); em 1886, *Portugal e França: Poesia* (Lisboa: A. Ferin); e, em 1890, *Justiça*. “Poesia oferecida pelo autor à Comissão de Caridade e Auxílio, para ser vendida em benefício das viúvas e órfãos das vítimas do lamentável conflito de 31 de maio de 1890, na Póvoa do Varzim” (Amorim 1890: V). O acontecimento a que se faz referência é a morte, pelos disparos dos guardas da alfândega, de uns marinheiros da vila, um facto que provoca duros comentários de parte de Amorim: “Contrabando! Que contrabando podiam fazer esses pobres párias, colocados fora da lei, à mercê do fisco, que se paga por suas mãos escolhendo o melhor produto da sua pesca, arbitrariamente, inexoravelmente, sendo os únicos contribuintes portugueses sujeitos a esta espoliação infame, cobardemente feita pelo abuso de forma?! E nunca houve um deputado da Póvoa, nunca se ergueu no Parlamento uma só voz, que protestasse em nome da razão e do direito, contra esta violência inqualificável!” (Amorim 1890: IX-X). Em 1885 publicou também o folheto *O Milagre de Caridade*.

H. Cidade define-o como um discípulo dos escritores nascidos no princípio do século, Garrett, Castilho e Herculano, sobretudo dos dois primeiros, e afirma que na sua obra “dois sentimentos singularmente vivos põem nela uma frescura e uma vibração inconfundíveis [...]: o sentimento da liberdade e o sentimento da natureza” (Cidade 1927: 192).

Este mesmo autor aponta outra característica da obra de Amorim que ele não crê perceber em nenhum outro autor português do tempo, o sentimento da natureza exótica que se complementa com a especial simpatia que lhe merece a pintura do índio (Cidade 1927: 194-195). Uma característica que também foi posta em relevo por alguns escritores brasileiros da época, em concreto, referindo-se a *Cantos Matutinos*, Machado de Assis destaca, entre outras poesias, o “Adeus ao Pará”, pela doce impressão que lhe causara, não apenas por ser uma das mais formosas do livro, mas, também, “porque a lemos com alma de brasileiro”¹⁸.

Esta visão da natureza tem sido sublinhada nas leituras mais recentes tanto para destacar a sua singularidade dentro do conjunto do romantismo português¹⁹, como para marcar a sua relação com a definição de certas características identitárias do processo²⁰, na altura em plena emergência, de surgimento e/ou consolidação da Literatura Brasileira.

Este é um aspecto de um enorme interesse e que mereceria um estudo pormenorizado por si próprio, já que diz respeito às con-

¹⁸ Machado de Assis, “Notícia”, “Semana Literária”, *Diário Literário do Rio de Janeiro*, 127 (Carvalho 2000: 288-292).

¹⁹ “[...] a utilização da paisagem e dos elementos naturais, tal como é realizada por Gomes de Amorim em *Cantos Matutinos*, aponta já para outras direcções: a paisagem marítima, a paisagem estelar, a paisagem campestre surgem descritas através dos seus elementos composicionais, acentuando-se a notação sensorial, por vezes inesperada: estes aspectos levam o discurso a distanciar-se do jargão mais consabido da apreensão da natureza [...], mas ainda e do mesmo autor, *Os Selvagens* (1875), em que as paisagens brasileiras vão pontuando uma acção romanesca, e em que a ligação das personagens ao cenário natural da acção é, normalmente, concebida como enraizamento vivencial” (Buescu 1997: 370-371).

²⁰ Sobre o valor e a visão da Natureza brasileira em Gomes de Amorim, desde uma perspectiva *pós-colonial*, veja-se Ribeiro / Matos (2000: XXVII-XXXIV).

dições de configuração do campo literário brasileiro, assim como das características ideológicas dos discursos literários desenvolvidos em contextos de emergência nacional.

Em qualquer aproximação superficial às obras situadas no Brasil de Gomes de Amorim, é óbvio o protagonismo e a positiva valorização que recebem tanto a floresta como, muito especialmente, os seus habitantes, aspecto que fica ainda corroborado nos depoimentos explícitos que o autor apresenta nas *Notas e Esclarecimentos* que acompanham estes textos. Mas a sua visão, com todas as ambivalências que são assinaladas para este tipo de textos pelos estudos pós-coloniais²¹, é substancialmente comum com a transmitida pelos autores brasileiros da mesma etapa, apresentando um discurso de corte fundacional em nada diferente, ao menos no que atinge os temas desenvolvidos, do explicitado pela literatura brasileira coeva.

Elementos como o indianismo em tanto elemento nacionalitário, a utilização de histórias sentimentais²² que, numa interpretação alegórica, podiam ser descodificadas em chave de conciliação nacional (com a utópica proposta de união dos diferentes estratos sociais e raciais que constituíam a nação) e o já mencionado da reivindicação da natureza e paisagem, são, todos eles, marcas caracterizadoras dos processos fundacionais, que, sempre com os mesmos traços, podem ser localizados nas literaturas desenvolvidas em contextos nacionais emergentes, como o foi o do Brasil durante o século XIX.

²¹ A este respeito Ribeiro e Matos indicam: “Note-se que a emigração económica de Amorim não deixa de incluir a sua escrita no âmbito de uma viagem coincidente com a do curso dos bens simbólicos na era imperial: o europeu regressa à metrópole tocado pela experiência do ouro, mas é sobretudo a *sua* identidade que se joga na escrita posterior desse Novo Mundo. Neste caso, como sucede com o ‘teor ambíguo’ do nativismo à Alencar [...], a prudência do crítico deve abster-se da mitificação libertária de um viajante que, afinal, sempre acabou por regressar ao torrão natal. E mesmo que o não tivesse feito, o autor português continuaria, neste exacto plano, a ser *quase* tão brasileiro quanto o criador do *Guarani*” (Ribeiro / Matos 2000: XXI).

²² Na linha do exposto por Doris Sommer, para os romances latino-americanos deste tempo que apresentam, como marca distintiva, a identificação entre uma história romântica e o destino da nação (Sommer 1991: 30).

A posição de Amorim em relação a este sistema literário e a sua construção, questão demasiado complexa para ser analisada nesta introdução, mas que poderia oferecer interessantes reflexões, fica, pois, apenas explicitada e aberta para ulteriores trabalhos.

Como refere Costa Carvalho, que estudou e publicou parte do espólio do autor, há ainda muita documentação inédita: a suas próprias memórias e as que escreveu sobre Herculano e Latino Coelho; poemas, comédias inéditas, correspondência, colecções de folhetins recortados dos jornais da época, etc., mais uma vez, outra constatação da sua enorme fecundidade literária.

Para concluirmos este apartado, queremos lembrar as palavras com que Hernâni Cidade resumiu a sua visão da obra deste autor:

Vimos na obra, como poucas sincera, de Gomes de Amorim, exemplificada, dum lado, a exaltação exasperada da independência individualista, quasi anárquica; do outro lado, uma tendência para o alargamento da solidariedade social que parece ser a negação daquela (Cidade 1927: 196).

Uma leitura que, desde uma visão totalizante da produção de Amorim, parece dotar de entidade uma obra hoje quase esquecida e sobre a que pesam, para além do desconhecimento, enormes prejuízos entre a crítica e a historiografia²³; uns prejuízos que levaram a que Francisco Gomes de Amorim seja lembrado hoje, para além das *Memórias Biográficas de Garrett*, apenas por uma das suas obras teatrais: o “Melodrama dos Melodramas”, *Figados de Tigre*.

²³ Uma opinião geral que recolhe a valorização mais habitual sobre a obra de Amorim é a seguinte: “Se os seus versos e romances a custo atingem uma discreta mediania, já a sua obra teatral, muito estimada no tempo em que subiu à cena, ainda hoje oferece diversos motivos de interesse. [...] a sua obra de maior interesse põe, justamente, em causa a estética teatral de que são oriundos, levando-as às extremas e mais absurdas consequências: [...] *Figados de Tigre*, pela liberdade e extravagância da invenção cénica que a caracteriza, fere uma nota insólita na produção dramática do seu tempo e ainda hoje surpreende” (Lisboa 1990: 124).

2. O CONTEXTO TEATRAL PORTUGUÊS. OS ESPECTÁCULOS CÉNICO-MUSICAIS EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Se à hora de analisarmos qualquer texto literário se faz necessário o achegamento ao contexto literário em que se produz, no caso de uma obra como *Figados de Tigre* de Gomes de Amorim, esta descrição torna-se, ainda, mais relevante pelas características da peça, ela própria uma sorte de síntese da dupla linha teatral que coexistia nos cenários lisboetas na altura da segunda metade do século XIX. Naquele tempo, ao lado das produções teatrais de carácter “sério” que eram representadas nos palcos prestigiosos, encontravam-se aqueles outros espectáculos cénico-musicais de carácter mais popular que, sendo cultivados, em muitos casos, pelos mesmos autores (o próprio Amorim é um bom exemplo), eram frequentadas por um público, também, em grande parte, coincidente.

Depois do final da Guerra Civil, regista-se a chegada de companhias de actores franceses a Lisboa, especialmente a de Emile Dour, em 1834 (com a sua posterior instalação na cidade como encenador e mestre de uma nova geração de actores), que cumpriram um importante papel: renovar o gosto da cena teatral portuguesa e, ao mesmo tempo, introduzir as modas teatrais francesas, que vão ser as que configuram o gosto e os estilos predominantes ao longo do século nos palcos lusos. As peças de Dumas, Hugo, Scribe, Pixérécourt... contribuíram decisivamente à formação do gosto das plateias portuguesas por volta de 1835-1850, de modo que se pode afirmar com J. A. França que as fontes do teatro português do XIX foram francesas²⁴ (França 1999: 186).

²⁴ Rebelo da Silva, no prólogo a *Ghigi*, escreve: “Queres um conselho? Aplica-te ao drama comédia, revendo os velhos modelos do Teatro Castelhana do século XVI. É uma tentativa, em que tenho fé para remoçar a cena portuguesa, e arrancá-la à servidão francesa em que vegeta” (Amorim 1852: XXII).

Em consequência, é necessário deduzir que no teatro português do século XIX tiveram uma grande presença dois géneros de enorme sucesso em França, de onde foram importados: o melodrama e o *vaudeville*²⁵.

O melodrama constitui-se como género com as suas regras e os seus modelos, entre 1800 e 1815, abrindo-se passo com força até conhecer uma aceitação extraordinária entre todos os públicos. Isto levou-o a converter-se, junto com o *vaudeville*, no género rei do século XIX. Estes dois géneros tinham uma origem comum numa forma de ópera popular do século XVIII em que o diálogo aparecia entremeadado de canções. A pouco e pouco, na medida em que a parte musical diminuía, o melodrama foi adquirindo caracteres diferenciados e constitui-se em género por si próprio (Naugrette 2001: 54).

O *vaudeville*, continuou a ser uma espécie de comédia musical onde alternavam partes faladas e canções, estas com letras originais mas que utilizavam melodias já conhecidas. De grande sucesso popular ao longo de todo o século XIX, especialmente com as peças de autores como Scribe (1791-1861), primeiro, ou Labiche (1815-1888) e Feydeau (1862-1921), depois, a partir da década de 60, o termo de *vaudeville* começou a designar apenas uma peça alegre, em que o lado cómico estava baseado exclusivamente nas situações, desprovida de qualquer pretensão literária ou psicológica (Gidel 1988: 40-41) e em que a presença das partes cantadas era cada vez menor, até desaparecerem por completo no fim do Segundo Império.

Por seu lado, o melodrama é um género inovador que recolhe, em parte, a tradição da chamada “comédia lacrimogénea” do século XVIII (caracterizada pelas personagens modernas, os efeitos patéticos, o desenlace feliz, a intenção moralizante...) e também a da “tragicomédia” do século XVII, uma espécie de drama heróico muito influenciado pelo teatro barroco espanhol, assim

²⁵ Matos Sequeira fala na sua história de companhias francesas que tinham como forte o *vaudeville* e que representaram com regularidade em Lisboa, inclusive no novo teatro D. Maria durante os seus primeiros anos de funcionamento, por mais que esses não tivessem sido os princípios invocados para a sua criação.

como por Shakespeare (Santa 1994: 1008). Os seus autores mais relevantes, além de G. de Pixérécourt (que entre 1800 e 1820 compôs dezenas de melodramas), serão, entre 1830 e 1850, Bourgeois, Ducange e Dennery, tendo também uma enorme importância na consolidação do género o contributo dos intérpretes, como o célebre Frédérick Lemaître.

Dirigido a um público popular, e concebido com uma clara função didáctica e moralizadora, o melodrama utiliza todos os meios possíveis para exaltar a sensibilidade do público; assim, desde o estilo, aos elementos espectaculares, às situações apresentadas em cena (ruína, roubo, assassinatos, desaparecimento de meninos, rapto, sedução, chantagem...), tudo participa desse *animus aedificandi* que, a partir do desenvolvimento em cena da luta do bem contra o mal, proclama, sempre, o triunfo final da Virtude.

Le genre est codé à l'extrême, comme en témoigne l'imbrication simple des emplois renvoyant à un schéma dramatique toujours identique: visant une famille heureuse, un méchant hypocrite (le Traître) ourdit une machination; mais les faibles victimes –le vieillard, la veuve, l'orphelin, la jeune fille pure– peuvent compter sur le secours du Héros désintéressé, qui agit pour la seule satisfaction de punir de Traître et de réunir les familles au sein de la société unie. Le personnage le plus vénéré est le Père, souvent persécuté par le Traître, mais que le dénouement finit toujours par rétablir dans ses droits (Naugrette 2001: 55).

Este género representa-se em Paris em salas especializadas, os teatros dos bulevares, *La Porte Saint-Martin*, *L'Ambigu-Comique*, *La Gaîté*, que estabelecem uma competição feroz com as salas “nobres” de Paris, a *Comédie Française* e o *Odéon*. Além disso, os teatros de bairro (*Belleville*, *Montmartre*, *Montparnasse*, *Gobelins*) representam também os grandes sucessos das salas já citadas, o qual multiplica a presença do melodrama; prova desse sucesso é o facto de, na segunda metade do século, se representarem melodramas sobre uns cinquenta cenários parisienses (Duchet 1977: 95). Do mesmo modo, o *vaudeville* também tem as suas salas próprias, como o *Vaudeville*, *Les Variétés* ou o *Gymnase-Dramatique*.

O melodrama, pois, é um dos componentes, dos elementos influentes no surto do drama romântico. Em concreto, em França, prepara o triunfo daquele, que lhe deve uma boa parte dos seus motivos (emoções violentas, crimes, envenenamentos, chamas, etc.) e da sua estética (presença da natureza inquietante, decorações múltiplas, cor local, aparição de numerosos figurantes, etc.), embora o drama romântico assuma uma muito maior complexidade estrutural e, também, ideológica.

São, pois, duas formas do denominado drama burguês que, sob a sua forma elegante (o drama romântico) ou sob a popular (melodrama e *vaudeville*), “devient le modèle d’une dramaturgie où triomphent l’esprit d’entreprise et les nouveaux mythes bourgeois” (Pavis 1997: 362).

Para além disso, se já o melodrama situava muitas das suas peripécias em contextos temporais mais ou menos remotos, os autores de dramas românticos vão fazer da utilização do passado uma parte essencial do seu projecto estético; eles vão manifestar uma grande preocupação pela história, pois a abolição do regime monárquico traz consigo uma grave crise de consciência e isto leva-os a procurarem modelos de legitimidade histórica para a Revolução. Além disso, dado que o conhecimento do passado é concebido como um instrumento indispensável para interpretar o presente, é necessário pôr a história à disposição da sociedade, transformando-se assim os escritores numa espécie de intermediários entre os historiadores profissionais e o povo (Naugrette 2001: 56-57). Como consequência, e acompanhado por uma intensa reflexão sobre a capacidade do teatro para escrever a história, instala-se com força nas cenas francesas, e europeias, o drama histórico.

Contudo, visto desde hoje, é evidente que, de forma geral, uma grande parte dos dramas românticos reproduzem a história a grandes traços, pois, como é sabido, tanto para autores como para o público, não existia o conceito actual de cientismo aplicado à história, sendo esta focada em muitos casos apenas como uma recriação lendária. Assim, muitos dramas insistem mais na pintura

dos costumes do que na dos acontecimentos, pelo qual, com frequência, o passado acaba sendo pouco mais do que um pretexto para o desenho de quadros pitorescos, ricos em “cor local”, aproximando-se o resultado, mais uma vez, a alguns dos melodramas históricos que lhes deram origem.

A modo de conclusão deste apartado, podemos afirmar que o melodrama, nascido antes do que o drama romântico, vai continuar a desenvolver-se paralelamente àquele durante todo o século XIX. Logicamente, ao longo de um século de cultivo intensivo, o melodrama evolui (Duchet 1977: 95; Santa 1994: 1009-1010), mas situando-se sempre em função da demanda e do gosto do seu público e respeitando, à vez, as suas próprias leis como género (especialmente o seu carácter de espectáculo e a primazia da interpretação sobre o texto).

2.1. O TEATRO ROMÂNTICO EM PORTUGAL

Se os anos de publicação de *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826) de Garrett (Porto, 1799-Lisboa, 1854) podem ser considerados como os marcos que nos permitem fixar a data do início programático do Romantismo português (Barata 1991: 256), são também factos vinculados a este escritor os que permitem situar a data *a quo* do teatro romântico português.

Em 1836, após o triunfo da Revolução de Setembro, o autor das *Viagens na Minha Terra* é encarregado de apresentar “um plano para a fundação e organização de um teatro nacional nesta capital, o qual sendo uma escola de bom gosto, contribua à civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa”. Garrett, seguindo os mesmos princípios sob os quais o Iluminismo burguês europeu reformou as suas cenas nacionais, defendia um teatro posto ao alcance de todo o povo, concebido como uma instituição não apenas lúdica mas formativa, complementar do ensino, que servisse para a educação integral do povo, exercendo uma verdadeira influência sobre os costumes dos cidadãos. Ele próprio redige em

mês e meio um projecto que só três dias depois se converteu em lei. Este facto demonstra até que ponto os governantes liberais possuíam uma clara consciência do valor do teatro como veículo de educação e de cultura para o povo, embora esta convicção não fosse partilhada, logicamente, pelos sectores mais conservadores da nação.

Quanto às medidas concretas, em primeiro lugar, o Estado, exercendo as funções de empresário, concedeu importantes subsídios para o sustentamento da actividade teatral²⁶ e, ao mesmo tempo, criou-se a Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais (cargo para o qual foi nomeado Garrett e que exerceu até 1841), o Conservatório Geral de Arte Dramática (que começou a funcionar em 1839) e aprovou-se a construção de um Teatro Nacional, um espaço onde apresentar com dignidade as novas obras²⁷, (similar ao que o Teatro São Carlos oferecia à ópera), que por diversas dificuldades não foi inaugurado até 13 de Abril de 1846, sendo baptizado com o nome de Teatro de D. Maria II. No entanto, Garrett organizara também uma companhia que contava com os melhores actores da época, dirigidos pelo encenador francês Emile Doux, e, desde o ano 1837, começaram as representações no velho teatro da Rua dos Condes, convertido provisoriamente em “Teatro Nacional e Normal”. Foi ali que se apresentaram uma série de peças do primeiro Romantismo francês que se revelaram determinantes para a evolução do teatro português (Vítor Hugo, Dumas, além dos já citados: Pixérécout, Ducange, Scribe...).

Mas ainda faltava uma parte do programa de restauração do teatro, e era a formação de um repertório original. Garrett escreve *Um auto de Gil Vicente*, representado pela primeira vez em 1838, para o qual escolhe um tema tirado da história pátria. A este seguiu-se outro

²⁶ O indignado discurso que o deputado Calisto Eloi pronuncia contra os subsídios para o teatro numa das suas primeiras intervenções na Câmara, n’*A Queda dum anjo* de Camilo Castelo Branco (1866), é um exemplo de como, na metade do século XIX, no tempo da Regeneração, perduravam ainda os diferentes posicionamentos das autoridades com relação ao valor do teatro.

²⁷ “Assim, pela primeira vez na história do nosso teatro, se procurou estruturar como um todo coerente a actividade teatral, dando solução prática aos vários problemas que a organização desta pressupõe, desde a formação de actores e de um repertório dramaturgico nacional à construção de um edificio ‘em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais’” (Rebello 1980: 37).

drama histórico, intitulado *Filipa de Vilhena*, representado em 1840, *O Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável* em 1842 e, principalmente, o *Frei Luís de Sousa* (1844), obra-prima do teatro romântico, apresentada em 1843 ao Conservatório, e a qual o autor colocou como prólogo a *Memória*, texto fundamental para a compreensão tanto da poética de Garrett como da do próprio movimento romântico. Neste texto, como no que antecede a *Um auto de Gil Vicente* ou noutros muitos de tipo teórico, Garrett explicita o seu pensamento. Segundo Oliveira Barata:

Os textos programáticos legados por Garrett são apenas a parte mais visível de uma profunda reflexão que, sem incidir por vezes especificamente sobre o drama, acabou por se tornar uma constante preocupação de um espírito romântico em busca da identidade do seu povo, do verdadeiro nacionalismo como atributo essencial que os poetas cidadãos do tempo não enjeitavam (Barata 1991: 275).

Com Garrett são introduzidos certos temas e estilos que vão ser determinantes na cena portuguesa de XIX, muito especialmente o gosto pelo historicismo e o nacionalismo dele derivado que, como acontece na altura no resto da Europa, dominam os gostos das plateias. Também em Portugal, o drama romântico português identificar-se-á com o drama histórico e, assim, este vai ser o género cultivado preferentemente pela maior parte dos escritores portugueses da primeira metade do século XIX²⁸. Autores como Mendes Leal, Silva Abranches, Rebelo da Silva, Inácio M^a Feijó, Andrade Corvo, Serpa Pimentel, Pereira da Cunha, Sousa Lobo e muitos outros dos quais hoje apenas fica memória senão nos repertórios bibliográficos, recolhendo a proposta de Garrett, dedicaram-se a compor compulsivamente peças desse tipo, convertendo este subgénero em protagonista da vida teatral “séria”,

²⁸ E, mesmo, muito mais tarde, como demonstra a publicação d’*O Duque de Viseu* de H. Lopes de Mendonça em 1886 ou das obras de D. João da Câmara: *D. Afonso VI* (1890) e *O Beijo do Infante* (1898). Com relação a isto afirma Oliveira Barata: “[...] por quase todo um século, este género dramático sobreviveu, chegando a colher nos seus moldes formais, ao lado da mais difundida tradição retórica-declamatória, aforamentos realistas, naturalistas e inclusive simbolistas, como que reflectindo a encruzilhada estética que se vivia e a que autores e público não podiam ser alheios” (Barata 1991: 295).

aquela que se desenvolvia nos teatros como o D. Maria II de Lisboa ou São João do Porto, com assistência de um público mais cultivado.

Todo este vasto repertório –a que seria incorrecto aplicar indiscriminadamente a qualificação de “histórico”, na medida em que na maior parte das obras citadas a história é utilizada apenas como enquadramento da acção posta em cena, e não como seu motor económico-social, excluindo uma articulação dialéctica entre ela e as personagens, convertidas em meras aparências ou suporte de paixões abstractas– procurou trazer para o palco, com um grande aparato de locuções e vocábulos arcaicos, as diversas épocas da história pátria, desde os alvares da nacionalidade até às lutas liberais (Rebello 1980: 65).

Mas o exagerado cultivo e, principalmente, os excessos retóricos levaram à saturação de crítica e público. Em breve, começam a aparecer vozes críticas contra o destempero do drama “plusquam romântico”, em expressão de Garrett (veja-se *Viagens na Minha Terra*, cap. XXXVIII). Fala-se da falta de originalidade, da reiteração de lugares comuns, do exagero no tratamento de temas e motivos característicos do género²⁹, erguendo-se vozes ilustres como as do próprio Garrett³⁰ ou a de Alexandre Herculano quem, após criticar o facto de colocarem os dramaturgos do seu tempo os enredos dramáticos em épocas passadas, aliás falsamente representadas, aconselha-os a debruçarem-se sobre a vida presente³¹.

Deste modo, pode-se afirmar que, a meados do XIX, “assinala-se iniludivelmente uma crise no teatro português, provocada pelo

²⁹ O crítico Andrade Ferreira afirmava em 1860, ao falar do excesso a que se chegara com os dramas românticos, que “passou de um amor às tradições nacionais, de uma inspiração das idades cavaleiro-sas, de uma predilecção do espírito poético [...], a uma contagiosa mania literária. [...] Tudo começou a escrever dramas históricos, e o drama histórico tornou-se o pesadelo das plateias [...]. Cada um dos partos abortivos daquelas imaginações lúgubres e escandecidas, era um tratado de horrores. Parecia que andavam à aposta de quem havia de inventar mais golpes de punhal, mais imprecações proferidas de dentes cerrados e olhos em fogo, mais amores incestuosos e lutas de opróbrío moral!” (Ferreira 1872: 162).

³⁰ Quem, já na *Memória ao Conservatório Real*, lida em 6 de Maio de 1843, definia o teatro que se fazia na altura como “uma dança macabra de assassinios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições”, indicando também que era preciso galvanizar “o cadáver das nossas plateias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos”.

³¹ Veja-se Herculano (1907: 207).

esgotamento do drama histórico e do melodrama romântico” (Silva 1965: 129).

Neste contexto, na segunda metade do XIX, em parte pela mudança da situação social (com o derrubamento do governo cabralista, e com as transformações que propiciou a Regeneração), e também como reacção contra a produção teatral anterior, considerada já em grande parte ultrapassada, surgem novas fórmulas teatrais; estas são as que Aguiar e Silva incluiu sob o rótulo de *teatro da actualidade*, um novo subgénero que irrompe como uma reacção contra o drama histórico da primeira geração romântica e que, seguindo o exemplo da narrativa coeva, se caracteriza por procurar na realidade contemporânea as suas personagens e situações, tentando o dramaturgo denunciar um vício ou uma injustiça social. Estas peças associam, pelo geral na mesma obra, o drama íntimo e o drama social, incluindo-se também elementos procedentes da comédia de costumes³² (Silva 1965: 131).

Os dramaturgos que cultivam este novo género “realista” concebiam-se a si mesmos como regeneradores da cena portuguesa (ao eliminarem os excessos estéticos e temáticos dos dramalhões históricos), mas também como educadores do público, pois o teatro devia converter-se numa escola de moral que, para além disso, pudesse servir para a defesa de ideias progressistas³³ e, também, para a dignificação das classes trabalhadoras³⁴. Por enquanto, a pesar da introdução destas novi-

³² Também chamada comédia-drama e caracterizada porque nela: “as grandes paixões do drama romântico são substituídas por sentimentos mais ternos e as personagens (entre as quais avulta a ‘ingénua’) não mais procedem de um passado heróico e tenebroso, mas sim de um presente ambíguo e burguês” (Stegagno 1969: 259).

³³ Como o discurso abolicionista ou a denúncia das torturas e crimes cometidos pelos proprietários brancos que se podem ver em *Ódio de Raça* e *O Cedro Vermelho* de Gomes de Amorim. Noutra obra do mesmo autor, *Aleijões Sociaisis*, o tema é a denúncia da escravatura branca que afecta, especialmente, muitos camponeses minhotos que, como ele mesmo, emigram empurrados pela miséria, para caírem nas mãos de grupos organizados que os exploram, sem que se tome nenhuma medida para o evitar.

³⁴ Segundo Óscar Lopes: “[...] a partir de meados do século XIX [...], no teatro, vinga o drama de tese, que cerca de 1855 exalta, dentro de um moralismo eclético pequeno-burguês seu contemporâneo, as virtudes do trabalho ordeiro, fustigando umas extremas prepotências aristocráticas ou plutocráticas, e mais tarde, cerca de 1875, vira as suas baterias numa ofensiva anticlerical contra o regresso encapotado das ordens religiosas” (Lopes 1987: 17).

dades, a transformação que sofreu a cena portuguesa foi muito relativa, pois as peças incluídas neste grupo não deixavam de ser variantes do melodrama romântico, com uma estrutura igualmente estereotipada e umas personagens convencionais que respondiam à mesma visão maniqueísta que orientava as peças de tema histórico³⁵. As mudanças, em muitos casos, ficaram reduzidas aos aspectos superficiais, coisa nada estranha de se ter em conta que uma boa parte dos seus cultores foram os mesmos autores que escreveram peças de tipo histórico (um subgénero que também nunca abandonariam totalmente), como, por exemplo, o já citado Mendes Leal. Outros autores representativos foram Ernesto Biester, Serpa Pimentel, L. A. Palmeirim, R. Paganino, Lopes de Mendonça, A. de Lacerda, além de Camilo Castelo Branco e o autor objecto deste trabalho, Francisco Gomes de Amorim.

De qualquer modo, tal como assinala Aguiar e Silva, é preciso reconhecer a importância que, sob um ponto de vista histórico-literário, teve este teatro, embora seguisse os cânones de um realismo idealizante e cheio de incoerências.

O drama de actualidade retrata com um certo relevo e por vezes com uma certa amplitude, como no caso de Ernesto Biester, a sociedade da Regeneração, desde o problema da instabilidade familiar até os segredos e às misérias da alta finança, da política, do jornalismo, etc. [...] alguns tipos humanos característicos do liberalismo português, mais tarde genialmente desenhados por Eça de Queirós, estão já esboçados neste teatro (Silva 1965: 197).

Mas ao longo de todo o século outros géneros e subgéneros vão estar presentes nos palcos portugueses, muitas vezes fundindo-se em formas híbridas (Reis / Pires 1993: 149). Por uma parte, o melodrama de enredo passionai que, seguindo os modelos franceses já citados, e portanto pondo em cena o mesmo tipo de intrigas complicadas e situações excessivas, usando da mesma retórica sentimen-

³⁵ “Um esquema estereotipado que as tornava indistinguíveis umas das outras: conflitos abstractos entre a honra e o dever, entre o indivíduo e a sociedade, entre a aristocracia e a classe trabalhadora, alicerçados sobre oposições simplistas e encarnados por personagens convencionais que convencionalmente se exprimiam” (Rebello 1974: 178).

tal³⁶ e dirigindo-se a um público pouco exigente, nunca deixou de estar presente nas plateias portuguesas (Rebello 1980: 69-70), tendo como autores mais fecundos José Maria da Costa e Silva e Inácio Maria Feijó, entre muitos outros.

Mas também o drama de espectáculo (de que é um bom exemplo a famosa peça *O Templo de Salomão*³⁷ de Mendes Leal, citada por Gomes de Amorim no prólogo de *Fígados de Tigre*), onde qualquer acção situada em ambientes luxuosos e exóticos servia de desculpa para a utilização de todo o tipo de efeitos cénicos, sempre na procura da maior aparatosidade, característica esta partilhada com os dramas de terror³⁸, “espécie de sucedâneo teatral da literatura de ‘mistério’, com o mesmo cortejo de subterrâneos, perigos arrepiantes e lances inesperados” (Reis / Pires 1993: 150). Juntamente com estas peças, desde a década dos 50 fizeram a sua entrada no mundo teatral lisboeta dois géneros essencialmente populares: as peças fantásticas (as “mágicas”³⁹) e as “revistas”, onde, com uma linguagem directa e por vezes grosseira, se comentavam os acontecimentos do ano (França 1999: 333).

³⁶ Lembre-se a personagem do primo Ernestinho Ledesma, o funcionário-autor teatral que, n’*O Primo Basílio*, lhe serve a Eça de Queirós para apresentar um retrato, ao mesmo tempo irónico e crítico, do tipo de teatro ainda em voga no seu tempo. O Ernesto conta na tertúlia da família protagonista o argumento da peça que está a redigir e as suas dúvidas a respeito do final que lhe deve colocar (elemento este que serve de contraponto à história ficcional que o narrador expõe através da história da Luísa). O que ele está a escrever é um daqueles melodramas de tema contemporâneo em que se apresenta um problema sentimental (e que não entram em excesso nas implicações sociais), no seu caso, centrado no tema do adultério da mulher e a subsequente punição e/ou perdão.

³⁷ Esta obra subiu à cena a 31 de Julho de 1849 com montagem de Epifânio e, segundo Matos Sequeira, foi um espectáculo deslumbrante, conseguindo o maior sucesso teatral de que havia lembrança, especialmente entre o “grande público” que gostara decisivamente do drama, graças aos aspectos visuais como o luxuoso guarda-roupa, os bailes, os coros ou, em grande medida, à novidade de ver camelos reais em cena. Isto a levou a ter 65 representações (Sequeira 1955: 782). Para além destes dados, o crítico também reflecte sobre o carácter de espectáculo banal, em princípio não coincidente com o tipo de programação que se supunha própria da sala teatral mais séria da Lisboa da época (o teatro D. Maria II), ao afirmar que “o êxito da peça mudara o sentido daquela casa de espectáculos, criada para regenerar a cena portuguesa. O público que lá ocorria não era tentado pelo que ia ouvir, ia atraído pelo que ia ver. E os alfacinhas de 1849, ao encontrar-se na rua, traziam sempre a pergunta engatilhada: –Já foste ver os camelos?” (Sequeira 1955: 158-159).

³⁸ É para este tipo de peças que, em 1863, a administração do teatro D. Maria II faz vir de Paris uma “máquina de espectros”, uma inovação dos teatros de *boulevard* parisienses (Sequeira 1955: 260).

³⁹ Mágica é “uma peça de grande espectáculo cuja acção é sempre fantástica ou sobrenatural e onde predomina o maravilhoso. Graças a este elemento, que permite prescindir da lógica de ideias e acontecimentos, o autor entrega-se, sem pensar na verosimilhança e não tendo outro objectivo que não seja

Além disso, e de maneira coincidente com o que acontecia na altura no resto da Europa, há que acrescentar a esta enumeração de espectáculos teatrais, toda uma série de peças em que a música tinha um grande papel, que existiam desde sempre mas que, a partir dos anos 50, vão ganhando consideração entre o público. Em concreto, nesses anos regista-se um grande aumento do interesse em relação à ópera-cómica, o qual vem a ser uma mostra mais da mudança de gosto que se estava a produzir.

Neste sentido, cumpre também não esquecer o enorme sucesso que no Portugal deste tempo, nomeadamente em Lisboa, tinham as paródias⁴⁰, representando-se paródias de óperas, de operetas, de dramas (portugueses ou estrangeiros), de *zarzuelas*⁴¹, além das revistas, concebidas elas próprias como imitações burlescas da actualidade portuguesa.

Em qualquer caso, na última parte do século, os palcos lisboetas estão dominados por um tipo de teatro cada vez mais afastado do projecto regenerador e formativo que estava na base do programa da primeira geração romântica, naquele formulado por Garrett em 1836. Nesses anos vão ser muitas as vozes que se elevem para reflectir criticamente sobre a situação do teatro português, entre elas

a ilusão e o prestígio que lhe podem dar o luxo da encenação, o esplendor do cenário, a riqueza do vestuário, a graça dos bailados, o encanto da música, numa palavra, tudo o que o desenvolvimento cénico mais deslumbrante, mais extraordinário e mais variado podem reunir para surpreender, deslumbrar e encantar o espectador” (Bastos 1994: 89). Mendes Leal foi também um dos principais autores deste tipo de peças, onde os “atractivos mecânicos substituíam com frequência as subtilidades da imaginação —o que não deixava de agradar a um público ingénuo que corria a extasiar-se diante dos ‘quadros vivos’ ou das proezas dos acrobatas de circo” (França 1999: 333).

⁴⁰ Consideramos interessante lembrar qual era a ideia de paródia na época em que os *Figados de Tigre* foram escritos; para isto pode ser de utilidade lembrar a definição que deste subgénero faz um homem de teatro do XIX. Diz o empresário Sousa Bastos no seu *Dicionário*: “Paródia: É a imitação burlesca de uma peça séria, na qual se procura voltar para o lado cómico as situações mais dramáticas, seja fazendo aparecer os defeitos da obra parodiada, seja apresentando o reverso da medalha, no sentido diametralmente oposto ao que se tratou a sério, seja enfim por todos os meios que a fantasia e o espírito sugerem ao imitador” (Bastos 1994: 109).

⁴¹ Sousa Bastos afirma: “Entre nós tem havido quem faça *paródias* com maior ou menor valor. [...] No número das melhores contam-se: *Norma, Lucrecia Borgia, paródias* às óperas dos mesmos títulos, por José Romano; *Nini, paródia* ao *Ernani* e *O andador das almas, paródia* à *Lucia di Lamermoor*, por Francisco Palha; *O Cantador, paródia* ao *Trovador*, por Costa Braga; *José João, paródia* ao drama *João José*, por Esculápio; *O Barbeiro da Mouraria, paródia* ao *Barberillo de Lavapiés*, por Jacobetty; *O Duque de Vizella, paródia* ao *O Duque de Vizeu*, etc.. (Bastos 1994: 109).

a de Eça de Queirós que, em 1871, num dos seus artigos das *Farpas*, refere vários factores como causas da banalização e decadência do género (Queirós 2000: 222-233); em concreto, para além das questões relacionadas com as condições económicas e materiais das salas teatrais, aponta outros problemas, como a escassez de textos originais, a repetição de temas e a falta de qualidade das peças, a má formação dos actores e, também, a perversão do gosto e a deformada concepção que do espectáculo teatral tinha o público, que, maioritariamente, concebia o teatro como espaço para a *exibição do eu*. Sobre esta questão vai voltar no texto preparado para a edição destes artigos como livro em 1890. Ali se afirma:

O teatro perdeu a sua ideia, a sua significação; perdeu até o seu fim. [...] Não se vai [ao teatro] assistir ao desenvolvimento de uma ideia; não se vai sequer assistir à acção de um sentimento. Vai-se, como ao Passeio, em noites de calor, *para estar*. No entanto, como é necessário que, quando se ergue o pano, se movam algumas figuras e se troquem alguns diálogos –tem por isso de existir em Portugal uma literatura dramática (Queirós 2000: 23).

2.2. O TEATRO LÍRICO: A ÓPERA E A OPERETA

Para finalizarmos esta revisão da cena romântica, é imprescindível falar de outro importantíssimo género, fundamental na vida social e omnipresente na literatura da época, para além de constituinte essencial da obra objecto deste estudo: a ópera.

Ao longo do século XIX, diversas empresas e cantores famosos vão passando pelo palco lisboeta do Teatro São Carlos de Lisboa. De revisarmos apenas a relação de óperas representadas nele entre 1793 e 1908, fornecida por Sousa Bastos (Bastos 1994: 259-262), é impressionante constatar tanto o número de óperas cantadas como a frequência das estreias e das representações (várias estreias e/ou reposições cada ano) que ali tiveram lugar, mas sobretudo, desde a óptica actual (com as dificuldades que supõe a montagem de uma peça destas características), não deixa de surpreender a escassa distância temporal que há entre as estreias mundiais das óperas correspondentes e as apresentações no São Carlos de Lisboa.

José A. França já chamou a atenção para as noites em S. Carlos como elemento essencial do quotidiano da “sociedade romântica”. Segundo este autor, a ópera, junto com os outros elementos que constituíam os divertimentos públicos, como o teatro em geral, o café, o circo, a praça de touros e, também, o Parlamento ou o jardim central da cidade, eram os elementos que integravam o “Passeio”, entendido como conceito global (França 1999: 364). O Teatro São Carlos era, porém, de todos os lugares do “Passeio”, o que mais se adequava à função de prestígio. Era o “Teatro da corte”, o espaço do “Grand monde” lisboeta, a “montra da capital” (França 1999: 439), o lugar onde se deixar ver, ponto de encontro e marca de estatuto social... e, como nos mostram os romances da época, “servia para dar publicidade à prosperidade dos novos ricos, fazer exposição das amantes ou da felicidade doméstica e emoldurar a beleza feminina” (Vieira 1986: 28).

Ao mesmo tempo, à participação dos cantores de ópera nos salões aristocratas, um elemento de prestígio para as famílias anfitriãs, contribuiu a aproximação desses espaços, o público e o doméstico, para além de ajudar a divulgar as músicas, cujos “números” famosos circulavam em versões para piano.

Este último factor explica, em parte, a relativa familiaridade que o público burguês lisboeta de XIX tinha em relação com a ópera. Contudo, o conhecimento implícito de muitas das melodias das óperas que pressupõe uma obra como *Fígados de Tigre*, mas também as muitas paródias de óperas que se fizeram na altura, levam-nos a conjecturar, em qualquer caso, uma elevada frequência social dos palcos de ópera, ao menos, por parte do público habitual dos teatros.

Mas, há que pensar também noutro tipo de motivações que permitam explicar a profunda influência da ópera no espaço cultural do Romantismo português do XIX. Estas teriam a ver com as características essenciais das peças líricas, especialmente das dos autores inseridos no movimento romântico (pense-se em Donizetti, Verdi, Bellini, Gounoud). Estas obras expressavam, elas próprias, os

mesmos sentimentos e princípios ideológicos que o teatro romântico de quem eram filhas (libretos adaptados, autores comuns, temas semelhantes), não sendo estranho, em consequência, que, para além das razões de tipo social já apontadas, fossem capazes de atraírem, por si próprias, um elevado número de espectadores (que, em maior ou menor medida⁴², buscavam a identificação emocional com as personagens que agiam em cena).

Seguindo Vieira de Carvalho, é evidente que “a ópera interfere nos processos e conteúdos narrativos da literatura portuguesa romântica” (Vieira 1997: 386), tal como se pode comprovar numa revisão das obras de Garrett, de Camilo ou de Eça. Nelas são frequentes as citações de árias, as referências a cenas ou personagens de óperas concretas ou descrições de alguma representação, assim como do próprio ambiente da sala⁴³.

Esta estreita relação entre literatura e ópera é a que permite achar uma explicação para o relevante valor funcional que cumpre a ópera numa obra como *Figados de Tigre*, onde o chamado género lírico, como parte importante que é do quotidiano romântico, lhe fornece ao autor personagens, situações e temas musicais de um repertório conhecido e, ao mesmo tempo, próximo da convenção teatral que ele mesmo está a utilizar.

De qualquer modo, não ficaria completa esta referência ao chamado teatro lírico sem fazermos uma mínima alusão a outro género de grande sucesso nos mesmos anos da estreia de *Figados* (com o qual, aliás, apresenta claros pontos de contacto) e que, por

⁴² Este tema é já motivo de polémica na altura, pois se critica a ópera, ainda mais do que os teatros, como “lugar para estar” (veja-se Queiroz 2000: 229-231). Sobre isto, falando da influência que a ópera teve em Lisboa e no Porto, Vieira de Carvalho opina que, perante a “eficácia sociocomunicativa que Lotman detectou na vida teatral russa da mesma época, em consequência da efectiva assimilação do programa da *Aufklärung* [...] em Portugal, porém, o teatro das classes elevadas da época promovia, pelo contrário, a exacerbação do factor semiótico no comportamento (por via da *exibição do eu em retro-acção cumulativa no palco e na sala*, anulando a ilusão e a identificação)” (Vieira 1977: 386).

⁴³ “[...] o que avulta como recepção da ópera na nossa literatura romântica é precisamente o teatro como salão, prolongamento dos salões das casas particulares, isto é, são as estreitas relações entre palco e sala –os tais mecanismos de *exibição do eu* que transferem o teatro do palco para o quotidiano” (Vieira 1997: 387).

ter sido tradicionalmente infravalorizado e/ou avaliado de maneira pejorativa (tal como o teatro de cabaré), não tem merecido uma excessiva atenção crítica: a opereta.

Com efeito, o termo, já em uso nos inícios do XVIII para designar uma ópera breve, passa no XIX a indicar um género musical preciso, herdeiro de alguns elementos da ópera-cómica, com as suas tradicionais partes faladas mas com menos pretensões do que aquela e para o que se reservam determinados teatros.

A opereta do período clássico, criada para divertir a cada vez mais poderosa burguesia do século XIX, contava com uma altíssima qualidade musical (pois as peças estavam escritas por músicos de sólida formação como Hervé, Lecoq, Léo Delibes, o próprio Offenbach...), mas tinha como característica principal a faustosa posta em cena e a refinada coreografia, para além da colaboração de ótimos cantores e actores. O libreto, por causa das numerosas partes recitadas, era de uma enorme importância, facto que explica que fossem elaborados pelos melhores libretistas franceses do tempo.

Este género, claramente herdeiro das peças musicais de carácter paródico que, como já se disse, enchem os palcos europeus neste tempo, chega ao seu máximo desenvolvimento com a obra de Jacob Eberst Offenbach, quem, através das suas quase cem operetas, faz a crítica da sociedade (modas, costumes, tipos sociais...) e, mesmo, do modelo de Estado do II Império, introduzindo além disso outros temas como, por exemplo, a paródia aos temas clássicos ou a ironia sobre temas literários⁴⁴.

⁴⁴ Jacques Offenbach (1819-1880), compositor e violoncelista alemão, naturalizado francês, que traduziu nas suas operetas os gostos e o espírito da sociedade do Segundo Império, a qual respondeu tendo-o como um dos seus autores favoritos. As suas principais obras (com indicação do ano da sua estreia em Paris) foram: *Bata-Clan* (1855), *Orfeu no Inferno* e *Mesdames de la Halle* (1858), *A Bela Helena* (1864), *A Vida Parisiense* e *O Barba Azul* (1866), *A Grã-Duquesa Gerolstein* (1867), *Os Salteadores* (1869), *Viagem à Lua* (1875), *A Filha do Tambor-Mor* e *Madame Favart* (1879) e *Os Contos de Hoffmann*, apresentada postumamente em 1881. Em Portugal, as peças deste autor tiveram um enorme sucesso, em especial a *A Grã-Duquesa Gerolstein* que, desde a sua estreia em 1868, conheceu numerosas representações (em diversas épocas e teatros), além de dar origem a, pelo menos, duas paródias: *Quem Nos Livra da Grã-Duquesa?* de A. Garraio (editada em 1868) e *Casamento da Grã-Duquesa* de Luís Ferreira de Castro Soromenho (editada em 1872).

Como o próprio autor refere no prólogo da sua peça *Fígados de Tigre*, há muitos pontos de contacto entre a sua obra e as operetas de Offenbach, tanto nos elementos temáticos escolhidos como na concepção paródica. Isto serve a Gomes de Amorim para justificar, à hora da edição da peça, doze anos depois da sua estreia, até que ponto os *Fígados* representaram uma linha teatral inovadora (de resto, não excessivamente bem compreendida pelo público no seu momento) e para, à vez, vaticinar a evolução dos gostos do público para um tipo de teatro satírico, mas de conteúdo banal⁴⁵, voltado, sobretudo, para o espectacular, graças à grande presença dos elementos visuais.

3. *FÍGADOS DE TIGRE*: ANÁLISE DA OBRA

3. 1 . A RECEPÇÃO

Fígados de Tigre foi estreada no Teatro Nacional D. Maria II a 31 de Janeiro de 1857, sendo recebida, segundo as informações de que dispomos⁴⁶, de jeito desigual tanto por parte do público como da crítica. Em primeiro lugar, não há unanimidade quanto à assistência pois a estimativa varia de um a outros jornais mas, em qualquer caso, tivesse ou não a estreia uma concorrência extraordinária (tal como afirma *A Revolução de Setembro* de 2-II-1857), a afluência de espectadores deve ter sido grande, ao coincidirem as representações com o tempo do Carnaval, quando “o lisboeta acorria, de acordo com a sua condição social e suas disponibilidades numerárias, a todos os pontos de diversão, com destaque para o teatro” (Ferreira 1985: 62).

⁴⁵ Um gosto que se manteve com força em Portugal, ainda, nas primeiras décadas do século XX. Uma mostra, entre as muitas possíveis, da pervivência deste tipo de teatro é o uso referencial que Almada Negreiros faz na sua novela *A Engomadeira* (escrita entre 1915-1916) de *Les cloches de Corneville* (opereta cómico-sentimental de grande sucesso popular que, composta em 1877 por J. R. J. Planquette, mantém muitos dos traços próprios do *vaudeville*). Neste caso, Almada, através da figura do “estúpido” senhor Barbosa, que “é toda a gente”, aproveita para criticar o gosto geral por este tipo de operetas, para ele, afinal, mais outra mostra do filisteísmo burguês. Sobre esta questão veja-se Martínez Pereiro (1996: 168).

⁴⁶ Em relação a isto, veja-se a informação fornecida por Vítor W. Ferreira com numerosas referências da prensa da época (Ferreira 1985: 61-68).

Quanto à reacção do público, há também divergência nas opiniões. Segundo recolhe Matos Sequeira na sua *História*, “O Melodrama dos Melodramas de Gomes de Amorim, foi considerada um disparate e levou baptismo de pateada” (Sequeira 1955: 202), mas esta contundente afirmação tem de ser matizada com a revisão das recensões críticas aparecidas na imprensa da época. Afirma *A Civilização* que a concorrência gostou da peça⁴⁷ mas, uma semana mais tarde, em 8-II-1857, o crítico precisa que “a primeira representação [...] não teve o êxito que se esperava. Consta-nos que depois se lhe tem feito muitas alterações, e o público lhe vai mostrando o seu agrado, aplaudindo-a em algumas situações” (citado por Ferreira 1985: 66). Algo semelhante se pode ler na *Opinião*: “esta produção [...] granjeou ontem um acolhimento favorável devido às modificações que lhe foram feitas e ao andamento mais regular do desempenho, tanto artístico como cénico”⁴⁸.

Insistem os jornais nas dificuldades com os actores e, em muito maior medida, nos problemas de compreensão que a peça suscita, tal como se pode ver no comentário enviado pelo correspondente em Lisboa do *Diário da Bahia* de 10-III-1857:

Não foi entendida do público e ainda menos dos actores. [...] todos os mais não perceberam que era uma paródia ou antes tiveram a estúpida e ridícula presunção de não se quererem parodiar a si, e por isso não agradaram. A peça é um género novo em Portugal, e o público está ainda muito verde para inovações desta ordem [...] e diz o Mendes Leal que o maior defeito da peça é ter muito espírito, e ser escrita para gente lida e sabida em coisas de teatro (citado por Carvalho 2000: 182).

Outros comentaristas criticam duramente a peça, insistindo na desaprovação que suscita na galeria⁴⁹, se bem se insiste em que,

⁴⁷ No número 212 d’*A Civilização* (de 1-II-1857) afirma-se: “[...] o público festejou e aplaudiu situações verdadeiramente cómicas, e ditos picantes, tanto pelo disparate como chiste” (citado por Ferreira 1985: 66).

⁴⁸ *Opinião*, nº 38, de 4-II-1857 (citado por Ferreira 1985: 68).

⁴⁹ N’*A Revolução de Setembro*, nº 4440, de 4-II-1857, pode-se ler: “o público não aplaudiu o *Melodrama dos Melodramas* e nós achamos que ele foi justo na sua desaprovação”; e ainda n’*O Português*, nº 1128, com a mesma data: “Pelo que presenciámos o *Melodrama dos Melodramas* não agradou ao público” (citado por Ferreira 1985: 68).

com o passo dos dias, o *Melodrama dos Melodramas* está a ser acolhido de modo mais favorável:

[...] começa a agradar, ou antes a ser entendido. Na terceira representação levou muitas palmas e nenhuma pateada. Pena seria que o público de uma capital ilustrada desse ao mundo o tristíssimo testemunho de que não entendia o que é uma paródia⁵⁰.

Esta progressiva melhora na recepção por parte do público fica confirmada com o dado do número de representações, onze (Sequeira 1955: 773), o que corrobora a afirmação de Amorim em 1869 no prólogo da edição: “A peça, apesar de insignificante, deu bastantes enchentes ao teatro e alguns lucros ao autor” (Amorim 1869a: 16).

Em qualquer caso, à vista das opiniões vertidas pela crítica da época, torna-se evidente a relativa incompreensão⁵¹ que a peça e o seu autor mereceram, em boa medida por existir uma certa percepção da natureza corrosiva que ela tinha. O carácter provocador de um texto teatral deste tipo não deixa de ser assinalado pelos sectores mais reaccionários e é por isto que no *Rei e Ordem* pode ler-se o seguinte comentário:

[...] admitir no 1º Teatro Nacional uma pantomima é um verdadeiro insulto a todas as conveniências da sociedade, é uma licença intolerável que ridiculariza, e não devera nunca ser admitida. Que diríamos nós se víssemos no 1º teatro de uma Corte da Europa a representação do *Melodrama dos Melodramas*? É para isto que a bolsa dos contribuintes é sequestrada, concedendo-se ao teatro nacional muitos contos de réis anualmente, e permitindo-se em seu benefício essas lotarias repugnantes, uma das imoralidades mais revoltantes dos nossos dias?” (Citado por Ferreira 1985: 66).

Do ponto de vista da classificação, apesar de Amorim subtítular a sua peça como “disparate carnavalesco” e da dificuldade

⁵⁰ Em *Rei e Ordem*, nº 24, de 5-II-1857 (citado por Ferreira 1985: 68).

⁵¹ A crítica lamenta que o *Melodrama dos Melodramas* não tenha o sucesso das outras peças de Gomes de Amorim, pois “o talento dramático do distinto autor de *Ghigi*, do *Ódio da Raça* e *d’O Cedro Vermelho* não é para aquele género” (*A Revolução de Setembro*, nº 4440, de 4-II-1857, citado por Ferreira 1985: 69).

acrescentada que representa a presença na obra de múltiplos elementos pertencentes a diversos géneros e subgéneros então na moda (e nem sempre com contornos nitidamente definidos), os jornais da época coincidem à hora de incluí-la no grupo das paródias⁵².

Neste sentido, uma parte substancial da crítica posterior retomou esta classificação, focando a peça, apenas, desde o seu carácter lúdico e obviando aqueles outros elementos perturbadores também presentes nela. Assim, Gino Saviotti qualifica-a de “scherzo carnavalesco” (Saviotti 1954: 502) e Luciana Stegagno Picchio define-a como “paródia inconsequente aos melodramas” (Stegagno 1969: 262).

Perante isto, outros autores insistiram na singularidade desta peça dentro do panorama literário do seu tempo ao abalar o teatro tal como o público o definia e, em simultâneo, atacar as estruturas mentais e sentimentais dele (França 1999: 333-334)⁵³. Em concreto, Oliveira Barata sustenta que o real significado desta obra é o de ser uma caricatura do drama histórico (Barata 2001: 145), pois Gomes de Amorim com esta peça

[...] cumpre o *propósito de uma estratégica demolição paródica do drama histórico* [...]. O interesse desta peça centra-se essencialmente no valor exemplar da crítica do teatro dentro do próprio teatro [...] [e no] valor contrapontístico que *Fígados de Tigre* assume perante a oficialidade de um modelo dramático entronizado (Barata 1997: 14-15).

São vários os autores que põem em relação o carácter irónico que apresentam algumas comédias de Camilo Castelo Branco e o *Melodrama dos Melodramas* de Gomes de Amorim, por visarem

⁵² “Se a *Revista Peninsular* classifica a peça como “paródia burlesca dos mais horripilantes melodramas que entre nós se tem representado”, a *Opinião* chama-lhe “composição satírica e burlesca”, enquanto *Rei e Ordem* a classifica como “paródia” e “pantomima”; para *O Português* ela é “disparate” e para *A Civilização* uma “paródia burlesca” (Ferreira 1985: 62).

⁵³ “Embora na aparência não estivesse longe das ‘mágicas’ e das ‘revistas’, contrapeso do ‘dramalhão’ que ridiculizava, esta peça anunciava de facto uma outra situação — e o seu herói, o próprio *Fígados de Tigre*, lembra-nos hoje o Père Ubu, de Jarry, cuja truculência não terá, porém, qualquer eco na cena portuguesa...” (França 1999: 334).

todas elas aspectos da vida romântica, quer a sua ideologia, quer os espectáculos em que aquela se encarnava. Nesta linha, J. A. França afirma que *Figados de Tigre*, “criticando ele próprio o ultra-romantismo, situava-se ainda para além do plano da crítica de costumes –num plano verdadeiramente poético” (França 1999: 334); acrescenta Carlos P. Martínez Pereiro que Gomes de Amorim, com esta obra, “fere de morte o pacto tácito da dramaturgia e o gosto românticos” (Martínez Pereiro 1991: 3), uma opinião coincidente com a de Luís F. Rebelo, que, por sua vez, justifica a originalidade desta peça:

[...] ao levar-se às últimas e mais absurdas consequências o esquema do melodrama ultra-romântico pela hiperbolização caricatural dos seus próprios ingredientes. [...] assumindo provocatoriamente essa inverosimilhança com uma liberdade de invenção que não conhece peias nem recua diante de quaisquer barreiras lógicas, *Figados de Tigre* é, pela insólita e insolente bizarria, que se diria anunciar a quarenta anos de distancia o *Rei Ubu* de Jarry, uma obra sem paralelo no nosso teatro oitocentista (Rebelo 1991: 69).

Assim, segundo este estudioso, *Figados de Tigre*, paródia do melodrama romântico, não só anteciparia as criações de Offenbach (com as quais coincidiria na utilização caricatural da antiguidade e na sátira das instituições), mas também as de Alfred Jarry por quanto o carácter, o elenco de personagens⁵⁴, comportamentos, linguagem e valor simbólico do Imperador Figados de Tigre e a sua coorte apresentariam certos traços comuns com o Père Ubu e a sua gente e de quem, de algum modo, seriam antecedentes.

Esta opinião, a do parentesco com o teatro do absurdo, é também sublinhada por outros autores como Sebastiana Fadda⁵⁵ e por Ivo Cruz, quem, mesmo, remarca a comum filiação genética existente entre estes textos, pois as “Paródias têm algo de comum, na feitura e na estrutura, com o teatro do absurdo: constituem o desen-

⁵⁴ Um elenco que, segundo Rebelo, “lembra um daqueles inventários caóticos tão caros aos surrealistas” (Rebelo 1980: 90).

⁵⁵ Veja-se Fadda (1998: 220-221).

volvimento lógico de uma situação ilógica” (Cruz 2001: 174). Este aspecto, é segundo o crítico, o que dota a peça do seu carácter de marcada modernidade:

Este “non-sense” [...] está presente na truculenta efabulação de *Figados de Tigre*, no desenvolvimento desesperado, ilógico até as últimas consequências, da distorção ultra-romântica do melodrama. [...] No ponto de vista formal, a ruptura da palavra, o constante entremeado das partes cantadas, a expressão paranarrativa, também anunciam, repita-se, no absurdo programado e lúcido da acção, os caminhos que o teatro percorreria um século depois (Cruz 2001: 175-176).

Porém, Oliveira Barata não concorda com a consideração da peça como um prenúncio d’*O Rei Ubu* de Alfred Jarry e do teatro do absurdo, antes bem considera que “*Figados de Tigre*, na sua originalidade, tem de ser contextualizado no quadro da nossa produção teatral e como resposta aos exageros de uma linha dramática mais que gasta pela usura do *cliché* de efeito fácil” (Barata 1997: 15).

A última leitura proposta a respeito da peça objecto do nosso estudo é a de J. Costa Carvalho. Na sua opinião, esta peça seria um drama *à clé* autobiográfico⁵⁶, facto que explicaria a falta de compreensão por parte de público e actores. Para este autor, a posterior publicação da peça acompanhada das *Notas e Esclarecimentos* viria a provar a sua hipótese.

Esta visão, julgamos, está lastrada em demasia por uma visão do facto literário excessivamente biografista, para além de obviar os evidentes elementos de reflexão metaliterária que o autor está a pôr em cena e que já foram, ao nosso juízo, muito justamente sublinhados pelas vozes críticas antes citadas.

De qualquer modo, não é possível finalizar este apartado sem fazermos referência a toda uma série de estimacões sobre a intenção

⁵⁶ “Nesta perspectiva, *Figados de Tigre*, poderá ser lido como um repensar a vida e um prestar contas de oito anos de actividade literária (*vejam o que já fiz, o que penso, o que espero ainda fazer*). Mas principalmente uma estrambótica *despedida de solteiro*, [...] na hora de ‘mudar de vida, de sossegar dos imensos e desordenados incidentes da minha existência de solteiro’” (Carvalho 2000: 183).

do autor à hora de construir esta peça, as quais, repetidamente, insistiram na (total ou parcial) ausência de percepção de Gomes de Amorim sobre o alcance transgressor e/ou inovador do *Melodrama dos Melodramas*. Assim, foram frequentes as afirmações do estilo: “Não é possível procurar nos *Fígados de Tigre* [...] um texto de pensamento profundo” (Ferreira 1985: 77); “Gomes de Amorim não tinha evidentemente consciência do sentido real do seu feito” (França 1999: 334); “Presente-se, [...] que a realização da obra ultrapassou a intenção do seu autor, deixando este perplexo, se é que não mesmo assustado, ante a ousadia da sua criação” (Rebello 1984: 22). Nesta mesma linha, deve ser lido este asserto de M^a F. Abreu:

As longas páginas de ‘Notas e esclarecimentos’ que apõe à edição da peça constituem por si só outra prova de como o autor a considerava um género inferior, não parecendo bastar-lhe o Prólogo para desculpar-se de ter cometido o ‘erro’ de a ter escrito e deixado representar (Abreu 1997: 405).

É surpreendente esta insistência de uma parte da crítica à hora de assinalar a falta de consciência do autor sobre o valor/significado/relevância da peça, contradizendo já não só o discurso implicitamente crítico contido no *Melodrama dos Melodramas*, mas também as asseverações incluídas no prólogo sobre a necessidade de reforma do teatro português. Não parece, aliás, muito coerente recolher ao pé da letra a tópica *captatio benevolentiae* exprimida por Amorim no prólogo e utilizá-la para qualificar de irreflexivo o trabalho de criação de um autor que, justamente, se empenha em explicar as suas escolhas nos muitos paratextos que incorpora nas edições das suas obras, e de modo muito especial nas *Notas* incluídas nas suas peças teatrais, dotadas sempre de um claro carácter metatextual. Neste sentido, não podemos concordar com a opinião sostida por Abreu, a das *Notas* como um jeito de “sobrejustificação” que pudesse servir, apenas, como desculpa a Amorim pelo facto de ter escrito uma obra pouco séria. Pelo contrário, da nossa parte, consideramos que as *Notas e Esclarecimentos* possuem um relevante valor funcional no conjunto da peça por serem a clara demonstração da dupla consideração do

texto teatral que aqui subjaz, quer dizer: texto espectacular *versus* texto para a leitura –reflexão.

Como em muitas outras das suas peças, Amorim aproveita a ocasião que lhe oferece a edição do seu teatro, como texto literário concebido para a leitura, para estabelecer um diálogo *sui generis* com o seu público, tornando-se num discurso que em muitos momentos possui claros aspectos didácticos⁵⁷. Ao longo de toda a sua produção, o autor aproveita estes textos para deixar constância da sua erudição (sobre literatura ou mitologia), dos seus conhecimentos sobre variados saberes, especialmente em tudo aquilo que diz respeito do Brasil e das suas gentes, ou de algumas das suas leituras; mas, sobretudo, Amorim não deixa passar a ocasião de expor as suas ideias, sobre questões de actualidade (políticas ou culturais)⁵⁸ ou sobre o próprio teatro.

Em concreto, em *Figados de Tigre*, o jogo irónico que o autor propõe no que propriamente é texto teatral, esse jogo metaliterário em que se ironiza sobre um tipo de teatro, um tipo de personagens ou de situações (propositadamente subvertedoras das convenções teatrais românticas), segue-se nas *Notas*, dominadas pelo discurso, também desmitificador, que o autor constrói a respeito das personagens mitológicas e os seus factos (com o que isto pressupõe de esbatimento das bases referenciais eruditas em que assentava o mundo literário-cultural em que o autor se insere). Deste modo, as *Notas* vêm reforçar aquele carácter de auto-reflexão⁵⁹, de crítica do teatro dentro do próprio teatro, que já fora referido antes como definidor do *Melodrama dos Melodramas*.

⁵⁷ Este carácter ideológico do discurso, incluído nos paratextos de Amorim, é também assinalado por M. A. Ribeiro quando, ao analisar as peças teatrais de Amorim que se desenvolvem no Brasil, afirma: “Procurando suprir a voz de um narrador que o teatro romântico não contempla, as didascálias das peças amazónicas oferecem o maior número possível de indicações [...]. As ‘Notas’ [...] alargam estas informações” (Ribeiro 1998: 126-127).

⁵⁸ Isto é algo habitual na sua produção; pode-se lembrar apenas o discurso antiescravagista que inclui nas notas de *Ódio de Raça* ou d’*O Cedro Vermelho*, repetindo-se também no prólogo de *Ghigi*, embora esta peça não se desenvolva no Brasil.

⁵⁹ A voz que fala nas *Notas* deixa sempre claro que o seu é um discurso concebido *a posteriori*, feito com a distância temporal que permite um olhar mais reflexivo sobre os acontecimentos literaturizados e também sobre o próprio teatro. Essa clara consciência do lapso temporal entre a produção do texto para a representação e a sua posterior edição em livro é a que se evidencia, por exemplo, nas notas II ou XXXIV.

Em conclusão, um discurso (o do próprio texto teatral e o das *Notas e Esclarecimentos* que o acompanham) que, longe de ser irreflexivo, se apresenta ao leitor/-a dotado de uma grande coerência interna, mas, sobretudo, orgulhosamente consciente do seu significado transgressor.

3.2. *FÍGADOS DE TIGRE* OU A PARÓDIA COMO CONSTRUÇÃO METALITERÁRIA

Em *Fígados de Tigre*, a intenção paródica aparece já no próprio título, com tudo o que nele há de brincadeira a respeito de muitas comédias e dramas românticos, especialmente dos dramas históricos, em que o nome do herói dá título à obra. E também no título com que foi estreada, *Melodramas dos Melodramas*, “hipérbole derrisória que, amplificando características da forma, visava caricaturá-la, chamando a atenção para os despropósitos dramáticos que imperavam nos palcos portugueses” (Corradín 1998: 449), por meio do qual se evidencia, mais uma vez, o processo de subversão presente na peça, um processo com que Gomes de Amorim põe em evidência o esgotamento a que chegara um certo tipo de teatro.

O autor revê de maneira irónica e/ou sarcástica muitos dos elementos característicos dos dramas históricos, a maior parte dos quais tinham a sua origem no melodrama, omnipresente nos palcos teatrais do seu tempo (e que, de resto, ele também cultivara) e, assim, a sua peça aparece estruturada em volta dos mesmos elementos típicos que naquele teatro estavam destinados a satisfazer as necessidades tanto de espectacularidade como de emoções fortes: jogo cénico repleto de acção, personagens-tipo, temática centrada em mortes, reconhecimentos, amores perseguidos, etc.

O esquema dramático do melodrama, como correspondia a um género codificado em extremo, era sempre o mesmo: no início, uma família feliz, cuja paz se vai ver desfeita por algum elemento perturbador (um traidor, um engano, uma desgraça...); depois, inumeráveis peripécias cada vez mais incríveis (em que

sempre se repetem uma série de situações: filhos ou filhas perdidos ou roubados e que são reencontrados vinte anos depois, moças sequestradas ou perseguidas, etc.), que, protagonizadas por um reduzido elenco de tipos (os mais relevantes: o órfão ou órfã, o bastardo, o poeta incompreendido e sem fortuna, o proscrito injustamente perseguido, o bandido ocasional mas de bom coração, o aventureiro, a mulher infiel ou o condenado a morte), se desenvolvem rapidamente em cena para se resolverem, sempre felizmente, no final da peça.

Deste modo, na obra que nos ocupa, parece evidente que a intriga está organizada, no substancial, segundo esse mesmo esquema, embora todos esses elementos citados se apresentem tratados de maneira excessiva, com uma intenção claramente caricatural. É especialmente desmesurado o tratamento da acção (com o acúmulo de reconhecimentos e as correspondentes revelações de incríveis parentescos, a representação em cena de visões, de mortos que ressuscitam e participam na intriga, de esqueletos que tomam corpo, etc.), facto em que se pode ver uma clara paródia da inverosimilhança que domina as peças românticas.

Paralelamente, o autor utiliza o seu texto para satirizar certos traços definidores, ao menos externamente, do drama romântico, como o exagero do tom patético das cenas trágicas (evidente em muitos momentos da peça, mas tratado com singular graça na cena XVIII do Acto Quarto⁶⁰), ou o lirismo ridículo que invadia muitas destas obras e que aqui fica escarnejado no parlamento de Pedro, no início do Acto III. Também, são objecto da sua troça outras questões, como a consabida ambientação lúgubre e/ou medonha⁶¹, a excessiva frequência de aparições e desaparecimentos de

⁶⁰ É o momento em que Fígados de Tigre apunhala todos os membros da sua família, utilizando todos eles, ao caírem feridos, diferentes vogais nas suas exclamações: Ui! ui! ui!..., Ai! ai! ai!..., Oi! oi! oi!..., Ei! ei! ei! ...

⁶¹ Nas didascálias há abundantes indicações sobre a aparição de relâmpagos e trovões, gritos e gemidos, grandes badaladas que provocam o estremecimento de quem escuta, etc. Estas marcas dramáticas que apelam aos sentidos vêem-se reforçadas, em muitos casos, pela música, sobretudo quando os trechos operísticos que aparecem inseridos na peça possuem um carácter especialmente dramático ou heróico (pense-se, por exemplo, no “Misereere” de *Fausto*).

personagens que se produzia nestas peças⁶² ou a abundância de figurantes e objectos em cena, aspecto hiperbolicamente exagerado pelo autor até alcançar, por momentos, uns níveis verdadeiramente espectaculares.

Por outra parte, Amorim também faz um uso caricatural do estilo e dos registos linguísticos empregados, tanto no melodrama como no drama romântico, com a intenção de provocar a emoção e o estremecimento do público. Deste modo, as personagens exprimem-se com um estilo artificioso e declamatório, utilizam um léxico espalhafatoso, aparecendo os seus parlamentos cheios de maldições, desafios, juramentos, queixas, etc.. Com efeito, há na peça um abundantíssimo uso de interjeições e imprecações, mas aqui, ao contrário do que acontece nos dramas românticos, o objectivo não está na procura da identificação emotiva dos espectadores com o que ocorre em cena, senão na consecução de comicidade a partir da imitação burlesca de um código perfeitamente identificável pelo público, ainda que inserido num outro contexto situacional, o qual o leva a perder toda a sua lógica.

Mas *Fígados de Tigre* possui, igualmente, muitos elementos que têm a sua origem no *vaudeville*⁶³, isto é, certos procedimentos cómicos, como o desenvolvimento de intrigas extravagantes (nas quais tem uma grande presença a fantasia e/ou o milagre), as personagens caricaturadas em excesso, ou a alusão satírica a personagens ou aos costumes da actualidade contemporânea do autor. Igualmente, a utilização do cómico de linguagem, especialmente mediante o jogo com registos linguísticos diferentes dos aguardados (pelo contexto ou pela condição ou procedência das personagens), a introdução de léxico ou expressões brasileiras, etc., parece ter a mesma filiação.

⁶² Isto resulta evidente no tom caricatural com que está tratada a aparição dos tiranos (cena VII do Acto Primeiro), mas também aparece noutros momentos da peça, fundamentalmente através das personagens de Pedro e de Pilatos.

⁶³ Para as características do *vaudeville*, veja-se Gidel (1988: 42-46).

Se no *vaudeville* possuem uma especial importância na intriga os *quiproquo* e os mal-entendidos que, seguindo o esquema convencional do género, se resolvem felizmente no final da peça, aqui, nos *Figados*, os múltiplos reconhecimentos, e as sucessivas complicações familiares a que dão origem, cumprem um papel funcional muito semelhante àqueles. São esses enredos familiares extremos, que, aliás, se desenvolvem com a mesma rapidez que as sucessivas confusões que apresentam em cena os *vaudevilles*, o elemento que fornece ao público a sensação de presenciar um tipo de intriga extravagante, e por momentos verdadeiramente absurda⁶⁴, muito próxima da típica daquele género.

De qualquer modo, o elemento que liga esta peça em maior medida com o género *vaudeville* é, obviamente, a alternância de partes faladas e cantadas, com a interpolação de canções que utilizavam melodias já conhecidas, à maneira dos *couplets* originais do género. No caso da peça que nos ocupa, o facto de utilizar muitas árias de óperas célebres permite, também, relacioná-la com as paródias de óperas que, como já ficou dito, estavam muito na moda na época da estreia de *Figados de Tigré*⁶⁵ embora na peça haja outros tipos de música, para além de abundantes e diversos bailados⁶⁶.

Agora, depois desta apresentação sintética das linhas gerais da peça em função dos diversos moldes genéricos que Amorim revisa no *Melodrama dos Melodramas*, poderemos proceder à revisão demorada dos elementos relevantes na peça para, à vez, estabelecermos os procedimentos que o autor usa para construir a sua paródia.

⁶⁴ Neste sentido, partindo da base do parentesco existente entre esta peça e o género *vaudeville*, será possível estabelecermos uma certa relação entre o *Melodrama dos Melodramas* e o teatro do absurdo (veja-se 3.1), do mesmo modo que um certo tipo de *vaudeville*, aquele de Feydeau, tem sido estudado como antecedente do teatro de A. Jarry, Ionesco e Artaud (Gidel 1988: 70-77).

⁶⁵ De qualquer modo, não se deve esquecer que esta integração na peça da dança e da música tem muito a ver com a procura da obra de arte total (na linha do que mais adiante realizará Wagner), questão que está na mente de muitos dos dramaturgos românticos (Naugrette 2001: 246).

⁶⁶ Nos *vaudevilles* de E. Labiche (1815-1888), em boa medida representações do quotidiano da França do Segundo Império, é também muito frequente a aparição em cena de danças como a polca, a mazurca, a "scottish", etc.: sobre esta questão veja-se Robichez (1991: XXXIII).

3.3. ESTRUTURA DA OBRA

Quanto à estrutura externa, a peça apresenta-se dividida em quatro actos e sete quadros, definidos estes pela mudança de cenário. Assim, o Acto Primeiro está composto por dois quadros, o Segundo e o Terceiro por um quadro cada um e o Acto Quarto, por sua vez, subdivide-se em três.

Quanto à estrutura interna, a peça possui duas partes claramente diferenciadas: uma primeira, composta pelos três primeiros Actos e cuja acção gira em volta das peripécias do Imperador Fígados de Tigre e a sua família (com claras referências intertextuais a outros textos tanto da época como do próprio autor), em que pretende ser uma reflexão irónica, de índole metaliterária, sobre o tipo de teatro ultra-romântico que, na altura, enchia as plateias portuguesas.

A segunda parte corresponde-se com o Acto Quarto da peça. Nesta parte, o tema principal passa a ser o motivo clássico da descida aos infernos e, assim, são as figuras mitológicas e as suas histórias as que se constituem no elemento central da acção a qual, por sua vez, se organiza em torno do motivo vicentino do desfile de personagens que visam entrar na barca de Caronte. Isto permite ao autor, em primeiro lugar, introduzir em cena (junto à família protagonista da peça) personagens das mais variadas origens e, depois, incorporar elementos satíricos e críticos em relação a variados aspectos da sociedade do seu tempo (costumes, política, corrupção, etc.). Para além disto, o facto de situar esta segunda parte num intemporal mundo infernal proporciona ao autor a possibilidade de interrelacionar aqueles elementos correspondentes ao mundo referencial do passado (tema histórico, mitologia, figuras literárias clássicas, etc.) com o mundo da actualidade que Amorim, ele próprio, deseja satirizar, criando um universo especial, regido por uma lógica e umas regras tão absolutamente extravagantes que, por momentos, raíam no *non sens*.

Esta clara estruturação da peça em duas partes bem diferenciadas tem levado alguns críticos a acusar a obra de “falta de unida-

de” (Ferreira 1985: 74), acusação apenas contrapesada, para estes mesmos autores, pelo facto da obra se apresentar não como uma produção “séria”, mas, “unicamente”, como um disparate carnavalesco.

3.4. ASSUNTO E MOTIVOS TEMÁTICOS

No início da peça assistimos à exposição de dois dos temas mais habituais nos dramas românticos; em primeiro lugar, através do lamento de Pedro, caracterizado como um namorado infeliz, coloca-se o tópico da relação amorosa frustrada por causa da interdição familiar. Neste caso, o agente da proibição é o pai da Infante Dona Tomásia, o próprio Imperador, apresentado com todos os traços característicos dos tiranos estereotipados deste tipo de teatro, circunstância que nos introduz no segundo dos temas: o carácter sanguíneo destas peças (com a sua dose correspondente de assassinatos, vinganças e atrocidades), aquilo que Gomes de Amorim, em felicíssima expressão posta em boca de Otelo, denominara “sarrabulhada”⁶⁷.

A seguir, o conflito inicial complica-se rapidamente ante a aparição em cena de novas personagens que, ao interferirem entre os amantes, introduzem um novo esquema (habitual também no melodrama) que é o do triângulo amoroso. Como não podia ser de outro modo numa peça definida pelo excesso, este esquema triangular duplica-se (assistimos, primeiro, ao conflito entre Pedro-Luís-Tomásia e, depois, a outro entre Joana-Tomásia-Pedro) e, mesmo, se entrelaça com o tema do incesto, quando, quase no final da obra, surge a revelação de Tomásia ser filha de Pedro, sem por isto prescindirem ambos dos seus planos matrimoniais.

⁶⁷ Esta personagem apresenta-se assim: “Sou Otelo, o mouro de Veneza. A minha peça é uma sarrabulhada de fazer arrepiar os cabelos! Eu, só à minha parte, mato uns três ou quatro” (Amorim 1869a: 48). Lembre-se, também, a afirmação que Amorim faz no Prólogo: “[...] Os teatros ofereciam-me quotidianamente mais sarrabulho, do que há em toda a província do Minho, durante a matança dos porcos. Inspirei-me, pois, nesses assuntos sanguinolentos, escrevi o primeiro acto do *Figados de Tigre* e li-o a Epifânio” (Amorim 1869a: 12).

Ao mesmo tempo, apresenta-se um novo conflito em volta de outro triângulo amoroso, o do Imperador, seu irmão Pilatos e a Imperatriz. Estes dois foram amantes, sendo a Infante o fruto, secreto, daqueles amores; por sua vez, Fígados de Tigre, apesar de ignorar este dado, assassinara cruelmente o irmão, sofrendo agora visões terríveis, produto dos remorsos. Assim as coisas, o Fígados toma a decisão de viajar aos Infernos para “apaciar a sombra ensanguentada de Pilatos”, facto que serve de justificação ficcional para a descida ao mundo infernal e, à vez, permite ligar, com a relativa verosimilhança que se pode aguardar numa obra como a que nos ocupa, as duas partes em que esta se divide.

A situação enreda-se com as sucessivas, e desvairadas⁶⁸, aparições de personagens que, ora porque aspiram à vingança, ora porque desejam reconquistar os seus amores perdidos ou, simplesmente, porque o facto da sua existência põe em causa as relações prévias entre os membros da família protagonista, dão origem ao conflito (que, na realidade, é mais bem uma grande confusão).

A sucessão de complicações cénicas, a maior parte delas quase inverosímeis, é na peça o factor que mais claramente evidencia a intenção paródica do autor a respeito das obras que lhe serviram de modelo. Sempre dentro das pautas das situações típicas no teatro romântico, o autor promove a derrição através de um processo de exageração e acumulação (que chega ao seu ponto máximo nos Infernos, espaço em si mesmo hiperbólico e que, além disso, permite ao autor introduzir muitas personagens de todo o tipo). Nesta linha, de entre os procedimentos que Amorim utiliza, é necessário sublinhar aquele de que tira uma maior rendibilidade estilística: este é o motivo da *anagnórise* que, na peça, se vê amplificado por reiteração até se conformar como um elemento mais dos que aproximam a peça do absurdo.

Quando, finalmente, se revelam as verdadeiras identidades das personagens, fica demonstrado que ninguém era quem cria ser

⁶⁸ Pense-se que, por exemplo, Luis Gregório, Golias ou Pilatos estavam mortos quando se incorporam à cena.

e, portanto, chega-se a pôr totalmente em questão a existência da própria família de Fígados de Tigre e, em consequência, a essência mesma da obra. Assim, o anúncio daquele facto, realizado pela teórica Imperatriz ao seu teórico esposo, marca o clímax da peça e dá passo à catástrofe, pois o Fígados, furioso perante a constatação de não ter família, mata-os a todos⁶⁹ (incluído o próprio Crime).

O final da peça é, se calhar, ainda mais disparatado. Depois dos câmbios de identidade e de estatuto das personagens, dos protagonistas serem assassinados pelo soberano, todos eles ressuscitam e decide-se que é melhor esquecer todo o sucedido e voltar à situação inicial. Neste final paradoxal a ironia do autor chega ao seu ponto mais alto, pois se bem retoma uma das características essenciais do teatro romântico, que era o tradicional desfecho feliz das obras, prescinde do carácter exemplar que aquele tinha (com o castigo dos maus e traidores e a correspondente exaltação do Bem e da Virtude), o qual dota este final de um claro valor subversivo ao pôr em questão não só as formas características do Ultra-romantismo, mas também uma parte das bases ideológicas em que este se assenta⁷⁰.

3.5. O ESPAÇO E A CENOGRAFIA

Não é este o lugar de lembrarmos a enorme importância que as cenografias tiveram dentro da estética do teatro romântico, em especial do drama⁷¹. A criação de determinados ambientes fora um dos meios fundamentais para a consecução da eficácia dramática, mas também da espectacularidade requerida pelo teatro romântico. Na mesma linha, na peça de Amorim, os cenários servem para transportar o público a um tempo passado (como já se disse, desenhado

⁶⁹ Situação em que se pode ver mais uma referência paródica, aqui, em concreto, ao final característico da tragédia senequista que, pela via do teatro clássico, primeiro, e do teatro isabelino shakespeariano, depois, exerceu grande influência no teatro romântico.

⁷⁰ Na nossa opinião, numa linha coincidente no substancial com a que Camilo Castelo Branco esboça nos seus *O Morgado de Fafe em Lisboa* e *O Morgado de Fafe Amoroso* (sobre esta questão, veja-se Martínez Pereiro 1991).

⁷¹ Sobre este tema, veja-se Naugrette (2001: 242-272).

de um modo convencional e pouco respeitoso com a verdade histórica) ou, ao menos, a uns espaços vagamente antigos, misteriosos, exóticos ou um tanto mágicos.

Tal como acontece nos melodramas e nos dramas históricos, há frequentes mudanças de cenários (os quadros em que se divide cada acto vêm dados, justamente, por esse factor do câmbio de lugar). Além disso, essas variações estão acompanhadas de efeitos espectaculares: paredes que caem, personagens imprevistas e que, às vezes, aparecem e desaparecem de cena através dos múltiplos alçapões, ruídos espantosos ou, inclusive, assustadores, efeitos especiais de todo o tipo, etc., efeitos em muitos casos ajudados por complexos mecanismos, ou pelos elementos surpreendentes (de carácter tanto visual como auditivo) postos em cena, dirigidos todos eles a suspender e a admirar o público espectador.

O Acto Primeiro está constituído por dois quadros. No primeiro deles, a acção situa-se na Sala do Trono do palácio de Fígados de Tigre, soberano de um “país desgraçado”, são dados muito vagos mas que nos permitem reconhecer um espaço convencional, repetidamente desenhado dentro dos dramas históricos⁷². Este quadro acaba quando um raio entra pelo chão (sumindo-se pelo tecto) e provoca uma enorme balbúrdia, ao mesmo tempo que caem as paredes da sala e desaparece o palácio. No segundo quadro deste Acto, o lance traslada-se a um desses espaços fantásticos e misteriosos tão do gosto do imaginário romântico. O espaço teatral é agora “Um extenso mar de sangue povoado de rochedos de formas fantásticas”, por onde circula uma funesta fauna de animais medonhos e/ou irreais: “Nos cimos dos rochedos, figuras de mochos, corujas, sapos enormes, gatos pretos, aranhas monstruosas, dragões, caranguejos, etc., etc.” (Amorim 1869a: 43).

No Acto Segundo (terceiro quadro), a acção coloca-se na clareira de uma floresta de carvalhos, cheia de aves negras de espécies

⁷² O autor precisa na didascália do Acto I: “Não há portas nem janelas visíveis; todo o serviço é por portas falsas ou alçapões, que deitam para subterrâneos” (Amorim 1869a: 21).

desconhecidas a emitir pios longos e sinistros, no centro do qual se situa um mais que improvável poço. Sobre este poço chega-se a saber, graças à oportuna sinalização que ostenta, que é a boca de entrada para os Infernos (e também de saída, pois por ele, com um enorme foguete amarrado à cintura, sai Pilatos).

No Acto Terceiro (quarto quadro), o autor situa-nos noutra dos espaços convencionais dos dramas românticos: o subterrâneo húmido e sombrio que, vagamente, pode ser identificado como a prisão de um velho castelo (paredes caídas, ameaça de ruína, um esqueleto amarrado com grilhões que porta uma espada na mão).

O Acto Quarto está composto por três quadros; no primeiro (quinto quadro), a acção localiza-se no Inferno da Mitologia grega (“nas margens do mundo”), em concreto no ponto do rio onde se situa a barca de Caronte, perto do Palácio de Plutão. É este um lugar de estranha vegetação, montanhas de rocha, alguns vulcões apagados..., em certo modo, uma paisagem infernal previsível. Porém, a descrição aparece entremeada de elementos contemporâneos do autor, incorporados, mais uma vez, com valor paródico: o barco de Caronte movido a vapor; a barca de banhos situada no rio, a muralha acabada com fundos de garrafa e vidros partidos, um chafariz e, muito especialmente, a bananeira situada no primeiro plano.

O sexto quadro desenvolve-se nos Campos Elíseos, representados como uma evocação ideal do Brasil, misturada com elementos do gosto burguês da época (coincidente com o padrão de conforto e prazer que podemos achar descrito em romances do tempo). É este um espaço paradisíaco caracterizado por um certo tom de exotismo amazónico e cálido, mas, ao mesmo tempo, misturado com elementos europeizantes de claro gosto de classe média do século XIX. A visão que a peça fornece sobre os Campos Elíseos é, em grande medida, a de um espaço convencionalmente burguês, uma sorte de Casino (sofás e poltronas, livros, cavaletes para a pintura, jogos, bilhares, instrumentos musicais, etc.), situado num contorno brasileiro (um jardim exótico com frutos e flores de espécies raras e maravilhosas, quedas de água, redes nas árvores). Aliás, introduz-se outro elemento que,

com vontade humorística, aspira também a romper o horizonte de espera sobre o que convencionalmente o público aspiraria a encontrar nos Campos Elíseos: a taberna de galegos. Enquanto as sombras que povoam o espaço do prazer burguês lêem, pintam, jogam, conversam, bebem licores ou fumam, as sombras de galegos que estão na taberna, simplesmente, comem.

Mencionados como grupo merecedor de troça ao longo de toda a peça, a sua aparição neste último espaço ficcional, para além de ter um valor de contraste, viria remarcar a ideia da sua omnipresença no universo lisboeta do XIX e, mesmo, a sua capacidade de adaptação a todos os contextos.

O sétimo e último quadro, desenvolve-se, de novo, no Inferno, nas margens do rio Aqueronte. Esta última cena da obra está dominada pelo seu carácter espectacular, conseguido por meio do emprego de efeitos visuais (representação da passagem do sol, aparição de um céu azul com estrelas e, depois, com a lua nova) e, também, por meio da música e da dança. Assim, após um coro inicial melancólico, a peça fecha-se de maneira repentina com um final apoteótico em que todas as personagens, numa “dança furiosa”, bailam fado, polca e tango.

Para finalizarmos este apartado, e recolhendo o que já se disse ao analisarmos a estrutura da peça, pode-se estabelecer uma clara distinção funcional entre os espaços da primeira parte da obra e os da segunda.

Na primeira parte, achamos uma reutilização, com finalidade abertamente paródica, dos espaços convencionais em que se desenvolviam as peças históricas então na moda (e que, em muitos casos, aparecem também nas óperas e nas pinturas da mesma época): os velhos palácios, as suas masmorras, as paisagens medonhas...

Na segunda parte, a descrição satírica dos Infernos gregos e a posterior chegada aos Campos Elíseos entronca, em parte, com o motivo romântico da procura de marcos extraordinários, mas, na nossa opinião, o seu valor fundamental tem a ver com a utilização burlesca

do tema mitológico, em que há uma grande dose de paródia ao classicismo e a uns motivos que, ainda, impregnavam grandemente o tecido romântico (Ferreira 1985: 75). O autor, num processo semelhante ao utilizado na primeira parte (portanto, com o mesmo valor contrapontístico), deconstrói esse espaço referencial da Antiguidade clássica, muito presente no mundo do Romantismo literário.

3.6. O TEMPO

Na didascália inicial, indica-se que a época em que se desenvolve a acção “perde-se na noite dos tempos” (Amorim 1869a: 20). Com esta mínima descrição o autor situa a peça num marco temporal pretérito que, do mesmo modo indefinido que acontecia com o espaço, inclui o público espectador ou leitor no mundo referencial dos dramas históricos, ainda que seja este um passado histórico cheio de transgressões. Durante toda a primeira parte da peça, a que gira em volta do Fígados e a sua cada vez mais complexa e duvidosa família, o autor introduz conscientes anacronismos temporais (apenas para citar alguns: a patrulha da infantaria municipal que passa pelo fundo, a indumentária de viagem com que o Imperador aparece no final no Acto Segundo, as muitas referências a hábitos claramente burgueses —como o amanho dos fundilhos ou a chamada ao barbeiro do Acto Terceiro— aplicados às personagens mitológicas ou históricas...), especialmente mediante o recurso da introdução em cena de personagens das mais diversas origens literárias que pertencem também a contextos temporais diferentes. Deste modo, em certo momento (cena VII do Acto Primeiro), vemos em cena, ao pé do Imperador Fígados de Tigre, duas personagens do século XVI (A. Ferrágio e Lopo da Silva); Macbeth, Otelo, e Titus Andronicus; um escravo mulato e um índio amazónico (ambos situados cronologicamente no Brasil de XIX) para, na cena posterior, presenciar um disparatado desfile de figuras procedentes de variadíssimos lugares e épocas.

Aquele suposto passado histórico parece tornar-se, se calhar, mais remoto com a chegada ao Inferno da Mitologia grega. Porém,

na prática, nesta segunda parte, o jogo entre passado e presente, com tudo o que nele há de absurdo e irónico, chega ao seu máximo ponto. Ali assistimos, por exemplo, a uma conversa entre Cervantes e Plutão⁷³ ou à acusação que D. Quixote faz a Plutão:

Se tens tido a maioria nas câmaras, é porque eu faço calar a oposição com a minha lança que é o verdadeiro paládio das liberdades públicas. Se te faltar o meu auxílio, os teus amigos tiram-te o cetro e põem-te fora da mitologia; ora sem mitologia, que há de ser de ti? (Amorim 1869a: 145).

É evidente que o autor está a utilizar aqui uma forma de temporalização que podemos definir como anacrónica. Se situarmos o referente temporal de partida no presente da produção, deveremos sinalar a existência de constantes analepses para o passado, em concreto, para todos aqueles referentes (literários, mitológicos, etc.) existentes na obra que remetem para um tempo histórico pretérito. Se procedermos ao contrário, quer dizer, se tomarmos como ponto de partida do tempo dramático aquele passado “perdido na noite dos tempos”, falaremos do uso reiterado de prolepses para o tempo em que se moveram o autor e o público inicial (1857-1869). Em qualquer caso, e a modo de resumo, pode-se concluir que, em *Fígados de Tigre*, Gomes de Amorim constrói um marco temporal difuso, sem claros limites entre épocas e em que funciona a demolição das fronteiras lógicas, traço este que, mais uma vez, nos permite estabelecer certos pontos de contacto desta peça com aquelas que, anos depois, vão ser definidas como teatro do absurdo.

Quanto ao desenvolvimento do tempo dramático, ao longo da peça não há referências que permitam estabelecer nenhum tipo de saltos temporais. Em consequência, parece lógico pensar que há um discorrer linear do tempo e que os acontecimentos se desenvolvem em cena de modo, mais ou menos, simultâneo a como são percebidos pelo público.

⁷³ A conversa entre Cervantes e Plutão permite ao autor apresentar o pensamento de um certo sector liberal e culto do Portugal contemporâneo do autor. Do diálogo entre ambos transluz uma visão bastante céptica sobre a política e os políticos da época, sobre o papel da imprensa, etc..

No final da peça, e especialmente no último quadro, aparecem as únicas marcas relativas ao tempo dramático: “Vai anoitecendo [...]. O Sol manda perguntar que horas são e pede licença para se ir deitar. [...] diz à Noite que pode sair, e que, atendendo a ter visitas, pode vir estrelada e trazer Lua Nova” (Amorim 1869a: 189-190). Estas indicações, para além de permitirem ao autor introduzir o espectáculo visual, que é um dos elementos definidores do último acto da peça, são uma sorte de referência, mais uma vez paródica, às marcas temporais que a convenção assinalava para as tragédias clássicas (recolhendo a afirmação de Aristóteles de que “a acção devia caber dentro do período de um sol”) e que, como muitos outros elementos da estética académica, tinha ainda um grande peso na época romântica.

3.7. AS PERSONAGENS

3.7.1. CARACTERIZAÇÃO GERAL

O repertório de personagens que aparece em cena (pelo menos as que se correspondem com as personagens centrais) responde, outrossim, aos esquemas genéricos preestabelecidos do Melodrama. Assim, *Fígados de Tigre* está construída em torno de uma série de figuras-tipo que, respondendo sempre à dialéctica Bem *versus* Mal que subjaz nestas peças, se encontram sistematicamente repetidas nos melodramas, primeiro, e nos dramas históricos, depois. Porém, submetido o repertório também à deconstrução satírica, nada é como parece e aquelas figuras, inicialmente, previsíveis (Tomásia, a inocente jovem com amores contrariados; Pedro, o namorado, um suposto órfão, para além de poeta sem fortuna, disposto a todo o tipo de heroísmos; Luís Gregório, o antagonista do herói também apaixonado pela princesa; Joana, antagonista da princesa já que compete pelo amor de Pedro; Leocádia, a digna rainha, etc.) vão ver-se inseridas numa sucessão de anagnórisis grotescas, com as sucessivas trocas de pares amorosos e modificação da relação familiar inicial, que vai acabar por as converter em verdadeiras imagens paródicas dos seus modelos.

Neste conjunto é necessário comentar qualquer coisa a respeito da figura protagonista, o Imperador Fígados de Tigre por ser, ele próprio, um exemplo paradigmático dos procedimentos burlescos empregados por Gomes de Amorim na obra⁷⁴. Na criação desta personagem conflui o estereótipo de rei tirano codificado pelo drama romântico, com todos os seus traços típicos: malvado, criminoso, sanguinário. Ao mesmo tempo, ainda que, por vezes, se comporte de um modo rigoroso, mesmo injusto, ele responde ao tipo de pai de família burguês que, finalmente, funciona como centro do núcleo familiar.

Porém, na segunda parte da peça, naquela que se passa nas margens do Aqueronte, o Fígados de Tigre deixa de ser o rei para se converter numa espécie de herói grotesco que realiza o seu périplo infernal, na teoria, à procura de solução para os seus problemas de má consciência a respeito do assassinato do seu próprio irmão, Pilatos. Na realidade, este é um percurso ironicamente “formativo” em que a aprendizagem, para além do contacto com os outros habitantes infernais, muitos deles tão malvados como ele, se estabelece em torno do discurso crítico em relação ao presente contemporâneo de Amorim que aqueles formulam.

Para completarmos este apartado, é necessário lembrar a seguir que o autor, além de utilizar as personagens convencionais dos dramas e/ou melodramas históricos para apresentar o leve esquema dramático que se vai desenvolver na obra, converte a sua peça num desfile de personagens singulares, procedentes de diversos registos (literários, mitológicos, históricos, musicais, etc.), aos quais incorpora, aliás, uma série imensa de figurantes absurdos, aspecto

⁷⁴ Na sua entrada em cena, ele faz um discurso em parte de apresentação, em parte metaliterário: “Arrancadas sejam as orelhas ao primeiro inventor de melodramas e mas bugiarias teatrais! Depois que se descobriu esse rival do chouriço de sangue, não há segurança no interior das famílias! Até em sua casa se vê um homem obrigado a andar acautelado, espreitando que não se lhe meta alguém debaixo das camas! Para evitar ataques imprevistos não uso portas nem janelas visíveis no meu palácio; acostumei-me a beber veneno como quem bebe água, e mando enforcar todos aqueles de quem desconfio” (Amorim 1869a: 24). Já quase no final, o autor volta a pôr na boca da personagem outra afirmação do mesmo tipo: “Há muito tempo que não mato ninguém; e, chamando-me Fígados de Tigre, sinto que tenho feito em tudo isto um papel tristíssimo. Sou um verdadeiro tirano de farsa!” (Amorim 1869a: 168), que ele próprio comenta na nota LII.

este que coadjuva à poderosa sensação de *non sense* que a obra provoca, como já foi oportunamente assinalado pela crítica⁷⁵.

3.7.2. PERSONAGENS DE PEÇAS TEATRAIS

Em primeiro lugar, Amorim recolhe personagens de diversas peças teatrais para incorporá-los à “caterva de tiranos” que circulam pela sua peça. Nomeadamente, introduz personagens pertencentes a dramas da sua própria autoria, o que lhe permite estabelecer um interessante jogo de intertextualidade com as suas próprias produções literárias. O autor, num processo que pode ser definido como um lúcido exercício autoperódico, submete os seus textos à mesma revisão distanciadora⁷⁶ que emprega para o resto da literatura coeva. Isto provoca um efeito complexo, em parte irónico e em parte autorreflexivo, sobre o próprio discurso dramático, efeito que, na nossa opinião, teria sido um dos elementos que, com toda a probabilidade, tornaram difícil a compreensão da obra por uma parte substancial do público na época em que foi estreada (lembrem-se os comentários críticos neste sentido). Em concreto, as personagens que Amorim toma de alguma das suas peças são as seguintes:

ANTÓNIO FERRÁGIO, DO DRAMA *GHIGI* (1852).

António Ferrágio, único protagonista de um drama histórico de autoria própria que circula pela peça, é um fidalgo de Palermo, do tempo dos Bórgia (a época da acção é 1490-1495), apresentado como um ser absolutamente perverso, um assassino, usurpador da glória do pintor protagonista; até tal ponto aparece caracterizado como um malvado sem nenhuma gradação, que isto

⁷⁵ Veja-se Rebello (1980: 90) e (1984: 19) e também França (1998: 334).

⁷⁶ Procedimento que se evidencia na recriação, quase caricatural, que Amorim faz dos modelos literários que ele mesmo desenhara por primeira vez dentro da literatura portuguesa, por exemplo, as figuras do Pai Cazuzu e Lourenço, e que já foi sublinhado em parte por M^a A. Ribeiro quando afirma que em *Figados de Tigre* “o idealismo que informa o indianismo e o abolicionismo d’*O Cedro Vermelho* e *Ódio de Raça* são nela dessacralizados” (Ribeiro 1998: 159).

leva o autor do prólogo da obra, Rebelo da Silva⁷⁷, a comentar que acha “pesado, menos exacto e pendendo até para o vício dominante dos tiranos de melodrama⁷⁸ o carácter de António Ferrágio” (Amorim 1852: XX).

O MULATO DOMINGOS, DE *ÓDIO DE RAÇA*⁷⁹ (1869).

Escravo mulato que, em *Ódio de Raça*, é apresentado como um ser indigno e traidor à sua própria gente. Rouba o patrão, deseja a senhora branca, odeia os negros mas também os brancos, estes em maior medida, se calhar, quando se sabe filho do amo. Depois disto, em certo momento da peça responde assim ao seu dono (e pai), Roberto: “–Sou cabra porque tu me fizeste; porque vives com as tuas pretas, para acrescentares o número dos teus escravos. Sou o filho da preta Maria, sou teu filho” (Amorim 1869b: 126).

⁷⁷ Luís Augusto Rebelo da Silva (Lisboa, 1788- 1854). Historiador, romancista, dramaturgo, publicista, crítico literário, colaborador de numerosos jornais e revistas da época, tradutor (entre outros do *Otelo* de Shakespeare), foi também redactor do diário de Governo, deputado em várias legislaturas desde 1848, professor do Curso Superior de Letras, par do Reino e Ministro da Marinha (1869). Epígono de Herculano, a sua obra insere-se no Primeiro Romantismo. Cultivou, sobretudo, com grande sucesso a modo do romance histórico de estilo fácil, pitoresco e fluente (Machado 1996: 455-56).

⁷⁸ No prólogo à segunda edição, Amorim explica a génese da obra, baseada num assunto verídico, respondendo, à vez, às críticas recebidas; uma delas, a de ser a personagem de Ferrágio absurda e impossível: “António Ferrágio foi um homem do seu tempo –e do seu país sobretudo. E nem sei por que o julgam pior do que os facinorosos na actualidade! Não vemos chegar aí todos os dias, e não os recebe a nossa sociedade como bem-vindos, os homens que se enriqueceram com o sangue da humanidade, os traficantes de carne humana? Por que razão, pois, aquele que, levado de um ímpeto criminoso, filho das circunstâncias em que o lançou o jogo, assassina e mutila para roubar, se há de considerar mais odioso e fora da verdade humana do que esses grandes miseráveis, que, a sangue frio e calculadamente, fazem a sua riqueza vendendo seus próprios irmãos?” (Amorim 1869c: 24-25). “Creio ter demonstrado assaz, que o estado dos tempos era tal que comportava, não só um, senão milhares de indivíduos como o malvado que figura na minha peça; e a sua existência possível pareceu-me indispensável, para estabelecer a luta e fazer sobressair os efeitos morais, que resultam dos contrastes” (Amorim 1869c: 42).

⁷⁹ *Ódio de Raça* estreou-se em 21 de Outubro de 1854 no Teatro D. Maria II, representando-se durante esse ano e o seguinte 46 vezes (Sequeira 1955: 775). A peça foi escrita, segundo o autor explica na introdução, como resposta a uma sugestão de Almeida Garrett, realizada no contexto da apresentação ao Conselho Ultramarino, em 1854, do projecto de lei para a extinção da escravidão: “Ouvindo-me referir alguns dos factos atrocíssimos e repugnantes dos que eu tantas vezes fora testemunha, perguntou-me por que motivo não fazia um ou mais dramas desses assuntos, pondo em relevo os horrores da escravidão, e auxiliando o público a formar juízo com que desse força aos intuitos dos legisladores” (Amorim 1869b: 10). Conta o autor que, durante quinze anos passados desde a estreia, a obra continuara a ser representada, comovendo os espectadores, mas sem conseguir o que era o seu desejo, pois na altura da publicação continuavam a existir escravos nas colónias portuguesas. Assim as coisas, o autor apresenta a edição do seu texto como uma nova oportunidade para abalar as consciências e lutar pela abolição da “instituição abominável”.

Face ao respeito e a defesa constante que Amorim faz dos índios, desenha os mulatos, apenas sem exceções (veja-se a nota titulada: “Os mulatos não têm raça”), com traços muitos negativos⁸⁰, culpabilizando-os, sobretudo, de terem assumido o papel de intermediários dos brancos.

Ainda que não aparece em cena, no texto faz-se referência em duas ocasiões a outra personagem desta peça: o Pai Cazuzza⁸¹, de *Ódio de Raça*. Este José, paradigma da figura do escravo forte e modelar, é um negro cabinda, orgulhoso da sua origem, e vem a ser “o primeiro herói negro do teatro romântico em língua portuguesa” (Ribeiro 1998:128). Um herói negro apaixonado pela sua ama, na linha das histórias românticas americanas deste tempo (apresentadas preferentemente pela narrativa) onde se desenvolviam metonimicamente discursos patrióticos de construção nacional (Sommer 1991). É a imagem do negro submisso e ao mesmo tempo herói (Ribeiro 1998: 131) por meio do qual o autor apresenta, naquela peça, os seus discursos antiescravagistas.

LOURENÇO, D’O CEDRO VERMELHO (1874).

Lourenço, o Cedro Vermelho, é o herói da peça que tem por título o seu próprio nome traduzido para o português. Focado desde uma perspectiva indianista⁸², aparece adornado com todas as virtudes, representando a imagem do índio em estado natural, ainda não contaminado pela civilização, mas, no entanto, condenado ao extermínio ou à assimilação (como se revela através do seu nome, pois ele é também um mártir, morto na resistência contra a cultura impos-

⁸⁰ “[...] A minha raça é única e por isso aborreço as outras todas. Eu sou a escória, o refugio dos homens, e sou escravo. Mas hei de pagar-lhes em ódio e sangue tudo que lhes devo em desprezos” (Amorim 1869b: 32).

⁸¹ Na peça, esta personagem queixa-se da alcunha: “Todos me tratam por este nome ridículo em desprezo da minha cor preta!” (Amorim 1869b: 40), o que o faz merecedor de uma nota do autor (a XXII) onde se lê: “O preto ignorava que muita gente chama cazuzas a todos os Josés, embora sejam brancos. Tinha, porém, razão de não gostar, porque é assaz ridícula denominação” (Amorim 1869b: 187).

⁸² Sobre esta questão, e em geral sobre o Brasil e as personagens brasileiras no teatro de Gomes de Amorim, veja-se Ribeiro (1998).

ta). Em *Fígados de Tigre*, ao contrário do que acontece na sua peça original, aparece integrado na facção das personagens que representam o Mal, o qual, como já foi dito, tem de ser entendido como um jogo autoparódico da parte do autor.

Um jogo ao qual há que acrescentar a reutilização do argumento daqueles dois dramas. Com efeito, as intervenções de Domingos e Lourenço, na cena VII do Acto I, são evidentes referências intertextuais às obras de que estão tirados, de modo que, para o público conhecedor das histórias primeiras, estas apresentações disparatadas de situações que, na origem, eram dramáticas, tinham de resultar profundamente engraçadas, além de demonstrar, mais uma vez, a enorme capacidade irónica do autor, neste caso tomando a própria obra como alvo.

Como no caso anterior, esta obra desenvolve-se no Brasil, daí as referências exóticas que o autor insere constantemente em relação com estas personagens. A sua origem brasileira é assinalada quer pela música (o lundu), quer pelos elementos visualmente caracterizadores (flechas, banana...), quer pelo léxico ou as expressões utilizadas. Este procedimento individualizador é especialmente relevante à hora de analisar a figura de Lourenço, dado que Amorim o faz falar com aquela linguagem metafórica⁸³ (ainda que em muito menor medida que na peça original) que já a literatura indianista se encarregou de fixar como modelo de representação convencional do modo de falar dos índios americanos.

Por outra parte, se nas didascálias iniciais d' *O Cedro Vermelho* Amorim descrevia pormenorizadamente as cores, trajos e adereços das personagens da peça e, muito especialmente, a de Lourenço⁸⁴, é de supor que uma das razões que levariam o autor a introduzir esta

⁸³ Falando de Lourenço diz outra personagem d' *O Cedro Vermelho*: "O meu selvagem, que se exprime quase sempre em sentido figurado, e por vezes com muita propriedade, julga-se descendente dos tupis, que tinham a faculdade da poesia e do canto" (Amorim 1874a: 49).

⁸⁴ No primeiro e segundo actos da peça, Lourenço veste assim: "Vestidura de penas de arara, papagaio e tucano, sem mangas, descendo até aos joelhos, cingida ao corpo e alargando em forma de saial de cintura para baixo; os buracos por onde saem os braços, bem como o do pescoço, debruados com

personagem nos *Fígados* radicaria na procura da espectacularidade da sua entrada em cena, com todo o valor acrescentado de exotismo que isto podia supor.

Para além das suas próprias criações, Amorim introduz em cena personagens pertencentes a outras obras teatrais bem conhecidas do seu público. Assim, em primeiro lugar achamos uma figura da autoria de outro autor teatral português contemporâneo, Mendes Leal⁸⁵, um autor paradigmático, tanto por ser um cultor de todas as linhas dramáticas próprias do Romantismo português, como pelo enorme sucesso das suas produções. Em concreto, ele foi um dos mais conspícuos autores de dramas históricos, sendo as suas obras consideradas como perfeitos exemplos daquilo que fora chamado “dramalhões” românticos⁸⁶.

juncos e penas curtas, de diversas cores, levantadas para fazer grossura; colares de contas variadas; brincos triangulares, de vidro branco; cabelo preto, comprido, apartado ao meio e caído para trás; cocar ou diadema de penas vermelhas e amarelas, tendo na frente duas mais altas; pulseiras de miçanga e penas de peito de arara e papagaio; o mesmo enfeite nas curvas das pernas e nos artelhos; sem barba, nem pinturas no rosto; descalço; cor de bronze escuro. Armas: arco, mais alto que um homem, de madeira escura, com corda de curauá; frechas de diferentes tamanhos, algumas do comprimento do arco, outras mais curtas, com ferros de osso, de taboca e de ferro, uns com feitiço de punhais, outros de arpão e azagaia; na parte anterior das frechas, asas de duas penas, sendo uma de cada cor e postas com a rama em sentido contrário; as mais curtas têm enfiado ao pé do bico um caroço de tucumã; algumas sem asas” (Amorim 1874a: 15-16). Nos três últimos actos, o traje da personagem é igualmente espectacular: “Saial de folhas de palmeira verde, e braceletes iguais nos punhos, curvas das pernas e artelhos; cocar das mesmas folhas, cobrindo-lhe a cabeça até as orelhas; no peito uma espécie de arnês de pele de jacaré, preso ao pescoço, costas e cintura com largas tiras de couro de anta; um rosário de coral ao pescoço, com uma cruz de ouro pendente. Armas: arco, frechas e espingarda. Na cena final, não traz cocar nem rosário, e o tangapema de Bracelete de Ferro substitui as outras armas” (Amorim 1874a: 16).

⁸⁵ José da Silva Mendes Leal (Lisboa, 1818- Sintra, 1886). O seu perfil não é muito diferente do de outros homens públicos relevantes do XIX. De extracção popular, apenas pelo seu talento chegou a ter uma grande posição social. Foi funcionário da Biblioteca Nacional e jornalista. Cabralista, seguiu a via da política chegando a ser também deputado e ministro (1862-1864). Dramaturgo, poeta, romancista de folhetim, historiador, tradutor, entre outros, de Vítor Hugo, a sua obra integra-se na tendência do Ultra-romantismo. O seu enorme sucesso popular começou em 1839 com o dramalhão histórico *Os dous renegados*. Escreveu ainda mais peças desse tipo, completando a sua produção com numerosas comédias e “dramas de actualidade”, entre as que se podem citar: *Pedro, Homens de Mármore, Homens de Ouro, A Escala Social, O Agiota* (Machado 1996: 262 / Coelho 1981: 522).

⁸⁶ Sobre este autor, escrevia Fidelino de Figueiredo em 1944: “O seu grande êxito é hoje incompreensível. Seguiram-se muitos outros dramas, uns de intenção histórica, outros simplesmente com o propósito do terror truculento. O seu objectivo principal é produzir o sobressalto e a surpresa, e às vezes a inesperada nota lírica de uma canção. Para o conseguir Mendes Leal inventava uma acção maravilhosa, falada em estilo tecido de tautologias, hipérboles, perfrases e largas tiradas declamatórias” (Figueiredo 1960: 393-94).

LOPO DA SILVA DO DRAMA *OS DOIS RENEGADOS*.

Personagem (obviamente malvada) d'*Os Dous Renegados*, drama em 5 actos da autoria de José da Silva Mendes Leal, estreada em 1839 e editada esse mesmo ano (há também outra edição feita no Rio de Janeiro de 1847). Esta peça, que tem como tema a perseguição aos cristãos-novos no século XVI, foi a mais popular do seu tempo e serviu para fixar em Portugal “a voga francesa do dramalhão histórico, com todos os ingredientes do estilo (assassínios, venenos, cor local de convenção, etc)” (Coelho 1991: 522).

Seguindo com as personagens procedentes de textos teatrais de outros autores, Amorim coloca em cena algumas figuras tiradas do teatro shakespereano, figuras que, sem dúvida, eram muito familiares para o público que acudia aos teatros, já que estas peças eram repostas com frequência nos palcos lisboetas. Assim em *Fígados de Tigre* aparecem:

OTELO, TITUS ANDRONICUS E MACBETH, DAS TRAGÉDIAS HOMÓNIMAS DE WILLIAM SHAKESPEARE⁸⁷.

Por serem estas personagens suficientemente conhecidas, não consideramos necessário falar delas. Porém, o que sim parece pertinente é referir a curiosa mistura que Amorim realiza entre a personagem teatral de Macbeth e a sua recriação operística realizada por Verdi⁸⁸, pois a breve aparição em cena da personagem, “trajando como na sua ópera”, fica reduzida a uma breve intervenção cantada, para a qual utiliza a música de um *duetto* daquela ópera (Amorim 1869a: 44). Na nossa opinião, isto é mais uma mostra do desejo do autor de conseguir com esta peça um teatro totalizante, um tipo de espectáculo que permitisse integrar no seu seio elementos pertencentes a todo o tipo de manifestações artísticas.

⁸⁷ As tragédias aqui evocadas correspondem-se com o período de plena madurez criativa do poeta e autor dramático inglês William Shakespeare (1564-1616); assim, *Titus Andronicus* foi composto em 1594, *Otelo* entre 1601-1605, e *Macbeth*, provavelmente, em 1606. Há que dizer que as obras deste autor tiveram uma enorme influência na configuração do drama romântico (lembre-se a afirmação de Alexandre Dumas: “é o homem que mais tem criado depois de Deus”), sendo imitado e recriado por muitos autores, tanto do teatro como da ópera.

⁸⁸ *Macbeth*: Ópera em 4 actos de G. Verdi a partir do libreto de Francesco Maria Piave. Estreou-se em Florência a 14 de Março de 1847 e em Lisboa em 1849 com o título de *Macbetto*. Posteriormente, foi muito refeita pelo músico realizando-se a sua reestrea pública em Paris em 1865.

3.7.3. PERSONAGENS DE ORIGEM DIVERSA

Francisco Gomes de Amorim não só recolhe na sua peça personagens teatrais mas também personagens tiradas de outros géneros literários. Em concreto:

O PAI TOMÁS, DE *UNCLE TOM'S CABIN*.

Personagem protagonista do romance citado da autora norte-americana Harriet Beecher Stowe, publicado pela primeira vez em New York em 1852 e traduzida para o português em 1853⁸⁹.

D. QUIXOTE.

Personagem do mais famoso romance de Miguel de Cervantes⁹⁰: *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Este romance, essencial na História da Literatura pelo que representa para a conformação do género, foi também um texto muito estimado na época romântica, que exerceu uma considerável influência entre os autores ligados a este movimento, em especial pelo carácter desmesurado do protagonista mas também pela mistura de grotesco e sublime, uma característica comum com o programa romântico. Para além disso, não se pode esquecer que o fidalgo cervantino já fora introduzido nos palcos lisboetas por obra de António José da Silva, o *Judeu*, em 1733 (com a peça, *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*), sendo este um antecedente teatral, sem dúvida, conhecido por Amorim e que aqui é indirectamente evocado.

Poder-se-iam citar neste ponto, também, as referências às “figuras da mitogenia nacional” (Ferreira 1985: 76), como Camões

⁸⁹ Em 1853 aparecem duas edições em português, uma com o título: *A Cabana do Pai Tomás ou os Negros na América*, feita em Lisboa na Tip. do Centro Comercial, e outra *A Cabana do Pai Tomás ou a Vida dos Negros na América: Romance Moral*, editada por Rey e Belhatte em Paris. Este romance foi também adaptado para o teatro, pelo menos, duas vezes, uma em 1893 e outra em 1889-90.

⁹⁰ Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616), autor espanhol que, ainda que também tenha cultivado a poesia e o teatro (entremeses e comédias), é conhecido pelos seus de romances e novelas, fundamentalmente pela sua obra-prima, aqui citada. Esta obra está dividida em duas partes, a primeira apareceu editada em 1605 e a segunda em 1615.

e Inês de Castro, que se incluem na peça de maneira indirecta, através das citações de versos tirados das obras a eles consagradas por Almeida Garrett⁹¹ e João Baptista Gomes Jr.⁹², respectivamente.

Para além disto, o autor, continuando com o seu afã de construção de um texto compósito, incorpora personagens de outros universos culturais, como pode ser o do mundo referencial bíblico através dos nomes de duas personagens, Pilatos e Golias, e, muito especialmente, acrescenta a este seu particular desfile de personagens heteróclitas, uma série de personagens tiradas da Mitologia, sobre as quais o autor desenvolve uma grande quantidade de comentários, em parte explicativos e em parte burlescos, nas suas *Notas*. Assim aparecem como personagens da obra:

PLUTÃO, PROSERPINA, TÂNTALO, SÍSIFO, ATREU,
PROMETEU, ORFEU, EURÍDICE, CARONTE E TAMBÉM A
DISCÓRDIA, O CRIME.

O autor, movido por um claro afã desmitificador, trata estas personagens de modo absolutamente irónico ou grotesco (pense-se, por exemplo, no modo em que são apresentadas as figuras de Tântalo e Sísifo, ou na relação Orfeu-Eurídice).

Para finalizarmos a análise das personagens, não se pode esquecer a presença na peça de referências a pessoas reais que são todas contemporâneas do autor, excepção feita de Miguel de Cervantes (de quem há que dizer que, na sua versão teatral, aparece representado, em actualização anacrónica, com a personalidade e as opiniões de um homem culto e irónico do século XIX). Assim, no texto aparecem citados, para além de António Moutinho, poeta português e amigo de Amorim, outros nomes que, tal como o autor se ocupa de explicar nas *Notas*, se correspondem com sujeitos conhe-

⁹¹ É o poema *Camões*, publicado pela primeira vez em 1825 pela Livraria Nacional e Estrangeira de Paris (no que diz respeito a Garrett, veja-se 2.1 desta Introdução).

⁹² *Nova Castro*: tragédia em cinco actos, em verso, de João Baptista Gomes Júnior (?-1803), representada pela primeira vez no teatro da Rua dos Condes em 1793 e que conheceu numerosas reedições. Veja-se a nota 242.

cidos em Lisboa na altura da representação e/ou edição da peça: o Chico (alcunha de Francisco Augusto Pereira, um reputado barbeiro lisboeta), o pasteleiro Araújo e o operário Faz-Tudo. Nas *Notas* acrescenta, também, a menção a Almeida Garrett.

Esta introdução de marcas referenciais que se pretendem verídicas, consideramos, tem a ver com o processo de demolição das fronteiras lógicas dentro da peça que já estudamos em relação ao tratamento do tempo. Ao jogo irónico estabelecido entre passado e presente, o autor acrescenta um outro jogo, de valor semelhante, entre os referentes ficcionais (personagens e espaços inventados que, dadas as características da obra, ficavam absolutamente fora de qualquer pacto de veridicção) e aqueles outros que se apresentavam referidos a um ser real e contemporâneo.

3.8. O DISCURSO CRÍTICO SOBRE O PRESENTE

Esse mesmo processo de esbatemento das fronteiras lógicas que acabamos de expor, é continuado pelo autor através das referências a sucessos, costumes ou instituições do seu tempo. O autor aproveita as possibilidades que lhe fornece a peça (em que, pelas suas características de *collage*, cabe tudo) para inserir, junto a caricatura de um tipo de teatro ou de certos tópicos consagrados na altura, uma série de referências à actualidade de carácter crítico.

Além disso, o autor, para reforçar o tantas vezes enunciado carácter paródico do seu discurso, coloca-o em boca das personagens infernais, com o que isso supõe (para além do salto temporal já comentado) de jogo paradoxal, uma situação que faz exclamar a Fígados de Tigre: “Decididamente, não há no Inferno senão pessoas de bem!” (Amorim 1869a: 159).

Simultaneamente, resulta mais que curioso observar como no reino de Plutão (quer dizer, ao longo do Acto IV), e apesar dos comentários irónicos sobre os comportamentos dos mortais, se passam as mesmas coisas que no presente (e no espaço) da produção da peça: lembrem-se os diálogos entre Plutão e D. Quixote, com os

argumentos, ameaças e oferta de comendas como forma de acomodar D. Quixote à vontade do primeiro, ou a questão de fazer calar à oposição nas câmaras (cena VII).

Em qualquer caso, se pretendéssemos estabelecer uma listagem de temas preferidos por Amorim à hora de apresentar o seu discurso crítico com o presente, e à vista das alusões incisivas que o autor coloca, quase em exclusiva, no IV Acto, teríamos de indicar que é o tema da *praxe* política do seu tempo o que ocupa o primeiro termo: a inutilidade dos políticos (cena III) e, mesmo, da própria política (cena V), as frequentes mudanças de ministérios (cena V), a corrupção ou o aumento dos impostos quando o governo necessita de fundos (cena III). O autor também censura a má gestão da política exterior por exemplo, quando refere a situação de dependência de Portugal em relação ao Reino Unido (cena II), ou as compras de materiais já rejeitados por aquele país (cena III). Nesta mesma linha há que incluir as referências críticas aos jornais (cena V), percebidos como um *continuum* com todo o anterior.

Amorim reprova também, com grande força, os novos costumes que se estão a instalar na sociedade, como, por exemplo, a participação das mulheres na vida social, deixando de lado o modelo mais tradicional da mulher limitada ao mundo do lar (cena XII do Acto I), um aspecto no qual Amorim não mostra qualquer tipo de liberalismo. Noutra ordem de coisas, Amorim censura práticas correntes na altura como a agiotagem⁹³ (cena I), fazendo referência, à vez, a uma experiência autobiográfica (sem citar o nome do protagonista, mas fornecendo os dados que o podem fazer reconhecível na nota XXXI).

Em simultâneo, há também referências constantes ao quotidiano lisboeta que aparecem, estas sim, tratadas, em geral, com ironia mais amável, como, por exemplo, as viagens a Cacilhas, a

⁹³ Flavia Corradin afirma que a agiotagem era, nos melodramas burgueses, um dos motivos de ruína de muita gente, e acrescenta: “[...] a inserção deste episódio de sua contemporaneidade assinala uma suspensão no fio melodramático para, num parêntese dramático, submeter à derrisão figuras mitológicas e sobretudo parodiar outra forma em voga na época: o teatro de revista” (Corradin 1998: 464).

“Deusa dos mares” (uma barca de banhos do Tejo) ou as referências às já citadas personagens populares da cidade na altura da estreia/edição. Não são tão lisonjeiras as abundantes burlas que o autor introduz sobre os galegos, um grupo social que, na altura, era, proporcionalmente, muito numeroso e, portanto, visível. Integrado por camponeses que emigraram na procura de um sustento que não podiam obter na sua terra, como, de resto, fizera o próprio Amorim muitos anos antes, talvez por isso, e porque, sem dúvida, o autor teria sido alcunhado de galego em muitos momentos da sua vida (quer no Brasil, como ele mesmo indica nas notas do seu teatro, quer em Lisboa, pela sua origem minhota), a imagem que dos galegos e galegas projecta Gomes de Amorim nesta peça revela-se como especialmente cruel, pois dá a sensação de serem para ele, apenas, a parte mais risível da paisagem urbana da capital.

Mas, finalmente, o autor não pode esquecer a sua formação liberal e, assim, não deixa de reflectir ironicamente sobre questões que, por aparecerem referidas por muitos outros autores da época, parecem estar fortemente assentadas na sociedade portuguesa coeva, sendo consideradas uma espécie de rêmora para o progresso pelas elites ilustradas e liberais. Seria, pois, nesse sentido que haveria que interpretar certas alusões à falta de pontualidade geral e à lentidão dos transportes em Portugal (cena III) presentes na peça.

3.9. AS REFERÊNCIAS MUSICAIS

Uma importância especial têm as referências musicais, por constituírem parte essencial da estrutura da peça, ao funcionarem como uma das principais marcas de comicidade dentro de *Figados de Tigre*. Como já ficou dito, esta obra corresponde-se com o tipo de comédias entremeadas de canto –os *vaudevilles*– que estavam, então, na moda tanto em Portugal como na França. Assim, o autor, com definido intuito burlesco, insere no meio da acção melodias, fundamentalmente, mas não só, tiradas de óperas famosas na altura.

Para além do anterior, há que ter em conta que a estreita relação que nesta peça se estabelece entre teatro e música é semelhante à existente tanto na ópera como na opereta. De facto, é este modelo, o do percurso para a obra de arte total (aquela que visa integrar palavra, música e bailado, além de elementos visuais), o que o autor tem em mente quando concebe os *Figados de Tigre*⁹⁴, em particular no que diz respeito à opereta, género com o qual apresenta muitos pontos de contacto (lembre-se a sua declarada admiração por Offenbach, ainda que sem esquecer que o sucesso das obras deste autor é posterior).

As semelhanças com a opereta evidenciam-se, sobretudo, no que na peça há de paródia de outros géneros ditos “sérios”, especialmente na reutilização de situações e temas extraídos do género musical elevado por excelência: a ópera. Dali tira o autor muitas melodias (*arias, duettos, coros...*) que, uma vez inseridas na peça, “acentuam as ideias de ‘paródia’ e ‘farsa’” (Ferreira 1985: 75), tanto pelas novas letras (que, postas em relação com o discurso teatral, dão como resultado puras troças ridículas), como pelo contraste entre as situações evocadas e o contexto em que aparecem introduzidas. Assim, em muitos momentos o cómico está baseado neste princípio, pois, por exemplo, tinha de ser profundamente engraçado para o público (que, como já se disse, possuía uma relativa familiaridade com aqueles trechos operáticos) escutar o solene “Miserere” d’*O Trovador* seguido de um fado (cena XIII, Acto Segundo), ou escutar o duetto d’*Os Puritanos* (cena VII, Acto terceiro) ou o coro dos velhos de *Fausto* (cena V, acto primeiro), melodias todas que remetiam a um mundo referencial de heroísmo ou tragédia, interpretadas por personagens ridículas, num contexto grotesco, o qual só podia provocar o riso.

São dezanove as óperas utilizadas pelo autor à hora de procurar músicas e/ou situações cénicas para serem incluídas no seu melodrama. Para além disto, o autor inclui uma outra melodia tira-

⁹⁴ Vejam-se as reflexões do autor contidas prólogo da obra (Amorim 1869a: 9-12).

da de uma zarzuela⁹⁵, outra da que, pressupomos, foi outra peça teatral da época (os *Lanceiros*) e duas canções concretas que deviam estar na moda e, portanto, serem muito populares na época da representação da peça: “Passarinho trigueiro” e “A menina vai no baile, oh vindima!”.

Na peça há, além disso, uma abundante utilização de diferentes ritmos e melodias de variadas origens (fado, lundu brasileiro, fandango, chula minhota, tango, som da gaita de foles...) ou figuram outras referências já estereotipadas e facilmente reconhecíveis, quer para o público assistente às representações, quer para os leitores/as da primeira edição: música espanhola, polcamania....

As óperas que se citam no texto teatral coincidem, basicamente, com as que se representam na década dos 50 no São Carlos, pois, se bem a estreia de alguma delas fora anterior, não se deve esquecer que as peças mais conhecidas tiveram numerosas reposições, tal como se pode comprovar pelas relações fornecidas no estudo de Fonseca Benevides. Sem podermos saber com certeza se todas as músicas citadas no texto já foram incluídas no texto original representado no seu dia no teatro Dona Maria (lembre-se 1857), há duas que, com toda a certeza, porque as suas estreias tiveram lugar em data posterior à da representação da peça, foram acrescentadas pelo autor no texto preparado para a edição. Em concreto, estas são a ópera *Fausto* (estreada em Paris em 1859 e em Lisboa em 1865) e a zarzuela *El Joven Telémaco*, estreada em Madrid em 1866.

⁹⁵ A *zarzuela*, cujo nome deriva do *Real Sitio de la Zarzuela*, palácio madrileno onde por primeira vez se interpretou, é um género especificamente espanhol em que a parte declamada alterna com a cantada, para além de ter um tom basicamente alegre e ligeiro. De origem antiga, teve continuidade ao longo dos séculos, mas foi no século XIX a sua época mais brilhante. Foi nesta altura quando tomou a sua feição nacional característica com a introdução de trechos de canções populares, marchas patrióticas, danças alegres, ritmos populares, etc.

CRITÉRIOS DA NOSSA EDIÇÃO

A nossa edição baseia-se na primeira e única publicada em vida do autor em 1869 (a que denominaremos A). Esta, após confronto com a segunda (1984), denominada como B, é a que seguimos fielmente para a fixação definitiva do texto. Quando houver diferenças entre elas, indicar-se-á em nota de rodapé.

Para a fixação do texto seguiram-se os critérios mais habituais nas edições portuguesas de textos clássicos (textos anteriores ao século XIX), que são, em geral, pouco tendentes à reprodução dos usos grafemáticos do passado. Assim, modernizou-se e regularizou-se a grafia, acordando-a aos usos hoje vigentes, mas, como princípio, decidiu-se respeitar tudo aquilo (variantes lexicais de carácter popular ou regional, arcaísmos, brasileirismos...) que permitisse uma aproximação às características específicas da língua portuguesa do século XIX e/ou à do autor (e personagens) objecto deste estudo.

O texto da primeira edição possui as características típicas daquela etapa que G. Tavani descreveu como o segundo período da ortografia portuguesa, o que vai do Renascimento até ao início do século XX, e ao que denominou da ortografia etimológica (Tavani 1987: 201). Nesta etapa ainda a língua não sofrera as reformas ortográficas que de etimológica a transformaram, quanto menos na aparência, em preferentemente fonética. Em palavras do estudioso italiano:

A questão da ortografia é um dos capítulos mais atormentados da história linguística portuguesa. Ao contrário do espanhol [...] e mesmo do italiano [...] o português manteve até o princípio do século em que estamos uma grafia tradicional inspirada em etimologias um tanto arbitrarias (Tavani 1987: 201).

A este respeito pode-se lembrar o que em 1825 escreve Almeida Garrett no prefácio do poema *Camões*:

Sobre ortografia (que é força cada um fazer a sua entre nós, porque a não temos) direi só que segui sempre a etimologia em razão com-

posta com a pronúncia; que acentos só os pus onde sem êles a palavra se confundiria com outra, e que de-boamente seguirei qualquer método mais acertado, apenas haja algum geral e racionável em português: o que tam fácil e simples seria se a nossa academia e governo em tam importante coisa se empenhassem (Castro / Duarte / Leiria 1987: 204).

Até ao fim do século XIX não havia quase nenhum tipo de constrangimento ortográfico, pois todos os critérios eram ainda consentidos. Não se pode falar de programa de reforma ortográfica até chegar aos redigidos por Gonçalves Viana em 1885 e, sobre tudo, até 1911. É essa “nova ortografia” adaptada em Portugal a partir de 1916 a que inaugura a época das reformas e que estabelece os princípios ortográficos básicos que, assentados posteriormente no Acordo Ortográfico de 1945, são os que hoje regem a escrita do português.

Em geral, na nossa edição, tanto para a peça objecto de estudo como para as referências a outros textos pertencentes à mesma época, seguiram-se os seguintes princípios:

1. Uniformização do uso dos acentos gráficos segundo as normas actuais.
2. Supressão dos apóstrofes nas formas aglutinadas historicamente: *n'esta* > *nesta*, *d'esta* > *desta*; *d'onde* > *donde*; *d'antes* > *dantes*.
3. Regularização da representação dos pronomes enclíticos: *defendel-a* > *defendê-la*, *preserval-o* > *preservá-lo*.
4. Reconversão das grafias vocálicas etimológicas helenizantes. Assim: *y* > *i* (*lyra* > *lira*; *anonymos* > *anónimos*; *Elyseos* > *Elíseos*).
5. Representação gráfica, conforme o critério actual, das vogais, ditongos e/ou hiatos que no texto aparecem transcritos, ainda, com grafia etimológica/arcaica ou foneticista. Muitas das grafias problemáticas que aparecem no texto (e que, sem dúvida, já não se correspondiam com a pronúncia real) afectam as vogais [e] e [o] em posição pré-tónica ou a conversão

em ditongos de hiatos em posição final. Assim, nesta edição substituímos, por exemplo: *caduceo* > *caduceu*, *véo* > *véu*, *pae* > *pai*, *folgae* > *folgai*, *sae* > *sai*, *cuidaes* > *cuidais*, *caes* > *cais*, *jornaes* > *jornais*, *hespanhoes* > *espanhóis*; *guelas* > *goelas*, *veiu* > *veio*, *logar* > *lugar*, *podesse* > *pudesse*, *creança* > *criança*, *creaturas* > *criaturas*, *eguaes* > *iguais*; *edade* > *idade*, *quasi* > *quase*, *dessimulemos* > *dissimulemos*, *infezada* > *enfezada*, *lubri-ga* > *lobriga*, *engulido* > *engolido*.

6. Conservação da representação gráfica do ditongo [ow] em *dous* (em lugar do moderno *dois*) por ser este, além de um traço dialectal caracterizador dos falares do Minho, donde era originário Amorim, uma forma ainda geral na altura da edição do texto.
7. Representação gráfica, conforme o costume moderno, das palavras terminadas em *-ea* > *-eia*, em formas como *plateas* > *plateias*, *ideas* > *ideias*, excepto nos nomes mitológicos (*Eneas*, *Rea*) onde, segundo o critério geral para eles estabelecido, optamos por mantermos as formas clássicas mais conservadoras.
8. Reconversão das grafias consonânticas helenizantes: *-th-* > *-t-* (*theoria* > *teoria*, *throno* > *trono*; *Thomáz* > *Tomás*), *-ch-* > *-c-* / *-qu-* (*chrystaes* > *cristais*; *monarcha* > *monarca*); *Acheronte* > *Aqueronte*), *-ph-* > *-f-* (*prophetisava* > *profetisava*; *phantasia* > *fantasia*; *triumphos* > *triumfos*), *-rrh-* > *-rr-* (*Tirrhenus* > *Tirrenus*).
9. Simplificação das grafias consonânticas geminadas latinizantes, tal como faz a ortografia moderna. Assim, substituem-se sistematicamente: *-cc-* > *-c-* (*occupar-se* > *ocupar-se*, *acceite* > *aceite*), *-ff-* > *-f-* (*effeito* > *efeito*; *soffri* > *sofri*), *-ll-* > *-l-* (*elles*, *ellas* > *eles*, *elas*; *collocar* > *colocar*), *-mm-* > *-m-* (*chamma* > *chama*; *commum* > *comum*), *-nn-* > *-n-* (*tyranno* > *tirano*; *canna* > *cana*), *-pp-* > *-p-* (*desapparecendo* > *desaparecendo*; *opprimido* > *oprimido*); *-tt-* > *-t-* (*litterario* > *literário*; *metter* > *metter*).

10. Simplificação gráfica de grupos consonânticos latinizantes e/ou arcaizantes: *-bp-* > *-p-*, *-ct-* > *-t-*, *-gm-* > *-m-*, *-gn-* > *-n-*, *-mn-* > *-n-*, *-mp-* > *-n-*, *-mpt-* > *-nt-*, *-pt-* > *-t-*, *-sc-* > *-c-*. Deste modo: *sobpé* > *sopé*, *fructo* > *fruto*, *autor* > *autor*; *augmentada* > *aumentada*; *signaes* > *sinais*; *solemne* > *solene*; *somno* > *sono*; *presumpção* > *presunção*, *prompto* > *pronto*; *escripto* > *escrito*; *scismar* > *cismar*, *scena* > *cena*.
11. O <h> é usado como na língua moderna, eliminando-se o que aparece no interior de palavra em casos como *ahí* > *aí*, *atrahui* > *atrainu*, *comprehenderem* > *compreenderem*. Elimina-se também o <h> que aparece em vocábulos como *Hespanha* > *Espanha*, *hespanhol* > *espanhol*, assim como o antietimológico de *hontem* > *ontem*.
12. Regularização, segundo a grafia moderna, da representação gráfica do sistema das consoantes sibilantes:
- Substituição de *-c-* > *-ss-*; *-s-* > *-z-* / *-ss-*; *-ss-* > *-c-* / *-ç-*; *-ç-* > *-s-*: *socego* > *sossego*; *docel* > *dossel*; *goso* > *gozo*; *despreso* > *desprezo*; *dezasete* > *dezassete*; *vossê* > *ocê*, *massadas* > *maçadas*; *farça* > *farsa*.
 - Utilização do grafema <ç>, só antes de *a*, *o* ou *u*, para representar a fricativa linguodental surda [s]: *começe* > *comece*.
 - Substituição de *-z-* ou *-z* > *-s-* ou *-s*: *portuguezes* > *portugueses*; *paiz* > *país*; *Ignês* > *Inês*; *quizer* > *quiser*; *pesquizas* > *pesquisas*.
 - Regularização das grafias *-ch-* e *-x-* para o morfema [j]. Assim: *enchugar* > *enxugar*, *pucha* > *puxa*, *meche* > *mexe*, *puchando* > *puxando*.
13. Quanto aos nomes mitológicos, seguindo o mesmo critério que no resto da edição, só se mudaram as formas gráficas arcaizantes, regularizando e actualizando também a acentuação. No entanto, mantivemos aquelas variantes léxicas que, se bem distintas da forma hoje habitual, parecem ser a opção escolhida pelo autor.

14. Para as palavras de origem tupi mencionadas no texto da peça, nas *Notas* ou em alguma das citações correspondentes a outras obras de Amorim, seguiram-se os critérios de actualização estabelecidos por M^a A. Ribeiro e F. Matos na sua edição (Amorim 2000: LVI-LVIII).
15. Quanto à pontuação, respeitámos no possível a original, actualizando-a, apenas, quando se considerou necessário para facilitar a leitura..

No que diz respeito às *Notas* do autor, incluídas na primeira edição da obra, optou-se por mantê-las na sua integridade, quer dizer, não eliminando a nota V (tal como se fez na segunda edição) para não termos que modificar a numeração do resto. Deste modo, além de ficarem as *Notas e Esclarecimentos* com a sua disposição original, isto permitiu manter a coerência com a numeração do índice final, outro elemento restaurado na nossa edição. Fizemos questão de mantê-lo, por considerarmos que ele era um elemento importante para uma correcta recepção do texto tal como foi concebido pelo autor e por serem, aliás, alguns dos seus rótulos um bom resumo do conteúdo das *Notas* correspondentes.

No que diz respeito à bibliografia, seguindo o critério habitual das publicações da *Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor'*, só figuram no final as referências bibliográficas correspondentes a obras citadas no estudo introdutório. Neste ponto, achamos necessário indicar que as informações gerais sobre as óperas estão tiradas, quase na sua totalidade, de Alier / Heilbron / Sans (1995) e Kobbé (1980); as referências às estreias em Lisboa, assim como as outras informações em relação à ópera em Portugal, pertencem a Bastos (1994), Benevides (1883) e França (1999).

Igualmente, as informações lexicográficas que figuram ao longo do texto estão tiradas dos Dicionários que aparecem citados na secção correspondente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1.1. EDIÇÕES DA OBRA

Amorim, Francisco Gomes de (1869a): *Figados de Tigre* (Lisboa: Tipografia Universal).

Amorim, Francisco Gomes de (1984): *Figados de Tigre* (Lisboa: IN-CM).

1.2. OUTRAS OBRAS DO AUTOR CITADAS

Amorim, Francisco Gomes de (1852): *Ghigi* (Lisboa: Tipografia de A. de S. Monteiro).

Amorim, Francisco Gomes de (1869b): *Ódio de Raça* (Lisboa: Tipografia Universal de Tomás Quintino Antunes).

Amorim, Francisco Gomes de (1869c): *Ghigi. A Proibição* (Lisboa: Tipografia Universal de Tomás Quintino Antunes).

Amorim, Francisco Gomes de (1870): *Aleijões Sociais. O Casamento e a Mortalha no Céu se Talha* (Lisboa: Tipografia Universal de Tomás Quintino Antunes).

Amorim, Francisco Gomes de (1874a): *O Cedro Vermelho*. Vol. I (Lisboa: Imprensa Nacional).

Amorim, Francisco Gomes de (1874b): *O Cedro Vermelho. Notas e Esclarecimentos*. Vol. II (Lisboa: Imprensa Nacional).

Amorim, Francisco Gomes de (1875): *Os Selvagens* (Lisboa: Livraria Editora de Matos Moreira & C^a).

Amorim, Francisco Gomes de (1878), *Dicionário de João Fernandes: Lições de Língua Portuguesa pelos Processos Novos ao Alcance de Todas as Classes de Portugal e Brasil* (Lisboa: Imprensa Nacional).

Amorim, Francisco Gomes de (1884): *Garrett – Memórias biográficas*. Vol. II (Lisboa: Imprensa Nacional).

Amorim, Francisco Gomes de (1889): *Os Lusíadas de Luís de Camões expurgados de erros que nunca se tinham corrigido e restituídos ao texto primitivo quando foi possível fazê-lo sem violar a integridade do poema* (Lisboa: Imprensa Nacional).

- Amorim, Francisco Gomes de (1890): *Justiça* (Porto: Tipografia Ocidental).
- Amorim, Francisco Gomes de (1892): *Catálogo dos livros que Pertenceram a Francisco Gomes de Amorim e que Serão Vendidos em Leilão...* (Lisboa: Tipografia e Estereotipia Moderna).
- Amorim, Francisco Gomes de (2002): *Ódio de Raça. O Cedro Vermelho*. Ed. de Ribeiro, M^a A / Oliveira, F. Matos (Braga: Angelus Novus).

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- Abreu, M^a F. (1997): “Paródia”, em Buescu, H. Carvalhão (coord.): *Dicionário do Romantismo Literário Português*: 405-408 (Lisboa: Caminho).
- Alier, R. / Heilbron, M. / Sans Rivière, F. (1995): *La Discoteca ideal de la ópera* (Barcelona: Planeta).
- Barata, J. Oliveira (1991): *História do Teatro Português* (Lisboa: Universidade Aberta).
- Barata, J. Oliveira (1997): “Amorim, (Francisco) Gomes de”, em Buescu, H. Carvalhão (coord.): *Dicionário do Romantismo Literário Português*: 14-15 (Lisboa: Caminho).
- Barata, J. Oliveira (2001): *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre Literatura Dramática Portuguesa*, I (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor).
- Bastos, A. de Sousa (1994) [reimp. facsimilar da edição de 1908]: *Dicionário do teatro português* (Coimbra: Minerva).
- Benevides, F. da Fonseca (1883): *Teatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a sua Fundação em 1793 até a Actualidade* (Lisboa: Tipografia Castro Irmão).
- Branco, Camilo Castelo (1980) [1862]: *Cabeça, coração e estômago* (Lisboa: Publicações Europa-América).
- Branco, Camilo Castelo (1987) [1868]: *Mistérios de Fafe*, em *Obra completa*. Vol. VI: 503-698 (Porto: Lello & Irmão).
- Buescu, H. Carvalhão (1997): “Natureza e paisagem (e a literatura romântica)”, em Buescu, H. Carvalhão (coord.): *Dicionário do Romantismo Literário Português*: 315-319 (Lisboa: Caminho).

- Carvalho, Costa (2000): *Aprendiz de Selvagem. O Brasil na Vida e na Obra de Francisco Gomes de Amorim* (Porto: Campo das Letras).
- Castro, I. / Duarte, I. / Leiria, I. (1987): *A Demanda da Ortografia Portuguesa. Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e Subsídios para a Compreensão da Questão que se lhe Seguiu* (Lisboa: Edições Sá da Costa).
- Cidade, H. (1927): “Gomes de Amorim. A sua vida e a sua obra”, *A Águia*, 30: 181-197.
- Coelho, J. do Prado (dir.) (1981): *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Porto: Livraria Figueirinhas).
- Corradin, F. M. (1998): “*Figados de Tigre* – uma peça ao sabor do gosto romântico”, *Brotéria*, 147: 447-467.
- Cruz, D. Ivo (2001): *História do Teatro Português* (Lisboa: Verbo).
- D’Amico, S. (ed.) (1954): *Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma: Le Maschere).
- Duchet, C. (coord.) (1977): *Manuel d’Histoire Littéraire de la France. V. (1848-1917)* (Paris: Éditions Sociales).
- Fadda, S. (1998): *O Teatro de Absurdo em Portugal* (Braga: Cosmos).
- Ferreira, J. M^a de Andrade (1872): *Literatura, Música e Belas Artes* (Lisboa: Rolland & Semiond).
- Ferreira, V. W. (1985): “*Figados de Tigre*, um ‘disparate’ romântico”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 4: 59-78.
- Figueiredo, F. de (1960) [1944]: *História Literária de Portugal (séculos XII-XX)* (Rio de Janeiro: Fundo de Cultura).
- França, J. A. (1999) [1974]: *O Romantismo em Portugal* (Braga: Livros Horizonte).
- Gidel, H. (1998): “Introduction” em Gidel, H. (ed.), Georges Feydeau, *Théâtre complet*. 9-77 (Paris: Garnier).
- Gomes Júnior, J. B. (1830) [1803]: *Nova Castro (quinta edição, correcta de muitos erros e aumentada com a brilhante Cena da Coroação)* (Lisboa: Imprensa Régia).
- Gomes Júnior, J. B. (1837) [1803]: *Nova Castro (sétima edição correcta e acrescentada com a brilhante Cena da Coroação de José Maria da Costa e Silva)* (Lisboa: Imprensa de Costa Sanches).

- Gomes Júnior, J. B. (1857) [1803]: *Nova Castro (nova edição, correcta de muitos erros e acrescentada com a brilhante cena da Coroação)* (Porto: Tip. da Revista).
- Herculano, A. (1907): *Opúsculos*. Vol. IX (Lisboa: José Bastos & Cía).
- Kobbé, G. (1980): *Tout l'Opera* (Paris: Robert Laffont).
- Lima, B. de (1928): *Gomes de Amorim. Vida e Obra do Ilustre Biógrafo de Garrett* (Póvoa de Varzim: Livraria Camões).
- Lisboa, E. (coord.) (1990): “Amorim, Francisco Gomes de”, em *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*: 123-124 (Lisboa: Publicações Europa-América).
- Lopes, O. (1987): *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea* (Lisboa: IN-CM).
- Machado, A. M. (1996): *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Lisboa: Presença).
- Martínez Pereiro, C. P. (1991): “O reino das convenções e o império da verdade no teatro de Camilo”, *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 93: 1-7 (A Coruña: Escola Dramática Galega).
- Martínez Pereiro, C. P. (1996): *A Pintura nas Palavras (A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica)* (Santiago de Compostela: Laivento).
- Morão, P. (1997): “Memorialismo”, em Buescu, H. Carvalhão (coord.): *Dicionário do Romantismo Literário Português*: 315-319 (Lisboa: Caminho).
- Naugrette, F. (2001): *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène* (Paris: Seuil).
- Otero Pedrayo, Ramón (1928): *Os camiños da vida* (A Coruña: Nós).
- Queirós, Eça de (2000) [1890]: *Uma Campanha Alegre* (Lisboa: Livros do Brasil).
- Pavis, P. (1997): *Dictionnaire du Théâtre* (Paris: Éditions Sociales).
- Rebello, L. F. (1974): “O Melodrama ultra-romântico (estética e sociologia)”, em *Estética do Romantismo em Portugal*: 175-178 (Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário).
- Rebello, L. F. (1980): *O Teatro Romântico (1838-1869)* (Lisboa: IN-CM).

- Rebello, L. F. (1984): “Uma planta exótica de há cem anos”, em Amorim, Francisco Gomes de, *Figados de Tigre*: 11-21 (Lisboa: IN-CM).
- Rebello, L. F. (1989) [1968]: *História do Teatro Português* (Lisboa: Publicações Europa-América).
- Rebello, L. F. (1991): *História do Teatro* (Lisboa: IN-CM).
- Reis, C. / Pires, M^a N. (1993): *História Crítica da Literatura Portuguesa. V. O Romantismo* (Lisboa: Verbo).
- Ribeiro, M^a A. (1998): “Gente de todas as cores: Imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim”, *Máthesis* 7: 117-164.
- Ribeiro, M^a A. / Oliveira, F. M. (2000): “De escravo branco a escritor europeu”, em Amorim, Francisco Gomes de, *Ódio de Raça. O Cedro Vermelho*: IX–LIII (Braga: Angelus Novus).
- Robichez, J. (1991): “Préface”, em Robichez, J. (ed.), Labiche, Eugène, *Théâtre*: VII–XLVIII (Paris: Robert Laffont).
- Santa, A. (1994): “El teatro”, em VV. AA., *Historia de la Literatura Francesa*: 1003-1041 (Madrid: Cátedra).
- Saraiva, A. J. / Lopes, O. (1985) [1955]: *História da Literatura Portuguesa* (Porto: Porto Editora).
- Saviotti, G. (1954): “Amorim, Francisco Gomes de”, em *Enciclopedia dello Spettacolo*. Vol. I: 502 (Roma: Le Maschere).
- Sequeira, G. Matos (1955): *História do Teatro Nacional D. Maria II* (Lisboa: Ramos, Afonso & Moita Lda).
- Silva, Inocêncio F. de (1859): “Amorim, Francisco Gomes de”, em *Dicionário Bibliográfico Português*. Vol. II: 385-386 (Lisboa: Imprensa Nacional).
- Silva, Inocêncio F. de (1870): “Amorim, Francisco Gomes de”, em *Dicionário Bibliográfico Português*. Vol. IX: 297-300 (Lisboa: Imprensa Nacional).
- Silva, V. M. de Aguiar e (1964): “O Teatro de actualidade no romantismo português (1849-1875)”, *Revista de História Literária de Portugal*, 2: 127-198.
- Sommer, D. (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (Berkeley: University of California Press).

- Stegagno Picchio, L. (1969): *História do Teatro Português* (Lisboa: Portugália Editora).
- Tavani, G. (1987): “Antecedentes históricos: a ortografia da língua portuguesa”, em Castro, I. / Duarte, I. / Leiria, I.: *A Demanda da Ortografia Portuguesa. Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e Subsídios para a Compreensão da Questão que se lhe Seguiu*: 201-203 (Lisboa: Edições Sá da Costa).
- Vieira de Carvalho, M. (1986): “Eça de Queirós e a ópera no século XIX”, *Colóquio Letras*, 91: 27-37.
- Vieira de Carvalho, M. (1997): “A ópera e a literatura romântica”, em Buescu, H. Carvalhão (coord.): *Dicionário do Romantismo Literário Português*: 383-390 (Lisboa: Caminho).

3. DICIONÁRIOS

- Academia das Ciências de Lisboa (2001): *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (Lisboa: Verbo).
- Bívar, A. (1948): *Dicionário Geral e Analógico da Língua Portuguesa* (Porto: Ouro).
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda (1986): *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira).
- Figueiredo, C. de (1926) [1899]: *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (Lisboa: Artur Brandão).
- Machado, J. P. (1981): *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (Lisboa: Amigos do Livro).
- Silva, A. Morais (1994) [1961]: *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa* (Lisboa: Confluência).

TEATRO

DE

FRANCISCO GOMES DE AMORIM

SÓCIO DA ACADEMIA REAL
DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, CONSERVADOR DA BIBLIOTECA
E MUSEU NAVAL

FÍGADOS DE TIGRE



LISBOA

TIP. UNIVERSAL DE TOMAS QUINTINO ANTUNES
Rua dos Calafates, 110

1869

A

JOÃO MANUEL DA SILVA COELHO



Meu amigo. Colocando nesta página o seu nome honrado, cumpro um dever gratíssimo ao meu coração, e mando-lhe, através do Oceano, esta humilde recordação da pátria ausente. Desejaria que fosse menos modesta a oferenda e mais digna do meu reconhecimento; mas cada um dá o que pode —e por isso lhe peço, que o aceite apenas como testemunho da sincera amizade que lhe consagra o

Seu amigo do coração

F. GOMES DE AMORIM.

PRÓLOGO

A história de qualquer trabalho artístico ou literário não é tão indiferente para a crítica que dele haja de fazer-se, como a algumas pessoas se afigura.

Quando eu escrevi o *Fígados de Tigre* ainda não havia em Lisboa a paixão, nem talvez o conhecimento das óperas de Offenbach⁹⁶. A *Grã-Duquesa de Gerolstein*, o *Barba Azul*, a *Bela Helena*, e todas essas comédias ou farsas, que hoje deleitam o público dos teatros, teriam tido, provavelmente, menos assombroso sucesso se houvessem aparecido há doze anos. O gosto daqueles tempos era menos folgazão; as reminiscências lacrimárias das antigas tragédias não estavam ainda de todo apagadas então, e as mães de família não iam para o teatro sem provisão de lenços, para enxugar os olhos durante os esfaqueamentos dos galãs, e sem bolos, para fazerem calar as crianças assustadas com o berreiro dos tiranos. Um homem distinto, que sabia tomar o pulso às multidões, e cujo talento o levou muitas vezes adiante do seu tempo, profetizava que o único acepipe de que estas se tornariam gulosas no porvir seriam peças sem senso comum, desconchavos e parvoíces, em que nem faltasse uma misturazinha de indecência, para alegrar os libertinos.

Este homem era o ilustre actor Epifânio Aniceto Gonçalves⁹⁷, mestre dos artistas dramáticos portugueses.

Quando ele via os esforços heróicos, empregados por alguns escritores, para formar o gosto das plateias, sorria-se, com um sorriso fino e inteligente, que poucas pessoas entendiam. Ensaiaava as peças de actualidade e fazia-as representar conscienciosamente; mas, apesar de as ver às vezes aplaudidas, dizia por entre dentes: “Hum... não é isto que eles querem; o que lhes convém sei eu!”.

E sabia, com efeito; mas não achava quem o compreendesse. Quando se representou o *Templo de Salomão*⁹⁸, a novidade dos camelos

⁹⁶ Jacques Offenbach (1819-1880), veja-se nota 44.

⁹⁷ Epifânio (1813-1857), actor e director. Foi, segundo Sousa Bastos, “um artista e um mestre de primeira ordem. Caminhou sempre de triunfo em triunfo em cada peça que ensaiava e representava. [...] Foi o primeiro ensaiador português de verdadeiro valor. [...] Como actor teve um imenso repertório em que muito se distinguiu” (Bastos 1994: 167).

⁹⁸ Peça teatral da autoria de José da Silva Mendes Leal (veja-se nota 37).

atraiu milhares de espectadores. Epifânio, que via engrossar todos os dias as receitas do teatro, murmurava: “Que faria se fosse o que eles querem!”.

Deu-se depois a *Casa Misteriosa*⁹⁹ e o público aplaudiu-a com furor; mas Epifânio rosnava sempre: “Ainda não é isto!”.

Até que, um dia, levaram-lhe uma peça, cujo título me não lembro, e o artista exultou à vista dela. Nessa embrulhada, memorável pela sensaboria que a dominava, apareciam homens-ursos, homens-leões, diabos, fadas, e um dragão, que deitava lume pelo umbigo! Não houve pessoa que não fosse assistir às representações daquela obra-prima! O teatro enchia-se todas as noites; Epifânio andava jubiloso... e, contudo, resmungava sempre: “Ainda não era bem isto!”. Garrett, o próprio Garrett, dizia-lhe muitas vezes: “Ó sr. Epifânio, aquela bicha maravilhosa, que esguicha fogo por todos os buracos, é a passarola mais estupenda dos tempos modernos!”. O actor esfregava as mãos, e respondia: “É daquilo que o público gosta..., mas ainda não é bem o género, que eu tenho imaginado, e que deve salvar o teatro!”. Ele queria pedir Offenbach: *Grã-Duquesa*¹⁰⁰, *Barba Azul*¹⁰¹, *Bela Helena*¹⁰²..., mas, ignorando que estas obras existissem, adivinhava-as simplesmente!

Eu, sem ter como ele o condão de ler no futuro, andava, desde muito tempo, com desejos de escrever uma peça, que, sem eu saber, rastejava pelos seus sonhos (I). Os teatros ofereciam-me quotidianamente mais sarrabulho

⁹⁹ Obra também de Mendes Leal. Sequeira dá dois dados, aparentemente contraditórios, no seu estudo, pois se bem inicialmente indica que esta peça foi estreada no teatro D. Maria II em 1851, sendo do gosto do público tal como parece demonstrar o número de vezes que foi representada, 34 (Sequeira 1955: 165), na relação que aparece ao final do seu livro aponta ao ano 1850 como ano da estreia, indicando que foram 47 as representações (Sequeira 1955: 759).

¹⁰⁰ *La Grande-Duchesse de Gerolstein*: Ópera cómica em três actos, com libreto de Meilhac e Halévy e música de Offenbach, estreada em Paris em 1867. Esta obra é uma cruel sátira da instituição monárquica, disfarçada sob o nome de uma grande duquesa de um suposto principado de nome germânico e com um transfondo anti-militarista muito bem recebido pelo público do Segundo Império. Esta é uma obra na qual o autor não hesita em fazer uma paródia dos seus compatriotas, quer dizer dos alemães. Em Lisboa sobe ao palco em 1868 no Teatro do Príncipe Real (esse mesmo ano é publicada em versão portuguesa), sendo representada nos anos seguintes em quase todos os teatros.

¹⁰¹ *Barbe Bleue*: Ópera bufa de Offenbach estreada em Paris em 1866 e que, na sua tradução espanhola, foi levada ao palco em Lisboa em 1870. Aparece também publicada em versão portuguesa de J. Mendes Leal, na Tip. de Costa Sánchez, em Lisboa, em 1868.

¹⁰² *La Belle Hélène*: Opereta de Offenbach, estreada em Paris em 1865 e levada ao palco do São Carlos pela primeira vez em 1877. É a mais conhecida das suas operetas. O libreto volta de novo ao mito, mas também procura a referência clara à sociedade contemporânea, de que faz uma clara sátira de costumes. Esta ambivalência funciona também na parte musical, sendo este um traço geral deste tipo de peças. A paródia do género operista “sério” dá origem a situações que se movem entre a seriedade melodramática e o humorismo, quer desenfreado, quer subtil (D’Amico 1954, VIII: 1295).

do que há em toda a província do Minho, durante a matança dos porcos. Inspirei-me, pois, nesses assuntos sanguinolentos, escrevi o primeiro acto do *Fígados de Tigre* e li-o a Epifânio. O grande artista rugiu de entusiasmo, logo às primeiras cenas. Semelhante ao cavalo árabe, que, perdido com seu dono nos desertos ardentes do Saara¹⁰³, sente repentinamente debaixo dos pés a fresquidão de um veio de água próximo, assim o ilustre actor farejara, no começo da minha obra, o género que havia muitos anos acariciava a sua fantasia!

Imagine-se a minha estupefacção, vendo-o correr e saltar pela casa, com risco de me quebrar os trastes, depois de ter tentado quebrar-me as costelas com um abraço!

– Homem, toma juízo! Tu já não és criança e...

– Acaba isso! Acaba isso depressa, se queres ganhar dinheiro e salvar o teatro!

– Pois julgas?...

– Se julgo?! O futuro da arte está nesse género, ou não está em coisa nenhuma.

– Não digas heresias! Olha que insultas a arte e o senso comum; isto não passa de uma brincadeira, que eu escrevo por desenfado de outros trabalhos aborrecidos.

– Pois sim, seja brincadeira ou o que quiseres; porém, eu, que conheço a terra em que vivo, digo-te que tens debaixo das mãos o melhor elemento de receita que pode haver para os teatros; e posso afirmar-te que esta espécie de obras há-de enriquecer algumas empresas futuras.

Que profeta!

Atirou-se pela porta fora, como um foguete; foi falar ao comissário do governo, e voltou no dia seguinte, com o ar triunfante de quem trazia fechados na mão os destinos do mundo teatral!

– Estou autorizado, pelo comissário régio, para pedir-te que acabes esse trabalho com a maior brevidade, a fim de se ensaiar antes do próximo carnaval.

– Então já se podem dar destas peças no teatro normal? E a lei, que se opõe?

– Fiz compreender à administração que a verdade existe somente nestas obras. Um camelo vale mais que um diálogo de Garrett, de Rebelo

¹⁰³ Na 1ª ed.: Sahara; na 2ª ed.: Sara.

da Silva¹⁰⁴ ou de Mendes Leal¹⁰⁵; uma paródia burlesca é superior a uma literatura inteira.

– Admirável! E se o público me estoirar com uma pateada?

– Deixa-o patear; o teatro há-de encher-se todas as noites. É possível que, enquanto não entendam bem o género, se mostrem pouco satisfeitos; mas continuarão a ir sempre, para compreenderem melhor, e nós iremos também ganhando dinheiro.

– Esse raciocínio faria honra ao próprio Gotama, autor¹⁰⁶ da *Nyaya*¹⁰⁷, o mais antigo monumento que existe da lógica indiana...

Epifânio interrompeu a minha erudição, dizendo que ia mandar tirar os papéis do primeiro acto.

– Ainda não o li; precisa corrigido e...

– Arranja-te como puderes!

E saiu, levando-o e deixando-me abismado com o seu injustificável entusiasmo.

No dia seguinte veio buscar o segundo acto; no outro dia, o terceiro; e depois o quarto, sem me dar tempo de os rever e afinar. Quando acabei a peça já metade estava ensaiada!

O ilustre artista andava numa roda-viva, a estudar o vestuário e a *mise-en-scène*; nunca em sua vida ensaiara coisa por que, com menos razão, mostrasse tanto amor! Se ele tivesse vivido assaz para conhecer o general Boum¹⁰⁸, estou que faria a si próprio uma ovação, pelo ter adivinhado doze anos antes! (II).

A peça, apesar de insignificante, deu bastantes enchentes ao teatro e alguns lucros ao autor. Epifânio tinha sido em tudo profeta; o público

¹⁰⁴ Luís Augusto Rebelo da Silva (Lisboa, 1788- 1854). Veja-se a nota 77.

¹⁰⁵ José da Silva Mendes Leal (Lisboa, 1818- Sintra, 1886). Veja-se a nota 85.

¹⁰⁶ Na 2ª ed.: actor.

¹⁰⁷ Refere-se a Siddharta Gautama Buda (c. 536-480 a.C.) e aos seus cinco livros da *Nyaya-sutra*, onde estabelece o seu sistema de realismo lógico que, se bem recebe do *Vaisheshika* as suas categorias metafísicas e físicas, é original no campo da lógica.

¹⁰⁸ Personagem da opereta de Offenbach, *Grã-Duquesa de Gerolstein*, tal como assinala o próprio autor na nota II. Como já se disse, nesta peça o autor germano naturalizado francês faz uma paródia dos comportamentos dos alemães. Este general Boum parece uma caricatura de Bismarck, constituindo-se como modelo doutras figuras.

aplaudia os disparates; e as pessoas que não entendiam murmuravam, mas voltavam na seguinte noite para ver se compreendiam melhor! A única falta que houve, e que nos impediu de obtermos um triunfo imenso, foi não ter eu feito o enredo um pouco mais imoral, mais de actualidade, e mais sem sabor ainda; se lhe tenho encaixado uns amores bem indecentes, como os das óperas cómicas francesas, que hoje são moda, ainda o *Fígados de Tigre* andaria no reportório. Mas eu nunca quis acreditar que a sorte de certas obras dependesse de tão pouco; e esse erro privou-me de ter ganho muito dinheiro e, talvez, muita popularidade! Paciência. Consolo-me com a satisfação de haver conseguido que me aplaudissem sem eu ter recorrido a meios licenciosos (III); e de ter satisfeito os desejos do grande actor, a quem me tenho referido, e à memória do qual me comprazo em dar aqui público e solene testemunho de admiração e de saudade.

Parece-me haver demonstrado suficientemente, historiando o modo por que se escreveu esta peça, que não aspiro a classificá-la em nenhum género literário, e que por isso a crítica terá pouco que ocupar-se dela (IV). Foi começada como simples brincadeira, sem intenção de ser posta em cena; e concluiu-se para satisfazer o pedido de um artista, que honrava o autor com sincera amizade. Não sei se é paródia, se farsa ou comédia; creio que tem de tudo um pouco; e que, apesar dos seus gravíssimos defeitos, não faz mal a ninguém nem usurpa nenhum lugar. Deixem-na, pois, passar e viver; a sua existência é um gracejo, inútil e inofensivo, como muita gente que anda por esse mundo e cujo destino é um mistério, que não vale a pena estudar.

FÍGADOS DE TIGRE

PARÓDIA DE MELODRAMAS

*Representada a primeira vez,
em Lisboa, no Teatro de D. Maria II,
em 31 de Janeiro de 1857 (V)*¹⁰⁹

PESSOAS

FÍGADOS DE TIGRE – Imperador de um país desgraçado

IMPERATRIZ LEOCÁDIA

INFANTE DONA TOMÁSIA

JOANA – Filha da princesa Teófila

PEDRO CRU – Filho de pais incógnitos

LUÍS GREGÓRIO – Homem sem família

PILATOS – Ex-irmão do imperador

GOLIAS¹¹⁰ – Não se sabe quem é

PAI TOMÁS – Preto, que teve uma cabana¹¹¹

SEIS VALETES DE CARTAS DE JOGAR

¹⁰⁹ Na 1ª ed.: “Representada a primeira vez, em Lisboa, no Teatro de D. Maria II, em 11 de fevereiro de 1857”. Respeitamos a nota V (suprimida na 2ª ed.), onde o próprio autor aponta esta gralha, para não modificar a numeração das *Notas e Esclarecimentos*, e apresentá-la tal como foi publicada pelo autor.

¹¹⁰ O nome, ao menos, parece fazer referência ao gigante filisteu a quem David, segundo conta o Antigo Testamento, venceu por meio de uma pedrada lançada com uma funda.

¹¹¹ Referência ao protagonista (e ao próprio título) do romance da autora norte-americana Harriet Beecher Stowe: *Uncle Tom's cabin*. Veja-se a nota 89.

ANTÓNIO FERRÁGIO¹¹²

MACBETH

LOPO DA SILVA¹¹³

O MULATO DOMINGOS¹¹⁴

LOURENÇO – *O Cedro Vermelho*

OTELO

TITUS ANDRONICUS

— *Criaturas perdidas em diversas obras teatrais.*

PLUTÃO – Governador dos infernos

DONA PROSERPINA – Sua esposa

A DISCÓRDIA – Pessoa de juízo, que vive à custa alheia

O CRIME – Negocia em venenos e armas proibidas

TÂNTALO

SÍSIFO

ATREO

— *Vítimas de intrigas políticas.*

PROMETEO – Antigo fabricante de homens

ORFEO – Grande artista em gaita de foles

EURÍDICE – Sua ex-esposa

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA – Autor iludido

D. QUIXOTE – Seu filho

UM INGLÊS – Ex-soldado de Sebastopol¹¹⁵

CARONTE – Catraeiro no outro mundo

UM CORNETA

¹¹² Personagem de *Ghigi*, obra do próprio Gomes de Amorim, estreada em 1851 e publicada no ano seguinte.

¹¹³ Personagem d' *Os Dous Renegados*, drama em 5 actos da autoria de José da Silva Mendes Leal, estreada em 1839 e editada esse mesmo ano.

¹¹⁴ Escravo mulato que Amorim recolhe da sua peça *Ódios de Raça*.

¹¹⁵ Cidade e porto da Ucrânia, situada na costa meridional da Península da Crimeia. A referência bélica tem a ver com o cerco de 11 meses a que foi submetida em 1854 durante a Guerra de Crimeia, bombardeada pelas esquadras aliadas anglo-franco-turcas, ficando muito danificada.

SOMBRAS DE GENTE, NAS MARGENS DO MUNDO
DITAS (NÃO SE SABE DE QUEM), NOS INFERNOS
DITAS DOS BEM AVENTURADOS, NOS CAMPOS ELÍSEOS

UM ESCOCÊS
UM HOMEM DE CASACA AZUL E BOTÕES AMARELOS¹¹⁶
UM HOMEM DE CASACA AMARELA E BOTÕES AZUIS
UM JUDEU, VENDENDO TÂMARAS
UM ESPANHOL
UM SENADOR ROMANO
UM CAVALEIRO DA IDADE MÉDIA
UM ÁRABE DE ALBORNOZ BRANCO
MULHERES DE CAPOTE E LENÇO
HOMENS SEM LENÇO NEM CAPOTE.
UM EMBUÇADO QUE SE DESEMBUÇA
SEIS EMBUÇADOS ANÓNIMOS
UMA PATRULHA MUNICIPAL

*Estes personagens
não falam;
aparecem aqui
por não terem que
fazer em outra parte.*

CONDENADOS ÀS PENAS ETERNAS
DOIS CABOS DE POLÍCIA
O CÃO CÉRBERO
O SOL
A LUA
AS ESTRELAS

*Também estes são muito discretos;
apenas alguns dão seu urro
de vez em quando, para cortarem
a monotonia infernal em que vivem.*

Lugar da cena: *Terra, Infernos e Campos Elíseos.*

Época: *Perde-se na noite dos tempos.*

¹¹⁶ Segundo Costa Carvalho, seria esta uma referência autobiográfica, ao evocar o autor a vestimenta que ele mesmo portava nos seus primeiros tempos em Portugal, ao chegar do Brasil (veja-se Carvalho 2000: 184).

ACTO PRIMEIRO

PRIMEIRO QUADRO

Sala forrada de preto, mobilada com trastes de feitiços caprichosos e extravagantes. Não há portas nem janelas visíveis; todo o serviço é por portas falsas ou alçapões¹¹⁷, que deitam para subterrâneos. Ao fundo, um trono, também de forma extravagante, com três degraus e dossel de paninho azul semeado de estrelas muito grandes. Do tecto pende, por uma cadeia de ferro, um lampeão enorme. Aos lados do trono ardem seis brandões de cera amarela.

CENA I

(Ao erguer do pano estão em cena TODOS os personagens da peça e cantam o coro, que a orquestra acompanha tocando a introdução da ópera Rigoletto¹¹⁸)

TODOS

– *(Cantando)*

Não queiram nesta farsa
Achar moral patusca;
Quem pede olhos de garça
À cara parda ou fusca?

Aqui, tudo é mentira,
E tudo brinco e riso;
A musa, que isto inspira,
Descanta ao som de um guizo:

¹¹⁷ *Alçapões*: São as aberturas do palco por onde aparecem ou desaparecem rapidamente personagens ou objectos mais ou menos volumosos.

¹¹⁸ *Rigoletto*: Ópera em 3 actos de Giuseppe Verdi (1813-1901) sobre libreto de Francesco Maria Piave feito a partir de *Le roi s'amuse* de Victor Hugo e estreada em la Fenice de Veneza o 11 de Março de 1851. Foi interpretada pela primeira vez em Lisboa em 1854 no teatro São Carlos. Note-se que a sua *première* em Londres teve lugar em 1853, em New-York em 1855 e em Paris em 1857, o qual pode dar uma ideia da vitalidade, na altura, da programação operista na capital portuguesa.

«É curto sonho a vida...
Paródia e farsa, em tudo
Folgai, que, finda a lida,
Tereis passado o entrudo!»

Se tudo é, pois, folguedo,
Dando urros d'alegria,
Comece aqui o enredo
Com esta berraria.

(Acabado o canto, fogem todos pelas portas falsas e alçapões)

CENA II

(PEDRO, entra por um alçapão, espreitando para todos os lados com ar assustado e andando nos bicos dos pés: depois de ter escutado à roda das paredes, desce à cena)

PEDRO

– Vamos a isto. *(Com um longo suspiro)*
Elisa!... flor que nasceste à beira do túmulo,
com um sol em cada face, duas estrelas na
testa, e a lua melancólica pendurada em teu
peito de alabastro! Ai, luz do meu espírito;
amanhã, quando a aurora da minha espe-
rança não raiar já por entre os descombros
ardentes do teu ermo coração, chorarás com
a fronte pendida, como nos alcantis da serra
o mirto derrubado pelos aquilões! Eu vou
partir para as frias regiões da neve! Que será
de ti, pomba da minha alma, só e errante no
silêncio da tua família, onde tantas aves de
arribação te vêm arrastar a asa, com o olho
no campo que hás-de herdar de teu pai!
Ai!... de que me serve ser poeta, se a poesia

é um dom fatal?... (*Ouve-se repetir ao longe o coro*). Uns ecos saudosos e sinistros quebram o silêncio das solidões; o ruído das saturnais chega a este recinto, como vozear de mortos; o vento da noite brinca, entre os ciprestes, com os crânios brancos e polidos dos sábios e dos ignorantes, dos reis e dos pastores! Oh filosofia! –Se ao menos eu tivesse aqui uns filetes de vitela?... A poesia é sempre modesta nas suas aspirações... (*Abrindo um armário*) A sobriedade é filha da sabedoria... (*Pegando num pedaço de queijo*) Desalmados! Apenas me deixaram um pedaço de queijo, duro como as broncas penedias por onde vivem as zagalas! (*Roendo o queijo e suspirando*) Elisa! Elisa! (*Tira uma garrafa do armário e bebe sem ver o que é*). A abstinência é uma qualidade das almas superiores. (*Cuspindo*) Oh diabo! isto não é vinho!... é óleo de copaíba¹¹⁹.

Elisa! Ai, Elisa!... Oh! ah!

(Some-se por um alçapão; a orquestra toca o coro da partida do templo de Salomão¹²⁰)

¹¹⁹ *Copaíba*: Suco oleoso e resinoso produzido por algumas árvores leguminosas de América do Sul. De cor castanho-amarelado e de sabor ligeiramente amargo, é muito utilizado na preparação de vernizes e na indústria do papel, mas também para uso medicinal. Empregava-se no tratamento de cistites e uretrites crónicas, assim como expectorante.

¹²⁰ É de supor que a melodia a que se alude é o coro inicial do Acto I de *Nabucco* de Verdi. Poder-se-ia pensar que o autor se está a referir ao famoso “Va, pensiero”, também pertencente a esta ópera, mas a descrição não coincide no que atinge ao templo, pois nesta conhecida peça os hebreus, prisioneiros, cantam pela sua pátria perdida à beira do Eufrates. Esta ópera em 4 actos, sobre um libreto de Temístocle Solera, foi representada pela primeira vez no teatro Scala de Milão a 9 de Março de 1842 (Paris, 1845, Londres 1846). Em Lisboa representou-se em 1843 sob o título de *Nabuccodonosor*.

Centrando-nos em *Figados*, esta melodia é um bom exemplo do valor caricatural com que os fragmentos musicais são utilizados na obra; aqui, em concreto, actua de maneira muito eficaz o contraste entre o contido político e, ao mesmo tempo, emotivo que esta música representava para qualquer ouvinte do tempo (expressão do desejo de liberdade dos italianos na altura e, por extensão, de qualquer povo oprimido) e a contextualização conscientemente banalizadora dentro da cena em que se inclui.

CENA III

(FÍGADOS DE TIGRE, IMPERATRIZ, INFANTE, seis VALETES DE CARTAS, entram todos por portas falsas e alçapões, e correm a casa nos bicos dos pés espreitando para todos os lados, por trás¹²¹ dos móveis, do trono e do dossel. Finda esta pesquisa, Fígados de Tigre senta-se no terceiro degrau do trono, a Imperatriz no segundo, e a Infante no primeiro. Os Valetes colocam-se três de cada lado)

FÍGADOS DE TIGRE – Arrancadas sejam as orelhas ao primeiro inventor de melodramas e mais bugiarias teatrais! Depois que se descobriu esse rival do chouriço de sangue, não há segurança nem no interior das famílias! Até em sua casa se vê um homem obrigado a andar acautelado, espreitando que não se lhe meta alguém debaixo das camas! Para evitar ataques imprevistos não uso portas nem janelas visíveis no meu palácio; acostumei-me a beber veneno como quem bebe água, e mando enforcar todos aqueles de quem desconfio. *(Os Valetes riem-se, e um olha para ele)*. Canalha de Valete, porque estás a olhar para mim desse modo?

VALETE – Eu? Senhor! Senhor! Senhor!

FÍGADOS DE TIGRE – *(Aos outros)* Esganem esse patife.

VALETE – Meu senhor! *(Ajoelha)*

FÍGADOS DE TIGRE – Tenho dito.

IMPERATRIZ – *(Levantando-se)* Perdoa-lhe por esta vez.

INFANTE – *(Idem)* Ó papá, perdoe-lhe por alma da tia Sebastiana!

¹²¹ Na 2ª ed.: detrás.

- FÍGADOS DE TIGRE – Eu chamo-me Fígados de Tigre: tenho assassinado setenta e cinco criaturas, incluindo seis agiotas¹²², e quinze pessoas da minha família; um homem que tem o meu nome não pode perdoar a ninguém; necessita matar por honra da firma. Morra o traidor!
- VALETE – Sou inocente!... Não deixeis triunfar a vil calúnia de uma vítima oprimida.
- FÍGADOS DE TIGRE – Preciso beber o teu sangue! Morra! E não me tentem, senão mando tocar à degola no meu império!

(Os Valetes esganam o companheiro e atiram com ele para um canto)

CENA IV

FÍGADOS DE TIGRE, IMPERATRIZ, INFANTE, VALETES, PEDRO

- PEDRO – *(Vindo de um alçapão)* Tirano!
- FÍGADOS DE TIGRE – *(Erguendo-se)* Ah!
- IMPERATRIZ – Oh!
- INFANTE – Ui!
- OS CINCO VALETES – Ai, ai!
- PEDRO – *(Avançando)* O culpado sou eu. *(Á Infante)*
Por ti, Elisa, por ti...
Porque depois que te vi
Nunca mais me conheci;
E não sei o que senti
(Pondo a mão no coração) Aqui!

¹²² *Agiota*: Usurário, especulador; pessoa interesseira.

Ai de mi!
Sofri,
Carpi,
Gemi,
Vivi,
Morri;
Mas não fugi
De ti...
*(Cantando como galo)*Kikiriki!...

INFANTE – *(Com ternura, indo a Pedro)* Meu bem!... sou tua... és meu... somos nossos!

PEDRO – *(Lançando-se-lhe nos braços)* Oh! pérola pescada nos mares delirantes da minha fantasia! Não te entregues desse modo aos delírios da paixão, porque pode ferir-nos a ira desses que vegetam a teu lado, e romper a cadeia doirada que nos prende, por sobre lívidos escarpamentos, onde luz o sol negro do destino!

FÍGADOS DE TIGRE – *(Aos Valetes)* Ponham esse pedaço de asno lá fora com dois pontapés.

INFANTE – *(Correndo para o Imperador)* Imperador... pai, senhor, monarca excelso!... mas ah! não... sim... que digo?...

Primeiro que o seu peito a ferir chegues,
Hão-de ser-me as entranhas arrancadas;
Há-de em rios correr todo o meu sangue,
E o teu sangue também, se for preciso! (VI)

(Tira uma navalha enorme da algibeira, abre-a e ameaça com ela Figados de Tigre)

A sua vida é a vida da minha vida; a sua alma é a alma da minha alma; o seu corpo é o corpo do meu corpo... Enfim, ele é meu e eu sou dele!

FÍGADOS DE TIGRE – *(Descendo do trono)* Desgraçada! Ousas contra teu pai?!

INFANTE – Delírios fúnebres dos grandes infelizes, descei ao meu cérebro e fazei com que eu desmaie! *(Desmaia nos braços de Pedro)*

FÍGADOS DE TIGRE – *(Batendo o queixo com raiva)* E não se abre a terra para engolir esta víbora, que eu acalentei no meu seio?!... *(Cruzando os braços ante a filha desmaiada, e rindo ferozmente)* Filha indigna! Usas de navalha contra teu pai?!... Ah! ah! ah! ah!... *(Têtricamente)* Pois bem! eu te...

(A Infante levanta-se aterrada)

IMPERATRIZ – *(Metendo-se entre eles)* Suspende!

FÍGADOS DE TIGRE – *(Solenemente)* Eu te amaldiçoo!

IMPERATRIZ,
INFANTE, PEDRO – Ah! *(Caem todos três)*

FÍGADOS DE TIGRE – *(Aos Valetes)* Fora daqui, patifes! não perturbem a dor duma família honesta.

(Os Valetes somem-se pelos alçapões: o que estava morto levanta a cabeça e, vendo que ninguém repara nele, sai correndo atrás dos outros)

CENA V

FÍGADOS DE TIGRE , IMPERATRIZ, INFANTE, PEDRO

PEDRO – *(Sentando-se no chão)* Caia o sangue das vítimas sobre a cabeça do assassino! É para isto que te sentas num trono de ouro e safiras? Pois limpa as mãos à parede: fizeste-a bonita, não tem dúvida!

FÍGADOS DE TIGRE – (*Lugubrememente*) Matei-as?

PEDRO – Mataste.

FÍGADOS DE TIGRE – (*Resignadamente*) Paciência: elas também não haviam de viver sempre.

PEDRO – A mim me chamam Pedro Cru, mas cozido seja eu em azeite de purgueira, se tu não tens a alma negra como um tição! (*Voltando-se para a Infante, com grande pieguice*)

Rosa de amor, rosa purpúrea e bela.

Oh leva-me contigo à campa fria! (VII)

Separados em vida, pela tirania paterna, iremos reunir-nos nas eternas campinas, onde seremos coroados de mirtos e convertidos em estrelas de prata! Oh! pomba do casto amor, deixa-me nesta hora suprema consagrar-te a alma num beijo de delícias! (*Vai a beijá-la e ela dá-lhe uma bofetada*). Ai!... (*Pondo a mão na face*). Paixões de além da campa, sinto que sois tristes como a morte!

INFANTE – Não chores mais, que eu já vou tornando a mim.

FÍGADOS DE TIGRE – (*Vendo-a levantar-se*) Sombra implacável!... pavoroso espectro!... (VIII) que queres aqui? Tu já não és da terra dos vivos.

INFANTE – (*Como desvairada pela dor*) Adeus, para sempre adeus, ridentes plainos da minha alegre meninice! Adeus, esperança dum porvir de glória no trono de meus pais! Adeus, Pedro do meu coração... (*Andando à roda da casa*) Adeus, adeus, adeus, adeus, adeus, adeus!...

- (*Parando junto da mãe e chorando*) Oh minha mãe, minha terna mãe!... tu, ao menos, não eras minha inimiga, porque uma mãe não mata seu filho, morre por ele! (IX).
- PEDRO – (*Chorando ruidosamente*) Eu rebento, se ela parte! Ha! ha! ha!
- FÍGADOS DE TIGRE – (*Chorando*) Não me sinto com fígados de a deixar partir!
- IMPERATRIZ – (*Sentando-se também a chorar*) Coitadinha! coitadinha! Mas para onde vai ela?
- FÍGADOS DE TIGRE – Eu sei cá! Isto corta o coração de uma pedra. (*Abrindo os braços*) Filha das minhas entranhas; vem aos meus braços.
- INFANTE – (*Pendurando-se-lhe ao pescoço*) Oh meu rico paizinho!
- IMPERATRIZ – (*Abraçando-se a eles*) Marido da minha alma! Filha do meu amor!
- PEDRO – (*Indo sentar-se no trono*) Este quadro de família é tocante de mais para mim! (*Limpando os olhos*) Vou ver se durmo.
- INFANTE – (*Vindo à boca da cena, canta tragicamente; música do final da ópera Pega Ladra*¹²³)
Oh prazer! oh gozo, oh dita!
Perdoou-me o meu papá;
Por me ver bastante aflita
A chorar com a mamã!

¹²³ *La Gazza ladra*: Ópera semi-séria de Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) que, sobre um libreto de G. Gherardini baseada em *La pie voleuse* de J. M. T. Baudoin d'Aubigny y Louis-Charles Cagniez, foi estreada em La Scala de Milão no 31 de Maio de 1817. Subiu ao palco pela primeira vez no teatro São Carlos em 1819. Sob o título *L'occasione fa il ladro*, foi interpretada em 1826 no teatro do Conde de Farrobo na quinta das Laranjeiras (Benevides 1883: 431).

Sou feliz! Sempre querida,
Como a abelha quer às flores;
Colho as rosas desta vida,
Variando os meus amores!

PEDRO — (*Desce do trono e canta; música da ópera Lucia de Lamermoor*¹²⁴: “*Oh bell'alma innamorata!*”)

Oh! mulher, que me arrebatas!
Oh infante da alma minha;
Eu não creio em pataratas¹²⁵,
Mas estou, que hás-de ser minha.

Tu bem sabes se eu te adoro!
Se eu te quero por mulher
Já comprei casa em que moro...
Para quando Deus quiser.

FÍGADOS DE TIGRE — (*Cantando: marcha da ópera Fausto*¹²⁶)

Eu cá por mim
Gostei da pinga;
Não era assim
Nenhum catíngia¹²⁷!

¹²⁴ *Lucia de Lamermoor*: Ópera em 2 actos de Gaetano Donizetti (1797-1848) com libreto de Salvatore Camarano sobre o romance de Walter Scott. Representada pela primeira vez no teatro San Carlo de Nápoles a 26 de Setembro de 1835, foi cantada no São Carlos de Lisboa em 1838.

Esta melodia corresponde-se com a ária final do II e último acto da ópera, a cantada pelo protagonista masculino Edgardo: “A te vengo... o bell'alma”. Nesta trágica ária, Edgardo exprime a esperança de que ele e a sua namorada Lucia se achem de novo juntos no céu. Depois, diante de um cortejo fúnebre, roto pela dor, crava-se um punhal e morre.

¹²⁵ *Patarata*: Mentira, impostura (veja-se também a nota 188).

¹²⁶ *Faust*: Ópera em 5 actos de Charles François Gounoud (1818-1893) sobre um libreto de Jules Barbier e Michel Carré baseado, muito livremente, na obra de Goethe. Foi estreada no Teatro Lírico de Paris em 1859, sendo representada em Lisboa em 1865. Como se pode comprovar pelas datas, este é um dos elementos que o autor incorpora na edição do texto, em 1869, ao texto original, representado no seu dia no teatro Dona Maria II. Em relação à melodia aqui citada, é de supor que o autor se está a referir a “Déposons les armes”, a marcha com que se inicia a cena II do Acto IV.

¹²⁷ *Catinga* (do tupi *Ka'atinga*, de *Ka'a*: mato + *tinga*: branco): Pessoa avarenta, forreta.

Se tive amores,
 Foi ao copázio¹²⁸,
 Que aviva as cores
 Dum olho gázeo¹²⁹.

Soube embarcar!...
 Porém agora
 Nem sei mostrar,
 Quem fui outrora!

A minha adega,
 Que jaz sem pinga,
 Hoje é bodega
 Dum vil catinga!

*(Estala um trovão; a orquestra toca o coro dos velhos da ópera
 Fausto¹³⁰; Fígados de Tigre canta)*

Ai, que susto! a minha fronte
 Bate... bate... a repicar!

IMPERATRIZ

– *(Cantando a mesma música)*
 Não seria ali de frente?
 Eu sinto-me arrepiar!

(Repetem os últimos versos)

¹²⁸ *Copázio*: Copo grande (aumentativo de copo).

¹²⁹ *Gázeo*: Garço, verde-azulado. Também é registado por alguns dicionários com o valor de indivíduo a quem falta um olho, quer dizer, o mesmo que cegueta, zarlho. Em qualquer caso, aqui semelha possuir o mesmo valor com que Camilo Castelo Branco o aplica nos *Mistérios de Fafe*: “[...] respondeu o Trinca-Fígados, piscando o olho gázeo aos companheiros” (Branco 1987: 567).

¹³⁰ Com esta melodia inicia-se o Acto II da ópera já citada (veja-se nota 126): o coro no albergue num dia de feira, onde os diferentes grupos de pessoas aparecem diferenciados por meio da melodia na partitura. Aqui se recolhe a parte dos velhos, a falar como sem dentes, com voz de falsete. É esta uma parte de claro conteúdo cómico, que procura conscientemente o riso do público, pois o gracejo reside no contraste entre a música (com os seus referentes temáticos) e o facto de ser entoada pelo terrível imperador.

- TODOS – *(Cantam em coro a música da cabaletta do duetto de barítono e soprano, da ópera Macbeth¹³¹)*
Sinto o meu coração abater,
Tefe! Tefe! pancadas de truz¹³²!
- (Agarram-se todos aos fatos uns dos outros, e cantam, pulando a compasso com a música)*
- Toca, toca a fugir e a correr!
Catrapus¹³³! catrapus! catrapus!
- FÍGADOS DE TIGRE – *(Parando)* Esperem todos. *(Todos se suspendem; a orquestra pára)*. A coisa é comigo; vocês não têm nada com o que vai passar-se.
- IMPERATRIZ – Então que é?
- PEDRO – Dize depressa, homem.
- FÍGADOS DE TIGRE – É horrível!
- TODOS – Horrível?!...
- FÍGADOS DE TIGRE – Medonho, tenebroso, infernal!
- INFANTE – Ó papá, não meta medo à gente!
- FÍGADOS DE TIGRE – Faz hoje quarenta e cinco anos, quarenta e cinco meses, quarenta e cinco dias e quarenta e cinco horas...
- PEDRO – *(Interrompendo-o)* A mim parece-me que então faz quarenta e oito anos, dez meses, e dezassete dias, e que era melhor...

¹³¹ *Macbeth*: Ópera em 4 actos de G. Verdi (veja-se nota 88). Na partitura, o compositor indica que este duo, que começa com as palavras “Fatal mia donna”, deve ser cantado “sotto voce e cupá”, quer dizer, a meia voz e com ar sombrio e apagado, como corresponde a um contexto de angústia e horror.

¹³² *De truz*: De primeira ordem.

¹³³ *Catrapus* (de origem onomatopeica): Exclamação que imita o som do galope do cavalo.

- FÍGADOS DE TIGRE – Cala-te, pateta; isto assim é mais cabalístico, mais fatal (*rugindo*), mais maldito!
- INFANTE – Ui! ui!
- PEDRO – Conta lá a coisa, anda.
- FÍGADOS DE TIGRE – (*Pegando-lhe na mão e conduzindo-o para um canto, com ar de mistério*) Era um dia de noivado.
- PEDRO – Maldição!
- FÍGADOS DE TIGRE – Minha mulher, que vinha a ser mãe de meus filhos...
- PEDRO – Percebo.
- FÍGADOS DE TIGRE – Estava sozinha em casa; meu irmão Pilatos foi comigo à pesca das enguias...
- PEDRO – Complica-se o enredo!
- FÍGADOS DE TIGRE – No meio do caminho fingiu uma dor e sumiu-se; quando eu voltei, não encontrei minha mulher em casa. O traidor ardia por ela numa paixão de escaldar! Eu já o sabia; mas não tinha feito caso, esperando que lhe passasse com o inverno, que prometia ser de gelar!
- PEDRO – E gelou-o?
- FÍGADOS DE TIGRE – Acendeu-o mais! Depois de grandes pesquisas achei meu irmão escondido num subterrâneo.
- PEDRO – E tua mulher?
- FÍGADOS DE TIGRE – A virtude fora respeitada; o pérfido tinha aberto as veias de minha virtuosa esposa,

para lhe introduzir o sangue dele, a fim de se fazer amar! E esperava, no silêncio do abismo, a consumação das suas negregadas artes mágicas!

PEDRO – E ela?

FÍGADOS DE TIGRE – Pilatos não queria confessar onde a tinha sonegado¹³⁴ ao meu amor. Comecei a cortá-lo em bocadinhos, para obrigá-lo a falar...

PEDRO – E falou?

FÍGADOS DE TIGRE – Arranquei-lhe os dentes um por um; cortei-lhe as orelhas e os dedos; e começava já a cortar-lhe o nariz quando a lembrança de que ficaria privado do prazer de se assoar fez com que me dissesse a verdade.

PEDRO – E depois?

FÍGADOS DE TIGRE – Não achando em todos os melodramas antigos e modernos nenhum género de tormento, que fosse do meu gosto, mandei fazer um foguete monstro, amarrei-lhe meu irmão ao rabo e deitei-lhe fogo.

PEDRO – Ah!

FÍGADOS DE TIGRE – Foi por esses ares e nunca mais o tornei a ver! Mas de vez em quando tenho uma visão pavorosa; um horror de meter medo ao diabo! Vejo uma caterva de tiranos, que me perseguem e profetizam uma morte de arrepiar os cabelos a um calvo!

INFANTE – Ó papá, então não nos conta a nós?

¹³⁴ *Sonegado*: Furtado, arrebatado, subtraído.

- IMPERATRIZ – Filha, os segredos de um pai não se podem dizer aos filhos, porque os filhos são filhos... enfim, são filhos.
- PEDRO – Virtuosa Imperatriz! Permite que eu te beijei essa mão augusta, porque minha mãe também fazia uso da mesma doutrina.
- IMPERATRIZ – Como se chamava tua mãe?
- PEDRO – Dona Ramiro Ramires, cognominada a dama Pé de Cabra¹³⁵.
- IMPERATRIZ – A Pé de Cabra? Tu és filho da dama Pé de Cabra? Eu sou filha de D. Mendo Ansuers, tio do cavaleiro negro¹³⁶.
- PEDRO – Filha do cavaleiro azul? Então sois? ...
- FÍGADOS DE TIGRE – E tu és Pedro Cru, irmão do Trinca-espigas?
- PEDRO – (*A Figados de Tigre*) Imperador, meu tio... eu sou teu sobrinho.
- IMPERATRIZ – Meu sobrinho, meu querido sobrinho. (*Abraçando-o*)
- INFANTE – Primo do meu amor... tu és meu primo! (*Abraça-o*)
- FÍGADOS DE TIGRE – Vejamos: é preciso que este negócio fique bem claro; dize lá, como és tu meu sobrinho?

¹³⁵ A história da mulher que, depois de casar e ter filhos com o fidalgo que a encontrara, se revela como uma forma do diabo é uma lenda que se insere numa tradição medieval que se espalhou por quase toda a Europa, sendo uma das versões mais conhecidas a do *Livre de Mélusine* ou *Noble Histoire de Lusignan* de Jean d'Arras, escrita em França em finais do século XIV. Em Portugal, já aparece recolhida no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro (redigido por volta de 1340). No século XIX, Alexandre Herculano fez uma versão desta lenda, publicando-a na obra *Lendas e Narrativas* com o título «A Dama de Pé de Cabra».

¹³⁶ Aponta F. Corradin que talvez haja aqui uma referência à personagem do mesmo nome da novela histórica *Eurico, o Presbítero* de Alexandre Herculano, publicada em 1844 (Corradin 1998: 456).

- PEDRO – O pai do cunhado da irmã do primo do tio da princesa Felisberta, a quem chamavam a Torta, era filho do sobrinho do marido da sogra do cavaleiro negro.
- FÍGADOS DE TIGRE – Que diabo de embrulhada é essa?!
- PEDRO – Isto, cá na literatura, chama-se demonstração lógica.
- FÍGADOS DE TIGRE – Sim! pois eu antes quero acreditar que és meu sobrinho do que ver-me obrigado a entender a tua lógica.
- PEDRO – Por tal preço, senhor, não quero o trono!
- FÍGADOS DE TIGRE – Agora vão-se todos, deixem-me com a minha visão, que ela não tarda.

(Saem todos, menos Fígados de Tigre)

CENA VI

- FÍGADOS DE TIGRE – *(Só; ouve-se outro trovão mais forte e a orquestra toca uma peça lúgubre)* Ei-la comigo! Com os diabos!... pois eu não poderei esganar quem quiser, sem que me apareça esta súcia¹³⁷ de fantasmas?!... *(Ouve-se um sino tocar lugubrememente doze badaladas; Fígados de Tigre conta das nove em diante)* Nove, dez, onze, doze... É a hora fatal! *(Ouvem-se os sons duma gaita de foles¹³⁸)*. Aguenta, Fígados de Tigre! A coisa hoje é séria! *(Gritos lastimosos, e gemidos continuados ao longe)*.

¹³⁷ *Súcia* (de *sócio* ou de *sociedade*): Grupo de pessoas de má nota; malta; rancho.

¹³⁸ *Gaita de foles*: Gaita galega.

Pilatos! Pilatos! tu é que tiveste a culpa!...
(Anda aterrado à roda da cena.) Para que diabo te havias de apaixonar pela minha Leocádia?! *(Relâmpagos e trovões).* Venha toda a metralha!... *(Gritando)* Pode aparecer a visão; estou pronto para tudo!

(Sai um raio do chão e some-se pelo tecto; estala um enorme trovão: gritos, rugidos, e sons de gaita de foles. O teatro escurece completamente; caem as paredes da sala, e desaparece o trono com todos os móveis que ornavam a casa)

SEGUNDO QUADRO

Um extenso mar de sangue povoado de rochedos de formas fantásticas. Nos cimos dos rochedos, figuras de mochos, corujas, sapos enormes, gatos pretos, aranhas monstruosas, dragões, caranguejos, etc., etc.

CENA VII

FÍGADOS DE TIGRE — *(Arquejante no meio da cena. Do seio das águas começam a surgir, como na aparição dos reis, na ópera de Macbeth¹³⁹, os seguintes personagens, que tornam a sumir-se logo que dizem as suas falas. A orquestra toca a música da referida ópera na cena da aparição)*

¹³⁹ Refere-se a aparição dos oito reis no Acto III desta ópera de Verdi. Veja-se nota 88.

ANTÓNIO FERRÁGIO – *(Do drama Ghigi, vestido como na sua peça¹⁴⁰ e trazendo uma enorme garrafa em posição de quem vai beber. Apenas descobre todo o corpo, a orquestra pára)* Ghigi! As pirâmides do Egipto gritaram ao pé de mim: Ghigi! As palmeiras atravessaram-se-me nas pernas e clamaram: Ghigi! No mar e na terra os homens e os brutos, todos urravam como possessos: Ghigi! Ghigi! sempre Ghigi!

FÍGADOS DE TIGRE – Quem és tu?

ANTÓNIO FERRÁGIO – Sou membro dessa grande família de patifes, que besuntados de vermelhão e alvaiade, têm feito estremecer muitas vezes, com o seu berreiro, o público pacífico dos teatros. Sou teu colega; assassino como tu, regalei-me a cortar as mãos e a língua a um estúpido, que me tinha dado agasalho, e depois bebi um frasco de veneno para evitar que me enforcassem. Mas cá no outro mundo embirram com os parvos, que se deixam apanhar pela justiça; e por isso condenaram-me a beber veneno por toda a eternidade. Muito boa noite!

(Põe a garrafa à boca e desaparece)

MACBETH – *(Trajando como na sua ópera, canta, apon-tando com a espada desembainhada para Fígados de Tigre; música do duetto de barítono e soprano da ópera Macbeth¹⁴¹)*

¹⁴⁰ Em *Ghigi*, na sua primeira entrada em cena, aparece “com os fatos em desalinho” (Amorim 1852: 14); depois, no segundo acto é descrito como um homem “pálido, cabelo quasi todo branco; sempre meio sobressaltado, desconfiando de tudo, como um homem tomado de remorsos. Vem vestido de preto” (Amorim 1852: 39).

¹⁴¹ Veja-se nota 131.

Um papalvo, oh! vista horrível!
 Não te julgues mais do que eu;
 Que, apesar desse ar terrível,
 Eu bem sei que és um sandeu.
 (*Some-se*)

FÍGADOS DE TIGRE – Fora, parlapatão! Cada um faz o que pode; eu não me gabo, e tenho dado cabo de mais gente num dia do que tu em toda a tua vida! (*Aparece Lopo da Silva, do drama Dous Renegados; vem armado e com a viseira calada*). Inferno e maldição! Quem será este? Armado!... todo armado!... e nem um som em seus lábios!... nem um gesto em suas feições!...

LOPO DA SILVA – (*com voz lenta e irónica, mas terrível*) Queres um som de meus lábios?... queres um gesto em minhas feições? (*Ergue a viseira*). Eu sou Lopo da Silva, o vil renegado... tive muitos amigos e admiradores no meu tempo... Diverti-os, entusiasmei-os... mas passei e esqueceram-me! Eles para cá tornarão!...

FÍGADOS DE TIGRE – Por essa estou eu.

LOPO DA SILVA – Ah! ah! ah! ah! (*Com raiva*) Eu fui queimado pela Inquisição, mas tu hás-de ser frito na caldeira de Pedro Botelho!

(*Some-se; aparecem Lourenço, do drama O Cedro Vermelho, e Domingos, do drama Ódio de Raça. A orquestra toca um lundú¹⁴²; Lourenço traz um feixe de flechas às costas*)

¹⁴² Na sua origem, o *lundum* (em língua africana: *lundú* e *calundú*) teria sido um baile nocturno e supersticioso dos negros da África Ocidental (Angola, Congo, Mina), dançado só por mulheres ao som de instrumentos como atabaques, pandeiros, botijas, castanhetas, etc. Transportado daí para o Brasil,

- DOMINGOS – (*comendo uma banana*) Pai senhor, nós somos filhos da mesma terra, e tivemos o mesmo pai; aqui o meu irmão é um selvagem muito honrado, e negoceia em flechas; eu sou um tratante, que furti quinhentos e sessenta mil réis ao Pai Cazuzza, esfaqueei-o, e fui também esfaqueado por um bicudo pé de chumbo!¹⁴³ (X).
- FÍGADOS DE TIGRE – Entendo cá essas histórias!
- DOMINGOS – Não entende? Pois eu quero a sua filha para minha mulher¹⁴⁴.
- FÍGADOS DE TIGRE – Dois mil açoites naquela cabra!
- DOMINGOS – (*Rindo ferozmente*) Ah! ah! ah!... (*Oferecendo-lhe a banana que estava comendo*) Queres comer bananas?
- FÍGADOS DE TIGRE – (*Aproximando-se-lhe*) Dá cá.
- DOMINGOS – (*Arrancando um facão da bainha e brandindo-o contra ele*) Queres tu seis facadas?
- (*Fígados de Tigre dá um salto para trás; Domingos come tranquilamente a banana*)
- FÍGADOS DE TIGRE – (*a Lourenço*) Agora fala tu.
- LOURENÇO – Cabeça de jacaré¹⁴⁵! Eu sou filho de um grande chefe, e não amo a flor do lago nem

com os escravos negros, ter-se-ia desenvolvido e evoluído, convertendo-se em dança mestiça e, por fim, brasileira. Do Brasil teria vindo para Portugal, trazida pelos marinheiros e pelos próprios escravos, divulgando-se entre o povo baixo. Com a vinda para Lisboa, em meados do séc. XVIII, do poeta mulato Caldas Barbosa, o lundum entra nos salões e, também, passa a ser cantado. Este ritmo estaria na moda até que outros ritmos, como o fandango e, sobretudo, o fado, viessem a substituí-lo.

¹⁴³ Referência intertextual ao argumento de *Ódio de Raça*.

¹⁴⁴ Referência, também, à mesma peça, onde Domingos quer por mulher a filha do seu amo (Emília, a protagonista branca da peça), descobrindo mais tarde que é a sua meia-irmã.

¹⁴⁵ *Jacaré* (do tupi *yakáré* “o curvo”): Espécie de grande lagarto americano. A ele e a seus costumes dedica Amorim a nota *LXIV* de *Ódio de Raça* (Amorim 1869b: 337-342).

o jasmim do mato¹⁴⁶, que andam a dizer pieguices atrás de mim. Creio que sou um grande pedaço de asno?...

FÍGADOS DE TIGRE – A mim também me parece.

LOURENÇO – O mulato quer a branca; a branca quer o gentio; o gentio quer matar o tapuio¹⁴⁷; o tapuio quer matar o filho da outra banda dos grandes lagos¹⁴⁸... é uma embrulhada de todos os demónios! Eu quis cortá-la, atirando uma frechada à barriga do tapuio e dando-lhe duas pauladas na cabeça; mas o patife era duro de roer, e pôs-me as tripas ao sol! (*Delirando*) Ah! um mar de vinho de caju¹⁴⁹!... um céu cor de papagaio!... Um campo de farinha de pau¹⁵⁰!... Vitória! Vitória pelos jurunas¹⁵¹!

(*Vão-se os dois*)

¹⁴⁶ Nota LX de *O Cedro Vermelho*: “nome por que todos os tapuios designam as florestas” (Amorim 1874b: 272).

¹⁴⁷ Referência intertextual ao argumento d’*O Cedro Vermelho*, quando Lourenço (gentio) quer vingar o seu pai, matando o tapuio culpável. Na nota XXXII de *Ódio de Raça* Amorim explica: “Tapuio, em língua tupi, quer dizer bárbaro e era a nós os portugueses que, no princípio dos descobrimentos, os índios denominavam tapuias, quando não éramos os seus aliados. Rigorosamente é por *tapuya caapora* que em tupi se designa o selvagem; mas, por abreviação ou por corrupção, chama-se hoje simplesmente tapuio, ou tapuia, a todo o índio que se ache em comunicação com os brancos; e a todos os que vivem nos bosques se chamam gentios” (Amorim 1869b: 205-206).

¹⁴⁸ Referência intertextual a *O Cedro Vermelho*, onde, com essa mesma expressão, Lourenço se está a referir ao seu antagonista, o português Francisco que veu do outro lado do mar (imagem que o próprio Amorim explica na nota 261 dessa peça) (Amorim 1874a: 235).

¹⁴⁹ O mesmo que *acaju*: Fruto comestível do acajueiro que apresenta uma amêndoa em forma de rim. Na nota C de *O Cedro Vermelho*, Amorim fala desta árvore e do seu fruto e explica: “*Anacardium occidentale* [...] é o cajú, cajuim ou caju-do-mato. [...] Deve advertir-se que o que vulgarmente chamam fruto não é mais que o desenvolvimento do pedúnculo floral. A parte reniforme, que adere aos ramos, chamada castanha-de-cajú, é que é o fruto” (Amorim 1874b: 158).

¹⁵⁰ Veja-se nota XXIV. Como se pode apreciar, no jeito de se exprimir Lourenço há muito de imitação paródica da linguagem metafórica consolidada como modelo de representação convencional do falar dos índios.

¹⁵¹ Na nota LIX de *O Cedro Vermelho*, falando da tribo juruna: “Tão pouco conhecida que nem mesmo alguns dos escritores brasileiros, que aliás se referem aos gentios de rabo (!) mencionam a existência desta...! Que admira pois que o sr. Paulo Marcoy afirmasse há poucos anos, no jornal francês *Le Tour du Monde*, que o principal comércio dos jurunas eram crâneos humanos, pintados de urucum, e que se vendiam na Europa a 500 francos cada um!” (Amorim 1874b: 124-125).

FÍGADOS DE TIGRE – Aquele diabo é doido! Ainda virá mais alguém?

OTELO – *(Vestido como na sua tragédia¹⁵²; a orquestra toca o lundu dos pretos)* Desdémona, la mia cara Desdémona!...

FÍGADOS DE TIGRE – Tu és o pai Tomás ou o pai Cazuzza?

OTELO – Sou Otel¹⁵³, o mouro de Veneza. A minha peça é uma sarrabulhada de fazer arrepiar os cabelos! Eu, só à minha parte, mato uns três ou quatro; sou uma espécie de doninha esfo-meada, que entrou num galinheiro humano. E se não te esgano também a ti, é porque está aqui a empurrar-me um sujeito, ainda mais terrível do que eu. Adeus, até outra vez.

(Some-se)

FÍGADOS DE TIGRE – Adeus, passe muito bem.

TITUS ANDRONICUS – *(Da tragédia do mesmo título¹⁵⁴)* Arreda tudo! Como eu, ainda não houve, não há, nem haverá jamais exemplo de matança!

FÍGADOS DE TIGRE – Quem é você?

TITUS ANDRONICUS – Sou Titus Andronicus, que a ignorância dos críticos atribuiu ao grande Shakespeare.

FÍGADOS DE TIGRE – Não conheço.

TITUS ANDRONICUS – Não! também não admira; na minha tragédia morrem apenas trinta e cinco pessoas...

¹⁵² Tragédia de William Shakespeare (1564-1616) que foi estreada em 1606.

¹⁵³ Esta obra teve nada menos que 39 representações na temporada 1882-83, mas já tinha sido representada anteriormente em Lisboa por grandes artistas (Sequeira 1955: 368 e 776).

¹⁵⁴ Primeira tragédia de W. Shakespeare, escrita e representada em 1594.

FÍGADOS DE TIGRE – Apenas?!...

TITUS ANDRONICUS – Há pés e mãos cortados; línguas arrancadas; violências e patifarias de todo o calibre! O sangue corre como a água nos chafarizes; e as entranhas das vítimas espalhadas nos meus cinco actos, fazem lembrar um grande estabelecimento de fressureiras¹⁵⁵, em semana de grande azáfama! A coisa acaba comendo-se dois homens guisados, ou feitos em pastelão!

FÍGADOS DE TIGRE – Irra!

TITUS ANDRONICUS – Creio, que posso ter presunção de ser o primeiro no meu género?

FÍGADOS DE TIGRE – Certamente.

(Estala um trovão, cai um raio, Titus Andronicus some-se)

FÍGADOS DE TIGRE – Que diabo será isto agora?!

CENA VIII

FÍGADOS DE TIGRE – *(Recua até à boca da cena. Continuam a surdir¹⁵⁶ e a sumir-se com grande rapidez as seguintes figuras: Um ESCOCÊS; um HOMEM de casaca azul e botões amarelos; um HOMEM de casaca amarela e botões azuis; um JUDEU com um cesto de tâmaras; um ESPANHOL de jaleca de peles, com uma guitarra na mão e um cigarro na boca; um SENADOR romano;*

¹⁵⁵ *Fressureiras*: Estabelecimento onde se vendem fressuras (fr. *fressure*, do lat. vulgar. *frixura*), que são o conjunto das vísceras que se aproveitam para comer.

¹⁵⁶ Na 2ª ed.: surgir.

um CAVALEIRO da Idade Média; um ÁRABE de albornoz branco; três MULHERES de capote e lenço; três HOMENS sem lenço nem capote; EMBUÇADOS, MASCARADOS, etc., etc., etc. A orquestra toca a música do coro da ópera Norma: “Guerra! guerra!”¹⁵⁷, e todos os personagens cantam em coro)

TODOS – *(Menos Figados de Tigre, cantando)*
Vingança!
Vingança!
Rasguemos-lhe a pança!

CENA IX

(Figados de Tigre, que vai para fugir das aparições, vê-se acometido por seis Embuçados, que saem dos alçapões e o rodeiam, cantando o mesmo coro)

EMBUÇADOS – *(Cantando)*
Vingança!
Vingança!
Rasguemos-lhe a pança!

(As primeiras figuras da aparição surdem¹⁵⁸ do chão, por todos os lados, mostrando-se até meios corpos e tornando a sumir-se, desencontradas umas das outras, assim como das que continuam a passar ao fundo; cantam sempre todos o mesmo coro, com os Embuçados)

¹⁵⁷ *Norma*: Ópera em 2 actos de Vincenzo Bellini (1801-1835), com libreto de Felice Romani sobre a tragédia de L. A. Soumet. A sua estreia teve lugar no 26 de Dezembro de 1831 em La Scala de Milão, representando-se pela primeira vez no São Carlos em 1835.

A melodia aqui citada, está incluída na cena terceira do Acto II, cantada por Norma, Orovoso e o Coro.

¹⁵⁸ Na 2ª ed.: surdem.

FÍGADOS DE TIGRE – Matem-me já por favor, que vou estando muito aborrecido com tudo isto.

TODOS – *(cantando)*
 Vingança!
 Vingança!
 Rasguemos-lhe a pança!

(A orquestra toca repentinamente a valsa da ópera Fausto¹⁵⁹, e as figuras entram todas para a cena e valem doidamente em torno de Fígados de Tigre, cantando a mesma letra em coro, ao compasso da dança)

FÍGADOS DE TIGRE – *(Berrando)* Maldição!... O meu estômago embrulha-se com esta barafunda infernal! O ar cheira-me a pederneira! Sinto a morte na barriga!

(Um Embuçado tira um enorme bacamarte debaixo da capa e aponta-o à barriga de Fígados de Tigre; este cruza as mãos no ventre, como para preservá-lo, e fica arquejando enquanto o outro lhe aponta a arma com toda a pachorra. A música é a dança param instantaneamente)

EMBUÇADO – *(Imitando com a boca o ruído do tiro)* Pum!...

FÍGADOS DE TIGRE – *(Cai, grunhindo como um porco)* Cuiiii!... Cuiiii!...Cuiiii!...

(A orquestra toca a mesma valsa, a dança continua mais vertiginosa; cai o pano)

¹⁵⁹ Célebre melodia (“Ainsi que la brise légère”) situada ao final do Acto II da já mencionada ópera de Gounoud (veja-se nota 126). Todas as personagens que estão em cena (raparigas, mulheres, estudantes e gente do povo) dançam uma alegre e rápida valsa, compondo o fundo para o primeiro encontro entre Fausto e Margarida. Os bailarinos repetem “Valsons toujours!”, no entanto, a dança vai tomando um ritmo cada vez mais e mais agitado.

ACTO SEGUNDO

TERCEIRO QUADRO

Clareira de uma floresta de carvalhos. Ao centro um poço, e junto dele um poste com a seguinte inscrição: POR AQUI SE DESCE PARA OS INFERNOS.

CENA I

JOANA

– *(Oculta na floresta: grandes aves negras, de espécies desconhecidas, andam esvoaçando por toda a cena, entram no poço e tornam a sair, dando pios longos e sinistros. A orquestra toca uma peça estridente, sacudida, e que se interrompe a espaços. Cada vez que soam as notas mais agudas da música, ouvem-se gemidos dolorosos e saem do poço grandes labaredas. Pouco a pouco vão desaparecendo as aves, a música esmorece e Joana canta com voz plangente; música da ópera Safo¹⁶⁰ no rondó final)*

Já meu pranto é sangue puro;
Chorei minha alma aos pedaços;
Dum traidor, dum vil perjuro
Inda sinto os férreos laços!

Busco em vão um refrigério,
Contra a chama abrasadora;
Mas, ai!, só no cemitério
Terei paz consoladora!
(A música cessa, Joana aparece)

¹⁶⁰ *Saffò*: Ópera de Giovanni Paccini (1796-1867), estreada em Nápoles em 1840 e representada no teatro São Carlos de Lisboa em 1843.

CENA II

JOANA

– *(Com uma grande lira na mão, vestida de túnica branca, os olhos em alvo e os cabelos soltos)* Sombra ensanguentada de Luís Gregório, por que me não deixas ao menos saborear as doçuras da minha dor?! Ah!... que vejo além? No alto daquela montanha acendem o fogo sagrado! É a hora do sacrifício!... *(Recitando)*

Sobre a pira fumegante

Ardem ternos corações!

A maldição de meus pais feriu-me na alma... *(Soluçando)* Perdão, Pedro Cru! amei-te, como nunca ninguém amou na terra dos vivos!... mas ela é uma Princesa... e eu?...eu?... eu? O meu coração sente-se oprimido, como se lhe tivessem posto em cima uma tonelada de chumbo!... a minha língua escalda... os meus bofes estão assados! Mas no meu coração refervem, como em caldeira do inferno, todos os tormentos do ciúme! Horror da natureza e de mim própria... eu quero morrer... Ali está um poço; pois vou-me deitar a ele. Quem será capaz de mo impedir?

CENA III

JOANA, PEDRO, LUÍS

PEDRO E LUÍS

– *(Saem ao mesmo tempo cada um do seu lado e gritam, batendo no peito)* Eu!...

(Ao verem-se em frente um do outro, recuam um passo e encaram-se enfurecidos)

- LUÍS – (*Com raiva*) Ele!
- PEDRO – (*Idem*) Ele!
- JOANA – (*Com admiração*) Eles?
- LUÍS – Não contavas comigo, porque me deitaste ao rio com uma pedra ao pescoço, não é verdade?
- PEDRO – Quem foi o maldito que te arrancou à minha vingança?
- LUÍS – Que te importa? Não me vês aqui para te pagar as minhas dívidas? Caí na rede de um pescador, que em vez de se mostrar satisfeito por salvar um homem, cravou-me o arpão quando viu que eu não era peixe; o choque fez-me recobrar os sentidos e dei oiro, muito oiro, ao meu salvador, pelo serviço que me tinha feito!
- PEDRO – E que vens buscar aqui?
- LUÍS – Venho para te matar, para te assassinar como um cafre!...
- PEDRO – (*Tomando uma posição trágica*) Isso, ainda há-de ser o que disserem os livros!
- LUÍS – (*Avançando para ele*) Ah! tu duvidas? Julgavas que eu desertaria das bandeiras da morte, simplesmente para te vir dizer: “Fico-te muito obrigado por me teres assassinado, depois de me empolgares a minha amante; e aqui estou para que me assassines outra vez”. (*Rangendo os dentes*) Não; não será assim!

- JOANA – (*Aproximando-se*) Por favor lhes peço, que não se rasguem as tripas na minha presença.
- LUÍS – (*Segurando-a pelo pulso*) Mulher, mulher, para que me perdeste?! Para que fizeste de mim um condenado? A minha vida corria serena, como um regato entre dois montes, e tu fizeste-la tumultuosa e revolta como as ondas temerosas do oceano imenso!
- JOANA – Deixa-me o braço!
- LUÍS – E tu largaste-me o coração, antes de mo teres feito em cisco? Chegou a minha vez de...
- PEDRO – (*Pegando num machado, que achou encostado a uma árvore*) Extermínio e morte! Larga essa mulher se não queres morrer outra vez.
- LUÍS – (*Largando Joana*) Pretendes defendê-la? Desejas ser esmagado com ela pela minha raiva? Intentas, vil bichinho da terra, afrontar o majestoso elefante?!...
- JOANA – (*Esfregando os olhos*) Ele! É ele!... És tu, Pedro? Meu Pedro!... Recobro a razão perdida... (*Olhando para Luís*) Quem é aquele? A sombra do Luís Gregório! oh! foge, Pedro; foge, que a sombra daquele homem é fatal, três vezes fatal!
- LUÍS – (*Cruzando os braços no peito e rindo convulsivamente*) Ah! ah! ah! Aí vem o Fígados de Tigre!
- PEDRO – Meu tio! (*Foge*)
- LUÍS – Seu tio?... Que diz ele?! (*Foge também*)
- JOANA – Mistério! Trevas! Escuridão! (*Foge*)

CENA IV

FÍGADOS DE TIGRE – *(Só, cabisbaixo e andando com passo lento)* Dizia minha avó que as águas do Letes apagam a memória (XI); e minha avó era mulher que sabia perfeitamente onde tinha o nariz. O Letes é o rio do esquecimento; se eu pudesse apanhar um púcaro das suas águas, nunca mais me lembraria da morte de Pilatos, nem tornaria a ter pesadelos como o de ontem à noite. Foi um sonho horrível! *(Olhando para o poste e para o poço)* Ali começa o caminho dos infernos (XII). Se eu tivesse coragem para ir até lá?... Plutão era muito amigo de meu pai (XIII), e pode ser que me desse um bom conselho... Talvez que conseguisse aplacar a sombra ensanguentada de Pilatos!... E porque não hei-de tentar?... Orfeo, Alcides e Eneas (XIV) não tinham melhores barbas do que eu. Eram parentes dos deuses?... também eu sou; eram animosos?... *(Vai-se aproximando do poço)*. Também me parece que tenho dado provas... *(Olhando para dentro)* Ui! que enxofrada que vem lá de baixo¹⁶¹! *(Sai do poço uma grande labareda e ele salta para trás)*. Safa! como esta língua infernal me queria lamber! Cheirou-lhe a vivo!... Ah! é verdade; eu não tenho o ramo de oiro (XV) para levar de mimo a Proserpina (XVI); é por isso que me expulsam... Mas estes são os bosques do Cocito (XVII), de que fala Virgílio; num destes carvalhos deve estar o ramo encantado?!...

¹⁶¹ Na 2ª ed.: debaixo.

CENA V

FÍGADOS DE TIGRE E INFANTE

- INFANTE – *(Apressadamente)* Papá? papá?...Está ali um estrangeiro, que lhe quer falar.
- FÍGADOS DE TIGRE – Um estrangeiro? Manda-o entrar... espera; cuidei que estávamos em casa! Mas eu também não lhe posso dizer que não entre... Por consequência, dize-lhe que entre.
- INFANTE – Entra, estrangeiro; aproveita a ocasião em que o papá não está com os seus azeites.

CENA VI

FÍGADOS DE TIGRE, INFANTE, LUÍS

- LUÍS – Eu te saúdo, ó Imperador sublime! De longes terras venho, a contemplar a tua grandeza e a procurar a tua justiça.
- FÍGADOS DE TIGRE – Bem-vindo sejas, se bem que em aziaga hora chegas à penumbra dos meus estados. Não te posso mandar sentar, porque não tenho aqui cadeiras; mas acredita que, se as tivesse, não faria cerimónia contigo.
- LUÍS – *(Deitando a luneta à Infante)* Deve ser esta a prima do meu assassino. *(Ao Imperador)* Agradeço tanta franqueza; e, para corresponder a ela, vou também falar-te sem rodeios.
- INFANTE – Ó papá, quer açorda para o almoço?

- FÍGADOS DE TIGRE – Vai à tabua¹⁶² mais a tua açorda. Não vês que estou com gente?! Estrangeiro, não repares nestas minúcias de família.
- LUÍS – Faze de conta, ó Rei, que estás em tua casa.
- FÍGADOS DE TIGRE – Dize o que pretendes¹⁶³?
- LUÍS – Pedro Cru é teu parente?
- INFANTE – É meu primo.
- LUÍS – E que mais?
- INFANTE – E... mais nada.
- LUÍS – Pois bem: Pedro Cru é um patife, porque me roubou minha prima para casar com ela!
- INFANTE – *(Desmaiando)* Ah! *(Cai)*
- FÍGADOS DE TIGRE – Desalmado! não vês que me matas a minha rica filha?!
- LUÍS – Tornai a vós, senhora, que eu ainda não acabei.
- INFANTE – *(Tornando a si)* Então acaba.
- LUÍS – *(Deitando-lhe a luneta)* Minha prima é uma bela cachopa... e estava contratada para casar comigo, quando o tratante me assassinou.
- FÍGADOS DE TIGRE – Que diabo de tolice estás aí a dizer, estrangeiro?

¹⁶² *Mandar à tabua*: mandar bugiar, despedir alguém com desprezo.

¹⁶³ Na 1ª ed.: pertendes.

- LUÍS – Eu tornei à vida por um processo novo; e sabendo que o meu assassino ia ser marido de tua filha, venho prevenir-te de que o vou matar a ferro frio, no campo ou na estacada.
- INFANTE – (*Ajoelhando aos pés de Luís*) Perdão! perdão para ele!

CENA VII¹⁶⁴

FÍGADOS DE TIGRE, LUÍS, INFANTE, JOANA

- JOANA – (*Correndo*) Não o acreditem! Esse homem... esse homem está mentindo!
- LUÍS – Ah!
- FÍGADOS DE TIGRE – Quem és tu?
- JOANA – Sou Joana Dulce, filha da princesa Teófila.
- INFANTE – (*Indo abraçá-la*) Minha sobrinha?!
- JOANA – A senhora é?..
- INFANTE – Sou a Infante Dona Tomásia, filha da Imperatriz Leocádia.
- JOANA – E aquele é?...
- INFANTE – O Ilustre Fígados de Tigre, meu pai.
- JOANA – (*Indo abraçá-lo*) Meu avô!...
- FÍGADOS DE TIGRE – Estes reconhecimentos tinham mais lugar lá para o último acto... mas, enfim, vá!

¹⁶⁴ Na 1ª ed. esta cena aparece numerada como VI, facto que provoca a numeração errada das seguintes. Corrigimos, pois, a numeração de todas elas.

CENA VIII

FÍGADOS DE TIGRE, INFANTE, LUÍS, JOANA, PEDRO

- PEDRO – Minha bela Infante... ah!
- JOANA – (*Aproximando-se dele*) Meu amor!
- INFANTE – (*Idem do outro lado*) Meu bem! (*Olham uma para a outra admiradas*)
- PEDRO – Oh! com a fortuna! Meti-me em boa.
- LUÍS – (*Às duas*) Vai haver barulho e pancadaria de criar bicho! (*Ao Imperador*) Estas duas mulheres são rivais... este homem ilude-as ambas...
- INFANTE – (*A Joana*) Minha rival?! pois és tu! tu! tu! tu! tu! tu! Oh!
- JOANA – (*À Infante*) Minha rival e minha tia! tu, tu, tu, tu, tu? Oh! (*Cobrem os rostos com as mãos, a orquestra toca a música do coro no rondó final da ópera Lucia de Lamermoor*¹⁶⁵)
- INFANTE – (*Cantando*)
Talvez te julgues mais nova,
E queiras tirar-me o amante?
- JOANA – (*cantando, mesma música*)
E você, por ser Infante,
Cuida talvez que me encova?
(*duetto; depois dele cessa a música*)
- LUÍS – (*A Pedro*) Se aparecer mais alguma mulher na peça, também a queres para ti? uma figa!
- PEDRO – Se quiser, estou no meu direito.

¹⁶⁵ Veja-se nota 124.

- INFANTE – Meu pai: já não quero casar com este monstro; e, para me vingar dele, vou casar com o primeiro pedaço de asno que me aparecer. *(Olhando para Luís)* Anda cá, estrangeiro, queres casar comigo?
- LUÍS – Oh! Infante da minha alma!
- INFANTE – Queres ou não?
- LUÍS – Se quero? Isso não se pergunta!
- INFANTE – Pois bem; sou tua.
- LUÍS – E teu pai?
- FÍGADOS DE TIGRE – Casai-vos, meus filhos; tomara eu ver-me livre de todas estas maçadas!
- JOANA – *(A Pedro)* Oh! pérfido! oh! ingrato. *(Aproximando-se de Luís)* Luís Gregório, uma vez que tu não morreste, caso contigo; perdoa-me haver-te deixado por ele! O monstro escrevia umas cartas tão bonitas! E era poeta... fez-me uma vez umas loas... *(Chorando mais)* Enfim, caso contigo.
- LUÍS – Oh! diabo! duas?...
- INFANTE – Que diz ela? Então juraste deixar-me sem homem? Este é meu.
- JOANA – Seu! vejo que todos lhe servem?!
- FÍGADOS DE TIGRE – Que diabo de tramóia!... Sabem que mais? arranjem-se como puderem, que eu mudo-me. *(Vai-se)*
- LUÍS – E eu faço o mesmo... *(Vai para fugir; Pedro deita-lhe a mão)*

CENA IX

INFANTE, PEDRO, JOANA, LUÍS

- PEDRO – (*Com Luís preso pelo pulso*) Alto aí, cão!
- LUÍS – (*Tirando uma faca muito grande de uma bainha de coiro*) Deixa-me, se não queres que eu te faça fungar a venta com este facão?
- PEDRO – Cuidavas que não era mais senão vir acusar-me diante de pessoas tão respeitáveis, lançar a desordem no interior de uma família pacífica e depois dizer: "Arranjem-se como puderem?". Não, miserável! Só a morte de um de nós...
- JOANA – (*Metendo-se entre eles*) Pedro! Pedro, olha que ele mata-te, e eu ainda te amo!
- INFANTE – (*Segurando-a por um braço e puxando-a para trás*) Deixa-os; eu também morrerei se ele morrer; mas somos duas a querê-lo, e, se eu não o apanhar, também não será para ti.
- JOANA – (*Gritando*) Deixa-me! deixa-me! socorro!
- INFANTE – (*Gritando, tragicamente*) Sofre, que eu também sofro! (*Baixando a voz*) Grita, que eu também grito! Morre, que eu também estou morrendo! (*Começam ambas a arquejar muito*)
- LUÍS – Não me largas, Pedro Cru?
- PEDRO – Não te largo, Luís Gregório; quero ter o prazer de te esganar¹⁶⁶ com toda a pachorra.

¹⁶⁶ Na 2ª ed.: enganar.

LUÍS – Não? *(Batendo-lhe com a ponta da faca na barriga)* Uma, duas, três vezes, não?

PEDRO – *(Rapidamente)* Esconde a navalha, que aí vem uma patrulha.

(Partem todos para fugir, cada um para seu lado, e passa uma patrulha de infantaria municipal ao fundo)

CENA X

IMPERATRIZ

IMPERATRIZ – *(Só)* Não vejo minha filha, nem o meu homem!... Pobre Imperador, coitado!... Agora deu-lhe a mania de querer descer ao inferno para pedir perdão à sombra do irmão!... E eu... Oh! Se ele soubesse toda a verdade! Se soubesse que o homem que matou... que seu irmão... Oh!... vergonha! vergonha... e vergonha! Infeliz Pilatos!... foste para o ar amarrado a um foguete, enquanto a mãe ocultava o seu crime e as suas lágrimas nos abismos do seu remorso! Porém se ele vai ao reino das sombras (XVIII) o irmão diz-lhe a verdade e estou perdida!... não, não o devo deixar ir; ele é cabeçudo e há-de teimar... Mas também não devo consentir que ele chame filha à sobrinha! Que horror!... este é o meu castigo... Fígados de Tigre tem visões!... E eu? Os mortos levantam-se das campas para me atormentar!... E um fantasma pavoroso, a sombra de Pilatos, aquela sombra terrível, aparece-me em toda a parte... Ei-la que sai daquele poço!

(*Pilatos sai do poço, com um enorme foguete amarrado à cintura; a orquestra toca a música da ópera Sémiramis¹⁶⁷ na aparição da sombra de Nino; a Imperatriz canta*)

Tremem-me as pernas,
Tenho arrepios;
Bate-me o queixo
Com calafrios!

Serão remorsos?
Será pavor?
Respiro apenas
Com tanto horror!

Mas tu morreste,
Já não sou tua;
Não me caustiques¹⁶⁸;
Vai à tabua!

(*Cessa a música*).

E sempre com a sombra daquele foguete fatal atrás de si! É o meu remorso... é o meu castigo!

(*Cobre o rosto com as mãos*)

¹⁶⁷ Há duas óperas com este título que foram cantadas em Lisboa em várias ocasiões ao longo do século XIX: a *Semiramide* do compositor italiano que morou em Lisboa, Giovanni Paisiello (1740-1816), que subiu pela primeira vez ao palco do São Carlos em 1799, e a que pensamos que com toda a probabilidade se está a referir Amorim, a *Semiramide* de G. Rossini, uma peça em dois actos, com libreto de Gaetano Rossini a partir da tragédia de Voltaire. Foi estreada em la Fenice de Veneza no 3 de Fevereiro de 1823, sendo representada em Lisboa em 1825.

Na ópera, Semiramide, rainha de Babilónia que, no passado, fizera que Assur (príncipe desejoso da sua mão e do seu reino) matara o seu esposo Nino, está apaixonada pelo valoroso guerreiro Arsace (ignorante de que ele é o seu único filho varão, desaparecido na altura da revolta). Quando, no Acto II, a rainha tenta casar com ele, o fantasma de Nino faz-se ouvir no templo e revela o crime que acabou com a sua vida. Isto provoca a vingança do filho que, querendo assassinar a Assur, acaba finalmente com a vida de sua mãe.

¹⁶⁸ Do verbo *causticar* (de *caústico* + suf. -ar): Causar efeito semelhante a uma queimadura. Familiarmente, causar desagrado, incomodo, aborrecimento ou enfado.

CENA XI

IMPERATRIZ E PILATOS

- PILATOS – Não o duvides, mulher!
- IMPERATRIZ – Ah! agora também me parece ouvir-lhe a voz! Vai-te! vai-te, não me persigas!
- PILATOS – Não foi para te deixar assim que eu pedi a Plutão para vir ao mundo.
- IMPERATRIZ – Que oiço! Então és realmente a sombra do meu cunhado?
- PILATOS – Sou.
- IMPERATRIZ – E vens do outro mundo?
- PILATOS – Alcancei quinze dias de licença registada.
- IMPERATRIZ – Que devo fazer para aplacar os teus manes? (XIX).
- PILATOS – É preciso que deixes ir teu marido ao reino das sombras, quero conversar com ele.
- IMPERATRIZ – Tens tenção de me denunciar?
- PILATOS – Talvez.
- IMPERATRIZ – Isso seria uma indignidade imprópria de um cavalheiro como tu! Fala-lhe aqui mesmo, na minha presença.
- PILATOS – Não tenho tempo.
- IMPERATRIZ – Não me acuses; lembra-te que estás morto, e que pareceria muito mal um defunto denunciante!
- PILATOS – Vês este foguete?

- IMPERATRIZ – Vejo.
- PILATOS – Os deuses infernais deixaram-no ficar atado à minha sombra para todo o sempre; não posso entrar com ele nos Campos Elíseos, porque não cabe pela porta. (XX)
- IMPERATRIZ – Aí vem meu marido.
- PILATOS – (*Metendo-se no poço*) É preciso que ele desça ao inferno; toma sentido!
- IMPERATRIZ – Tu queres dizer-lhe?..
- PILATOS – Se ele não vier pedir-me perdão, comigo te há-de haver. (*Some-se*)

CENA XII

IMPERATRIZ E JOANA

- IMPERATRIZ – Estava escrito no livro da fatalidade que se consumasse a obra negra da abominação e do crime!
- JOANA – (*Trazendo um grande cofre*) Mas não há-de consumir-se!
- IMPERATRIZ – Quem és tu?
- JOANA – (*Solenemente*) Ninguém!¹⁶⁹
- IMPERATRIZ – Essa não está má! Eu vejo aí alguém.
- JOANA – Talvez.
- IMPERATRIZ – Onde vens?

¹⁶⁹ Referência intertextual, que deve ser lida em clave paródica, ao *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett (veja-se Corradin 1998: 463).

- JOANA – Eu não venho, vou.
- IMPERATRIZ – Para onde?
- JOANA – Já não vou, fico.
- IMPERATRIZ – Dize... fala... mas não... cala-te... anda... pára...
- JOANA – (*Com comisseração*) Desgraçada princesa! pois não to dizia o coração?
- IMPERATRIZ – Confesso que o coração não me disse nada. Temos novas desgraças?
- JOANA – Vês este cofre?
- IMPERATRIZ – Sim... parece-me que vejo.
- JOANA – Encerra um grande crime.
- IMPERATRIZ – Então fecha-o bem!
- JOANA – Se não o abrir, o crime será consumado.
- IMPERATRIZ – Sendo assim, é melhor abri-lo.
- JOANA – Se o abrir, sairá dele a vergonha, a desonra e o aviltamento... para ti, Leocádia!
- IMPERATRIZ – Oh! Céus... Oh! Terra... não sei o que me adivinha o pensamento!
- JOANA – Eu também sou mulher, por isso corri a salvar-te.
- IMPERATRIZ – A minha gratidão será eterna.
- JOANA – Dentro deste cofre estão quinhentas cartas.
- IMPERATRIZ – (*Aterrada*) Tens tenção de mas ler todas?
- JOANA – Prova-se nelas que Pedro Cru...

- IMPERATRIZ – Meu sobrinho?..
- JOANA – É teu filho.
- IMPERATRIZ – Ele! É impossível.
- JOANA – (*Oferecendo-lhe o cofre*) Queres a prova?
- IMPERATRIZ – (*Repelindo-o*) Ler quinhentas cartas? não; prefiro acreditar o¹⁷⁰ que me dizes.
- JOANA – E não te lembras que ele vai ser marido de sua irmã?
- IMPERATRIZ – Ah! é verdade!... as provas?... dá-me as provas.
- JOANA – (*Apontando para a plateia*) Queres ler a correspondência? Não vês que não estamos sós? que todos saberiam o teu segredo?
- IMPERATRIZ – Tens razão.
- JOANA – Vou contar-te a história em duas palavras; ficará aqui entre nós: a Dama Pé de Cabra, depois de contratado o seu casamento com D. Moço Ansures, amou o cavaleiro negro.
- IMPERATRIZ – (*Arquejando*) São destinos!
- JOANA – Chegou o dia das núpcias; a noiva estava vestida de branco, pálida como dois defuntos, coroada de goivos e saudades, como quem ia fazer do himeneu o túmulo das suas esperanças!
- IMPERATRIZ – (*Muito enternecida*) Coitada! Coitada da Pé de Cabra!

¹⁷⁰ Na 2ª ed.: no.

- JOANA – *(Dando-lhe o cofre)* Segura-o por um pouco, que eu já não posso com o braço. Quando estavam a pôr o véu à desposada, ela soltou um grito terrível; a mão que lhe tocara a fronte era a mão de um finado! Ao mesmo tempo saiu das profundezas das catacumbas uma voz, que dizia assim: “Dama Pé de Cabra, mulher desleal e perjura, que fizeste do meu amor?”.
- IMPERATRIZ – E ela?
- JOANA – Estava para desmaiar, quando a mesma voz lhe disse ao ouvido: “Poupo-te, por amor de meu filho”. E ficou tudo em trevas para todo o sempre!
- IMPERATRIZ – Pobres amantes!
- JOANA – Passados seis meses a Pé de Cabra teve um filho, que D. Moço Ansures quis afogar à nascença; a mãe, sabendo que tu tinhas também um da mesma idade, fez com que a tua parteira os trocasse no berço, para que, se a raiva do marido continuasse, ele desse a morte ao teu e tu criasses o dela.
- IMPERATRIZ – Que horror!
- JOANA – Deste modo, privava ela o filho do amor da sua verdadeira mãe, porém dava-lhe um trono!...
- IMPERATRIZ – É infame!... perdoo-lhe, porque sou mãe.
- JOANA – A criança, que veio para o teu palácio, morreu; e Pedro Cru chegou a ser adorado por seus pais... e por sua mãe suposta.

- IMPERATRIZ – Pedro Cru é meu filho!? Corro a salvá-lo.
- JOANA – Espera.
- IMPERATRIZ – Para quê?
- JOANA – Que lhe vais dizer?
- IMPERATRIZ – *(Com orgulho)* O que todas as mães que se estimam dizem a seus filhos. Isto é: que sou sua mãe, e que, em consequência disso, ele é meu filho.
- JOANA – *(Levando-a misteriosamente para um lado)* Só isso? *(Rindo)* Ah! ah! ah! Pobre louca. Isso já não se usa.
- IMPERATRIZ – Então que se usa?
- JOANA – Escuta. *(Canta; música da canção da cigana na ópera Trovador: “Stride la vampa”¹⁷¹)*
 O tempo, girando
 Nas voltas da roda,
 Transforma os costumes
 Talhando-os à moda.
- Outrora as mulheres,
 Em Roma ou na Grécia,
 Mostravam-se todas
 Qual fera Lucrecia.

¹⁷¹ *Il Trovatore*: Ópera em 4 actos de G. Verdi com libreto de Salvatore Cammarano, a partir do drama de Antonio Gutiérrez, que é uma das obras do repertório operista mais conhecidas. Representada pela primeira vez no teatro Apollo de Roma a 19 de Janeiro de 1853, em Lisboa apresentou-se no São Carlos em 1854.

Incluída no Acto II da ópera, esta é a ária de apresentação da cigana Azucena, quem, sentada à beira do lume, exprime o fluxo apaixonado das suas lembranças e dos seus ódios, centrando-se especialmente na história da morte da sua mãe.

Fiavam, teciam,
Criavam os filhos;
Deitavam remendos
Até nos fundilhos!

Agora? As casadas
Parece horroroso
Saírem à rua
Com filhos e esposo!

Não deitam remendos,
Não cuidam da casa;
E só querem homens
Que arrastem a asa.

Quem pensa nos filhos?..
Se os dias são cheios
Com festas, jantares,
Teatros, passeios!

Tais são os exemplos
Que agora nos dá!
Mas todas as regras
Têm sua excepção.

IMPERATRIZ

– *(Canta; mesma música)*
Que tempos! Que horrores!
Quem pode dizer,
Com estes costumes:
– Não me hei-de perder?

JOANA E IMPERATRIZ

– *(Mesma música)*
O mundo está velho,
Rompeu-se-lhe o fundo!
Se não o consertam,
Adeus, pobre mundo!

- IMPERATRIZ – Mas quem és tu, que me vens tornar tão desgraçada?
- JOANA – *(Pegando no cofre)* Treme de o saber!

CENA XIII

IMPERATRIZ, JOANA, FÍGADOS DE TIGRE, INFANTE, PEDRO

(Fígados de Tigre vem em traje de viagem, trazendo um saco de noite e um enorme guarda-sol de paninho encarnado. Pedro traz uma mala de garupa; e a Infante, uma caixa de chapéu de homem e um par de botas de canos muito altos)

- FÍGADOS DE TIGRE – Ah! estás aí, mulher? Custava-me partir sem te dizer adeus! Vou fazer uma viagem, da qual pode muito bem suceder que não torne a voltar.
- IMPERATRIZ – Ai, que dizes! Pois sempre vais?
- FÍGADOS DE TIGRE – Não tenho remédio; tornei a ter a visão e aquele maldito foguete dá-me que cismar!
- IMPERATRIZ – E tu sabes se ele já cairia?
- FÍGADOS DE TIGRE – *(Olhando para o ar muito assustado)* Lembras bem!... mas há tantos anos... já deve ter caído.
- INFANTE – *(Chorando)* Papá!... não o tornamos a ver!...
- PEDRO – A Joana aqui!
- JOANA – *(Baixo à Imperatriz)* Ânimo! e nem palavra.
- IMPERATRIZ – *(A Pedro)* Meu fi... meu querido Pedro... *(À parte)*: Oh! eu não posso! e agora... neste lance cruel! *(Olhando ternamente para Pedro; baixo)* Necessito abraçá-lo.

- FÍGADOS DE TIGRE – (*A Pedro e à Infante*) Botem essa bagagem lá para baixo; eu não levo comigo senão o saco de noite e o guarda-chuva. Deitem a mala com jeito, que vão aí camisas engomadas. (*À Infante*) Também trouxeste o chapéu novo? eu sei... parece-me que não levo esse... aquilo por lá deve ser um fumo de todos os demónios, e vai estragar-mo! Deita só as botas. (*Abraça todos*). Adeus, mulher; adeus, filha; Pedro, escuso de te recomendar que tomes conta delas.
- PEDRO – (*Chorando*) Vá descansado.
- INFANTE – (*Chorando*) Oh!... papá!...
- IMPERATRIZ – Adeus!... (*À parte*) Pilatos vai denunciar-me!... que me importa, se tenho aqui o meu filho?!
- JOANA – (*Baixo à Imperatriz*) Schiu, caluda!
- FÍGADOS DE TIGRE – (*Descendo pelo poço*) Ó Pedro, meteste o ramo de oiro na mala?
- PEDRO – Meti, sim, senhor.
- FÍGADOS DE TIGRE – (*Canta; música da ópera Trovador, na ária do tenor: “Adio, Leonora”¹⁷²*)
Adeus, minha mulher;
Adeus, oh filhos meus;
Lembraí-vos cá de mim;
Adeus, família, adeus!

¹⁷² Palavras pertencentes à ária: “Sconto col sangue mio”, incluída no Acto IV da ópera citada de G. Verdi (veja-se nota 171), onde o protagonista, Manrico, se despede da sua namorada, Leonora.

No contexto da peça, mais outra vez, torna-se evidente o jogo irónico implícito entre o dramatismo da música e da situação teatral que evoca (morte trágica dos protagonistas, impossibilidade do amor, heroísmo extremo...) e a situação ridícula que se nos apresenta na peça.

IMPERATRIZ,
 INFANTE, PEDRO – *(Cantam; música do coro do “Miserere”¹⁷³ da mesma ópera)*
 Adeus! choremos todos,
 Que o pranto é de rigor...
 Depois, console o fado
 A nossa triste dor.

(A orquestra toca o fado, e Pedro dança com a Infante, batendo à moda dos fadistas do Bairro Alto. A Imperatriz anda em torno deles fazendo passos do fandango¹⁷⁴)

FÍGADOS DE TIGRE – *(Estupefacto, gritando) Oh! lá? oh? (Param a música e a dança). Que diabo de moda é esta de exprimir a saudade?! (Estala um grande trovão e faz um imenso relâmpago). Ai! ai!... Ah! (Cai e desaparece)*

PEDRO – *(Querendo correr para o poço) Meu tio!*

IMPERATRIZ – *(Segurando-o) Meu amor!*

(Pedro pára espantado a olhar para ela)

JOANA – *(Baixo e rapidamente à Imperatriz) Silêncio!*

¹⁷³ Também do Acto IV da mesma ópera. Este fragmento, lúgubre e solene, tem-se convertido num dos mais populares do repertório lírico. A situação é a seguinte: o Coro, acompanhado pelo tanger dos sinos, entoa esta melodia numa torre onde Manrico e a que considera a sua mãe, Azucena, estão à espera da sua execução, tendo como fundo os desgarrados gritos de Leonora.

¹⁷⁴ *Fandango*: Dança popular comum em toda a Península Ibérica, de compasso ternário, tempo vivo e acentuação fortemente ritmada, mas com grande diferenciação na coreografia entre as diversas zonas.

CENA XIV

PEDRO, IMPERATRIZ, INFANTE, JOANA, LUÍS,
SEIS MASCARADOS, FÍGADOS DE TIGRE

LUÍS – *(Vem da mata, seguido pelos Mascarados, andando nos bicos dos pés e sendo visto somente por Joana, à qual mostra uma grande navalha e aponta-lhe para Pedro; baixo). Se queres casar com ele, cala o bico!*

(Os Mascarados apoderam-se da Infante, e amordaçam-na; Joana faz um movimento como que para gritar, Luís mostra-lhe a navalha, com a qual lhe impõe silêncio enquanto os Mascarados arrastam a Infante à força. Ao mesmo tempo a Imperatriz vai aproximando a boca da face de Pedro, que olha para ela com terror e espanto)

FÍGADOS DE TIGRE – *(Deitando a cabeça fora do poço) As saudades que me devoram...*

IMPERATRIZ – *(Apenas ouve a voz do Imperador dá um empurrão em Pedro) Ai! Credo!*

LUÍS – *(Ia para fugir, suspende-se e agarra na mão de Joana; baixo) Está queda sem tugir nem mugir¹⁷⁵; aliás, coso tudo às facadas! (Beija-lhe a mão repetidas vezes)*

FÍGADOS DE TIGRE – *(Vendo todos perturbados). Parece-me que não vim a propósito e que já me devia ter ido há mais tempo?!*

(Pedro e Luís medem-se com ar ameaçador; Luís torna a beijar a mão de Joana; a Imperatriz olha para Pedro com amor;

¹⁷⁵ *Nem tugir nem mugir*: Não dizer nada.

Fígados de Tigre corre os olhos pela cena e pelos actores; olhando para cima) Caia o pano, antes que me aconteça mais alguma desgraça.

(A orquestra toca rapidamente o fado; Luís dança com Joana e Pedro com a Imperatriz, o pano cai)

ACTO TERCEIRO

QUARTO QUADRO

Subterrâneo húmido e sombrio; paredes caídas a um lado, o tecto rachado e ameaçando ruína. Armas pendentes da parede. Um armário pintado de preto. Um esqueleto, de pé, com uma grande espada na mão, em posição de quem se defende de uma estocada e acorrentado à parede com grossas cadeias de ferro.

CENA I

PEDRO

– (*Só, sentado a um canto a roer as unhas; tem a barba e o cabelo muito crescidos, está pálido e vestido de preto*) Oh filosofia alemã! Oh poesia transcendente e nebulosa! só tu és grande, incomensurável, imensa! Inspira o teu adepto, oh Diva! (*Levanta-se e recita com entusiasmo*)

Era já alta noite e o sol pairava
Por sobre as ínvias trevas do futuro;
A hierática luz nos céus poisava
Com lívidos cristais seu dedo escuro;
E lá por essa Europa
Andava imensa tropa!
Uns saíam de casa, outros entravam;
Estes iam calados,
Aqueles conversavam...
Alguns, comidos de desejo ardente,
Pretendiam roer os cotovelos;
Outros, cravavam o aguçado dente
Na taça impura dos danados zelos!

Oh! quem tal diria!
Nessa hora fatal,
A minha pobre tia
Vagava à toa pelo seu quintal!
Ai, ai!
Passarinho trigueiro,
Coitadinho!
No frágil mirto onde fizeste o ninho
Silva o uivo feroz dum carniceiro!
Dos teus abris, as pálidas auroras,
Na escarpa da montanha
Relatam a façanha
Do bruto, que abismou prole a quem choras!
Adeus, oh águas de prata
Do meu Tejo de cristal,
Onde a lua se retrata
Do céu do meu Portugal!
Oh! sol,
Dá-me um arrebol,
Quando nas águas azuis
Baterem os ventos suís¹⁷⁶!...
Adeus, adeus, Filomela,
Pomba do meu coração!
Adeus, andorinha bela,
Tu só não fazes verão!
Eu contigo era só teu,
Mas, sem ti, já não sou eu,
Sou outro;
Que o outro eu, morreu
E já não é teu nem meu!

¹⁷⁶ Na 1ª e na 2ª eds.: sues.

Adeus, oh! flor desta existência solta;
Raio de estrela, que tombou nos mares;
Pérola, que esmagou vaga revolta;
Imagem, derrubada dos altares!
Onde estás, onde vives, que fizeste?
Tomásia amada, a quem eu chamo Elisa,
Para vestir com mais gentil camisa
O feio nome que no berço houveste?!
Alma errante num pélogo sem fundo,
Condenei-me a chorar-te a sós comigo!
Flor, que arrebatou o turbilhão do mundo,
Canto e choro por ti! Eis meu castigo.

Oh poesia! Oh consolação das almas sublimadas! Que serias tu sem este sabor de obscuridade alemã, que faz com que sejas amada e cultivada, até pelos que menos te compreendem?! Não me desampares, poesia! Cantei, e já me sinto outro! Não se me dava até de comer agora alguma coisa, para matar as saudades da minha Infante! Que será feito dela e do seu infame roubador? Oh! Hei-de descobri-los!

Ainda que no inferno vão sumir-se,
Lá mesmo, ardendo em raiva, irei
buscá-los!
Será tal meu furor, minha vingança,
Que o mundo tremerá de ouvir meu
nome! (XXI)

Jurei-o! Prometi não cortar mais as barbas desta cara e os cabelos desta cabeça; não comer, não beber, não descalçar as botas, nem dormir em povoado, enquanto não encontrar o meu rival, o roubador covarde

da minha Elisa... ou Tomásia... que ela chama-se Tomásia, mas eu embirrei em chamar-lhe Elisa, que é mais poético. Por onde andarão eles? Eu aqui estou, fechado com este pobre esqueleto, para ver se os encontro por acaso. Meti-me neste lúgubre subterrâneo, para preparar a minha vingança com sossego; isto aqui é mais seguro; eu não quero que o patife do Luís Gregório me assassine, antes de eu o matar a ele. *(Olhando para o esqueleto acorrentado)* Este infeliz talvez amasse também como eu?... Hei-de pôr o Luís Gregório no lugar dele? Oh lá se hei-de!

CENA II

PEDRO E JOANA

- JOANA – *(Cm um cesto)* Bons dias, Pedro.
- PEDRO – Adeus, Joana.
- JOANA – *(Pondo o cesto no chão)* Ainda pensas nela?
- PEDRO – Sempre! Eternamente! Perpetuamente!
- JOANA – Não queres fazer a barba?
- PEDRO – Não me assanhes com essa pergunta!
- JOANA – Que amor que ele lhe tem!
- PEDRO – *(Pgando-lhe nas mãos)* Não é verdade? *(Cantando, sem música)* Oh! tanto amor! Oh! tanto amor! Oh! tanto amor! *(Joana faz um movimento de despeito)*. Perdoa,

Joaninha, perdoa. Eu bem sei que me amas;
porém, já te disse tudo: só te posso consa-
grar a ternura de um irmão... a de amante,
jamais!

JOANA

– (*Cantando; música da ária do tenor na ópera
Sonâmbula*¹⁷⁷: “*Ma perche no posso odiar-te*”)

Mas eu não, não posso odiar-te
Infidel, por me deixares!
Se mal comigo ficares,
Queixar-me-ei por toda a parte!

Deixas-me sem que eu te deixe!
Não temes o meu ciúme?

(*Cantando e chorando*)

Mas quem te há-de acender lume
Para frigir o teu peixe?!

PEDRO

– (*Cantando; música da ópera Beatrice di
Tenda*¹⁷⁸: “*Sofri, sofri tortura*”)

Não falemos em ciúme;
Quem tem no peito um fogão
Todo em brasas de paixão,
Não precisa de outro lume!

¹⁷⁷ *La Sonnambula*: Ópera em 2 actos de Vincenzo Bellini sobre libreto de Felice Romani inspirado num argumento para bailado de E. Scribe, estreada no Teatro Carcano em Milão no 6 de Março de 1831. Foi representada em Lisboa pela primeira vez em 1834. “Ah! perchè non posso odiarti” pertence ao Acto II desta ópera.

¹⁷⁸ *Beatrice di Tenda*: Ópera em 2 actos de V. Bellini, também com libreto de Felice Romani. Representada inicialmente em La Fenice de Veneza no 16 de Março de 1833, foi levada ao palco do São Carlos em 1837.

Esta ópera está baseada na história de uma heroína que é acusada injustamente pelo seu esposo para se libertar dela. A melodia a que se refere Amorim pertence à cena V do Acto II da ópera, quando Orombello, trazido perante o tribunal reunido para julgar Beatrice e ele próprio, e ainda que desfalecido pelos tormentos a que tem sido submetido, proclama a inocência da mulher na sua ária “Cessa, cessa – Ah! tu non sai...”.

Nem tomo a provar fritura,
Antes de comer um bife
Da carne desse patife
Que me pôs nesta tristura!

JOANA – Pois sim, cruel! Trago-te aqui uns biscoitos deliciosos e espero que me farás o favor de os comer todos?

PEDRO – (*Sentando-se e tirando biscoitos do cesto*) Visto fazeres tanto empenho!... para te obsequiar... lá vai um. (*Come*)

JOANA – (*Apresentando-lhe uma garrafa*) Agora esta pinga de velho Porto. (*Pedro pega na garrafa e bebe*). Bebe, bebe sem receio... deste já se não encontra facilmente, depois que deu o mal nas vinhas; mandou-mo o António Moutinho, que é moço delicado e sabe o que é bom. (XXII)

PEDRO – (*Saboreando*) Realmente!... é do fino... Hei-de escrever ao Moutinho, pedindo-lhe também uma dúzia de garrafitas. Já que ele não vem ver o seu amigo, ao menos faça-se lembrado com uma pinga! Sinto-me agora mais aliviado. E... tremo perguntar-te por minha tia... Como vai ela?

JOANA – Melhor; muito melhor.

PEDRO – Coitada! Vi-a no outro dia com o começo dos seus achaques, e fez-me dó!

JOANA – Dize-me cá: não lhe achas nada de extraordinário?

PEDRO – Acho; até muito!

- JOANA – Suspeitas?
- PEDRO – Suspeito que ela...
- JOANA – Que ela ?...
- PEDRO – Vou dizer-te um horror, um absurdo, uma abominação... desconfio que...
- JOANA – Desembucha!
- PEDRO – Creio que minha tia está apaixonada por mim!
- JOANA – Desgraçado! Sabe que ela é tua... tua... tua... tua...

CENA III

JOANA, PEDRO, IMPERATRIZ

- IMPERATRIZ – (*Entrando*) Tua mãe!
- PEDRO – (*Correndo para ela com alegria*) Minha mãe! (*Suspende-se*). Minha mãe?!
- IMPERATRIZ – Ai, meu filho! Bem sei quanto essa exclamação tem de repreensiva; e quanto é pungente uma reticência, em certas ocasiões! Mas perdoa a minha cegueira! (*Canta, música da ópera Traviata*¹⁷⁹: “*Il tuo vecchio genitore*”)

¹⁷⁹ *La Traviata*: Ópera em três actos de G. Verdi, com libreto de Francesco Maria Piave sobre o romance de Alexandre Dumas, filho: *La Dame aux camélias*. A sua estreia teve lugar em la Fenice de Veneza no 6 de Março de 1853, sendo representada em Lisboa já em 1855.

Esta melodia corresponde ao Acto II, à ária interpretada pelo pai do protagonista, “Di Provenza, il mar, il suol”, em que este lhe mostra o seu afecto e apoio ao filho.

Não faças grande barulho;
Eu bem sei que não és tolo;
Mas se a coisa é sem remédio,
Cala-te e come outro bolo.

(Dá-lhe um biscoito do cesto; Pedro come-o)

Se bebes mais uma pinga,
Posso até ser tua avó.
Anda, bebe, filho, bebe;

(Dá-lhe a garrafa, e Pedro bebe)

Bota abaixo, vá, sem dó!

PEDRO – *(Depois de comer e beber)* Minha mãe... minha mãe! Desse modo, aqueles que me criaram?... Inferno e desventura! Tomásia é minha irmã, e nunca mais posso dar-lhe o nome poético de Elisa! *(Cobre o rosto com as mãos)*

IMPERATRIZ – Consola-te, filho; eu te contarei como isto foi; mas consola-te, por favor.

PEDRO – Sim, é o que os felizes dizem sempre aos desgraçados, quando o mal é sem remédio! Não está má consolação, essa! Consola-te, se te roubaram a amante ou se te deram duas facadas! É boa doutrina, mas não a seguem os que a pregam!

IMPERATRIZ – Tã julgas-me feliz?!

PEDRO – Eu não sei o que hei-de julgar de todas estas histórias! O enredo vai-se complicando de tal modo, e vão-me aparecendo tantos e tais parentes, que estou em riscos de chegar a não saber quem sou!

- JOANA – Que modos são esses com tua mãe, Pedro?
- PEDRO – Tens razão, rapariga; ela, por fim de contas, sempre é minha mãe; e, uma vez que já era minha tia, não tenho nenhuma razão para me desgostar agora. *(Abraça a Imperatriz)*
- IMPERATRIZ – Perdão! Peço-te perdão!
- PEDRO – *(Comendo um biscoito)* Não há-de quê. Ó Joana, manda recado à loja do Chico, ali à rua Augusta (XXIII), para que venha fazer-me a barba.
- JOANA – *(Pulando de alegria)* Ele come sem lho pedirem! E quer cortar as barbas? Tenho homem.
- PEDRO – *(À Imperatriz)* Já recebeu notícias do inferno?
- IMPERATRIZ – Não; meu marido não tem escrito.
- JOANA – Para lá não há correio, nem telégrafo eléctrico. *(Sai de braço dado com Pedro)*

CENA IV

IMPERATRIZ E LUÍS

- IMPERATRIZ – Quantos crimes não pesam já sobre a minha fronte ainda jovem! Tenho horror de mim própria... E, contudo, não posso dizer que sou criminosa. É tudo engano; as aparências mentem, como ao diante se verá!
- LUÍS – *(Vem a sair da parede e fica entalado no pano pintado, que finge pedra; depois de alguns*

esforços, estende os braços para a Imperatriz)
Maldição! Não caibo por este buraco!

IMPERATRIZ – Ah!

LUÍS – Não tremas! (*Forceja para passar e canta ao mesmo tempo; música da ópera Rigoletto*¹⁸⁰: “*La donna é mobile*”)

O teu miolo
De cata-vento,
Não tem assento
Nem pode ter;
É como pena
Que o vento leva...
Cabeça de Eva
Sempre há-de ter!

IMPERATRIZ – Covarde, que insultas a desgraça! Quem és e que vens fazer a esta mansão da morte?

LUÍS – (*Aproximando-se-lhe com um pedaço de parede pendurado nas costas*) Quem sou? Que venho cá fazer? (*Rindo*) Ah! ah! ah! ah! Eu sou o encarregado de tornar as situações mais dramáticas; vinha aqui para te meter um susto, mas não pude entrar a tempo.

IMPERATRIZ – Nesse caso podes retirar-te.

LUÍS – Obedeço; porém conta que voltarei e que para a outra vez não há-de falhar a peripécia. (*Abre o buraco com as mãos e sai, tornando a fechá-lo*)

¹⁸⁰ Veja-se nota 118. Célebre melodia que, cantada pelo Duque de Mântua, aparece no início do III acto e serve para desenhar a superficialidade e o gosto pelas aventuras amorosas desta personagem. Ao final do acto, escuta-se outra vez, sendo o elemento que faz a Rigoletto tomar consciência da sua trágica confusão.

IMPERATRIZ – Um crime! Ainda mais um crime?!... Não; este, hei-de impedi-lo! (*Encosta o armário ao buraco*)

CENA V

IMPERATRIZ E PEDRO

PEDRO – (*De barba feita e cabelo cortado*) Minha mãe... (*À parte*) Dissimulemos. (*Alto*) A Joana precisa de um bocado de casimira para deitar uns fundilhos.

IMPERATRIZ – Eu lá vou. (*Sai*)

CENA VI

PEDRO, depois GOLIAS

PEDRO – Esta mulher não é minha mãe; inventou um romance para me enganar... mas com que fim? Ah!... seria ela conivente no roubo da filha? Quem sabe! Há no sepulcro segredos, que a ciência humana tenta debalde penetrar! Haverá nisto um mistério?

GOLIAS – (*Saindo do chão*) Adivinhaste, mancebo!

PEDRO – (*Dando um salto para o lado*) Filho da terra, sombra do averno, ancião escapado do catafalco, dize-me quem és.

GOLIAS – Sou o quinto avô de várias pessoas. Esse esqueleto, que aí está acorrentado, é o meu.

PEDRO – Horror!

- GOLIAS – É verdade; eu era poeta, e a princesa Dona Brites pediu-me por favor que a amasse; amei-a com delírio; o Imperador soube-o e encerrou-me neste abismo; amarrou-me a essa corrente de ferro, deu-me aquela espada, e disse-me que defendesse a minha vida como pudesse.
- PEDRO – Que traição!
- GOLIAS – Durante um ano lutei com desespero contra os meus inimigos; o tirano divertia-se todos os dias deitando contra mim seis soldados da sua guarda, que me atiravam estocadas de morte!... Mas eu era destro e moço, por isso os matava a eles. Costumei-me¹⁸¹ de tal modo a estar sempre em guarda, que quando morri de fome fiquei na posição de varrer uma estocada!
- PEDRO – É de abismar!
- GOLIAS – Depois que morri não tornou a entrar gente neste subterrâneo; tu foste o primeiro mortal que penetrou na morada dos mortos; oxalá que não tenhas de arrepender-te!
- PEDRO – Oxalá! Mas tu és morto ou vivo?
- GOLIAS – Sou um mistério! Há cento e oitenta anos que passeio com os vermes, que me sugam a carne.
- PEDRO – E como pudeste resistir, no silêncio do aniquilamento, sem ter ao menos uma pitada de tabaco para aliviar as saudades da família?

¹⁸¹ Na 2ª ed.: Acostumei-me.

- GOLIAS – Mistério!
- PEDRO – Como rompestes alfim¹⁸² as prisões, que te algemavam ao nada?
- GOLIAS – Mistério! Mistério! Tudo é mistério! (*Senta-se ao pé do cesto, que Joana deixara; tira dele biscoitos, que vai comendo, e bebe de vez em quando pela garrafa que está ao pé*)

CENA VII

PEDRO, GOLIAS, LUÍS

- LUÍS – (*Entra, rasgando a porta do armário com um pulo e vindo cair ao meio da cena*) Até que enfim!... Ah! quem é este ancião?
- GOLIAS – (*Cobrindo-se com uma grande toalha, que tapava o cesto*) O filho do crime!? A virtude vela o rosto, e a inocência cobre a face com as asas cândidas.
- PEDRO – Acho que fazem muito bem, tanto a virtude como a inocência; mas eu vou aviar este patife, se me não der conta da minha... da... Que fizeste dela?
- LUÍS – (*Ajoelhando*) Assassina-me, por piedade!
- PEDRO – Que fizeste dela, miserável? Que fizeste da tenra e mimosa flor, que se ostentava na haste cor-de-rosa aos sóis ardentes do estio queimador, quando o ceifeiro recolhia os frutos agrestes de Pomona, que...

¹⁸² Na 2ª ed.: por fim

LUÍS – Já te disse, que tivesses a bondade de me assassinar; poupa a tua poesia e acabemos com isto!

PEDRO – (*Agarrando-o pelo pulso*) Queres que te assassine imediatamente? Bem te percebo! É para levares contigo o teu segredo? É para que ninguém possa descobrir o lugar misterioso e fatal onde a escondeste? Enganas-te, Luís Gregório! Não se rouba assim uma Infante, nem se diz depois ao juiz implacável: “Assassina-me, por favor!”. Porque se tal se fizesse, diriam que a justiça te tinha assassinado; e a justiça enforca, mas não mata.

LUÍS – Pois bem! Nesse caso assassinemo-nos um ao outro. Vê se te convém este ajuste? (*Cantam; música do duetto da ópera Os Puritanos*¹⁸³: “*Suona la tromba intrepido*”)

LUÍS – (*Cantando*)
Se tens o fígado intrépido,
Puxa lá pela navalha;
Eu não sou nenhum canalha,
Que deixe de responder.

(*Tira do bolso uma grande navalha, que mostra a Pedro*)

Nas tuas tripas, impávido,
Vou metê-la até ao cabo!
Se te levar o diabo,
Mau negócio há-de fazer!

¹⁸³ *I Puritani*: Ópera em 3 actos de Vincenzo Bellini sobre libreto do conde Carlo Pepoli, baseada numa obra de Walter Scott. Foi estreada em Paris no dia 25 de Janeiro de 1835 e em Lisboa em 1837.

O Acto II desta ópera termina com a melodia aqui citada (“*Suoni la tromba*”), cantada a duo por Giorgio e Riccardo (baixo e barítono). Iniciada com uma indicação de *maestoso*, esta é uma melodia com claros ecos de incitação do ardor guerreiro e “patriótico”, na qual os protagonistas se prometem lutar juntos quando se iniciar a batalha. Neste contexto, o contraste entre o tom e o ritmo *maestoso* da música e o ridículo da situação e das palavras que as personagens pronunciam é o que provoca o cómico.

PEDRO

– (*Cantando*)
 Arrotas d’ânimo intrépido?
 O valor às vezes falha!

(*Puxando por um facão muito grande*)

Este facão atrapalha
 E faz os pimpões tremer!
 Retesa a barriga, impávido,
 Que eu não sou homem de gabo¹⁸⁴;
 Mas, como quem fura um nabo,

(*Brandindo o facão*)

Na pança to vou meter.

INFANTE

– (*Dentro, logo que finda o duetto*) Pedro?
 Pedro? Meu Pedro?!

PEDRO

– Ela?! É ela! (*Sai a correr*)

LUÍS

– (*Dirigindo-se à toalha com que se cobriu Golias*) Respeitável ancião, qual é o vosso modo de vida? (*A toalha sobe para o tecto; Golias desapareceu por um alçapão*) Que diabo é isto? O velho desfez-se?! (*Olhando para todos os lados*) Parece-me que a coisa vai-se tornando séria?! Estou embirrando solenemente com aquele esqueleto e, se não fosse sacrilégio, desfazia-o com dois pontapés!

CENA VIII

LUÍS, PEDRO, INFANTE, IMPERATRIZ

INFANTE

– Porque me foges, alma da minha vida?

¹⁸⁴ *Gabo* (de *gabar*): gabação, louvor exagerado, elogio.

- PEDRO – Deixa-me! Entre nós está um oceano de crimes.
- INFANTE – Quem o fez?
- IMPERATRIZ – *(Entrando)* Eu!
- INFANTE – Vós? ah! oh!... Mas vós não sois minha mãe.
- PEDRO – Que diz ela?
- LUÍS – *(Aproximando-se)* A verdade.
- IMPERATRIZ – É possível?
- PEDRO – Não é minha irmã?! Ela não é?... As provas? Dou dez anos da minha vida, dou todo o meu sangue, dou a minha alma a quem me der as provas de que ela não é minha irmã!

(Ouve-se uma grande badalada num sino e todos estremeçam; abre-se o chão e entra Pai Tomás com um rolo de pergaminho muito grande)

CENA IX

LUÍS, PEDRO, INFANTE, IMPERATRIZ, PAI TOMÁS

- PAI TOMÁS – Aceito os dez anos da tua vida.
- TODOS – Ah!
- PAI TOMÁS – Serás escravo; irás plantar mandioca (XXIV) e cana de açúcar; comerás por mim farinha de pau com pirarecu seco (XXV); levarás surras de criar bicho! Eu sou o Pai Tomás, e já não tenho cabana¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Jogo de palavras com o título do romance do que está tirada a personagem. Veja-se nota 111.

- PEDRO – Mas tens as provas?
- PAI TOMÁS – *(Dando-lhe o rolo)* Aqui as tens.
- PEDRO – É tudo isto?!
- PAI TOMÁS – E não acaba aí a história; depois te darei o segundo volume.
- PEDRO – Ela não é minha irmã? Com certeza?
- PAI TOMÁS – Não; ela é...
- TODOS – *(Com grande ansiedade)* É?..
- PAI TOMÁS – *(A Pedro)* É tua filha. *(Some-se)*
- PEDRO – *(Dando um grande grito)* Ah!!! *(Desmaia)*
- INFANTE – *(Idem)* Eh!!! *(Idem)*
- LUÍS – *(Idem)* Ih!!! *(Idem)*
- IMPERATRIZ – *(Idem)* Oh!!! E uh!!! *(Idem)*

(Sentam-se todos no chão olhando uns para os outros; a orquestra toca a música do “Miserere” da ópera Trovador¹⁸⁶)

- TODOS – *(Cantando, sentados no chão)*
- Oh! que peça! que peça! que peça!
Que embrulhada de filhos e pais!...
- (Apertando as cabeças com as mãos)*
- Ai! ai! ai! minha pobre cabeça!
Vou-me embora e não volto aqui mais!

(Levantam-se e fogem; ouve-se repetir o coro ao longe; o pano cai)

¹⁸⁶ Veja-se nota 173.

ACTO QUARTO

QUINTO QUADRO

Ao fundo do teatro, montanhas de rocha esbranquiçada, que terminam à borda do rio Aqueronte (XXVI), onde há um cais de embarque. Rara e enfezada vegetação nos montes, que formam a margem do mundo. Vários caminhos tortuosos, íngremes e estreitos, conduzem ao rio. Ao meio deste, o barco de Caronte (XXVII), que deve ser movido a vapor. À esquerda, uma torre de diamante, terminando em feíto de funil, onde se acham presos os condenados às penas eternas (XXVIII). À direita, uma barca de banhos. Na margem do rio, oposta à do mundo, há um cais corrido, tendo a muralha rematada com fundos de garrafa e outros vidros quebrados.

Deste lado são os infernos da mitologia grega. A esquerda, um edificio de forma fantasiosa, que figura ser o palácio de Plutão, tendo junto da entrada principal a casinhola onde habita o Cão Cérbero (XXIX), que vigia o cais de desembarque. O terreno é coberto de vegetação, das espécies próprias das regiões vulcânicas. À direita, um monte e, ao pé dele, uma grande pedra redonda. No primeiro plano, uma tina de banho e uma bananeira com um cacho de bananas maduras. Alguns vulcões apagados; um chafariz, deitando água por diferentes bicas.

CENA I

CARONTE, SOMBRAS

(CARONTE, vestido de palhaço, com uma comenda ao peito (XXX), está abanando o lume na fornalha do vapor. Na margem do mundo, imensa multidão de SOMBRAS passeando pelo cais (XXXI), olhando para o lado dos infernos. Trajos variados e de fantasia; modas de todos os povos, antigos e modernos)

SOMBRAS

– (*Cantando em coro; música da “Barcarola”, de Auber*¹⁸⁷)

Ó tu que as almas conduzes,
Catraeiro, meu amor,
Leva-me aos Campos Elíseos
No teu barco de vapor.

Não ouves como eu suspiro?
Encosta depressa o barco;
Atende quem por ti chora,
Senão atiro-me ao charco.

CARONTE

– (*Recitando e abanando o lume; o vapor começa a mover as rodas e a vogar lentamente para a margem do mundo*)

Calai-vos lá, pataratas¹⁸⁸!
Cuidais que é tonto o barqueiro
E engole dessas batatas?
Manos, sou velho matreiro.
Fui embaçado há um mês
Por um certo marralheiro,

¹⁸⁷ Esta barcarola a que aqui se faz referência é a que aparece na ópera de Daniel François Auber (1782-1871), *La Muette de Portici*, ópera em 5 actos, com libreto de Scribe e Delavigne, estreada em Paris no 29 de Fevereiro de 1828 e representada em Lisboa (sob o título de *La Muta de Portici* em 1838). O argumento centra-se na revolta do povo de Nápoles, em 1647, contra a tirania dos espanhóis. O sinal da revolução belga de 1830 foi dado depois de uma representação desta ópera. Esta peça foi, junto com a abertura, muito popular.

No II Acto, Masaniello, o chefe dos pescadores, canta a barcarola “Amis, la matinée est belle”, onde evoca mais a inquietação do que a alegria de viver; posteriormente, em pleno delírio, volta a entoar a melodia no cume do clímax trágico. Como peça independente, segundo indica (Benevides 1883), foi cantada no teatro do conde de Farrobo na quinta das Laranjeiras em 1847.

¹⁸⁸ *Patarata*: Pessoa que diz pataratas (mentiras, imposturas, veja-se nota 125), ou também pessoa afectada ou presumida. Aqui, Amorim está a usar a palavra com um valor mais próximo à segunda das acepções, tal como faz Camilo Castelo Branco, seu coetâneo e amigo, numa das notas que inclui no romance *Cabeça, coração e estômago*. Nessa nota, intitulada “Se o mundo elegante no Porto será o mundo patarata de toda a parte?”, define *patarata* e *pataratice* como “ostentação vã” (Branco 1980: 132).

Que tomei por bom freguês
 E ele não tinha dinheiro!
 Estivemos quase à briga
 Quando vi a paga em zero;
 E agora, se me lobriga¹⁸⁹,
 Pernas, para que vos quero!?
 Mas também fiquei curado; .
 Já ninguém cá põe os pés,
 Sem pagar adiantado
 O seu lugar no convés.
 Se do Inferno sou barqueiro,
 Só levo de obrigação,
 Cada vez um passageiro,
 Por ordem de dom Plutão;
 Os outros vão por dinheiro,
 Aliás...

UMA SOMBRA – O quê?

CARONTE – Não vão.
 Embora eu não seja avaro,
 Não posso fazer franquezas;
 Pois tenho grandes despesas
 E tudo está muito caro.
 Eu também sou empregado...
 E gemo todos os dias,
 Vítima de economias
 Que me deixam depenado.
 Chamam décimas ao fruto
 Da lei que nos vai ao pêlo;
 Mas são em verso tão bruto,
 Que leva coiro e cabelo!

¹⁸⁹ *Lobrigar*: ver por acaso, enxergar.

E essa gente, que remenda
Os fundilhos da nação,
Escolheu a ocasião
E impingiu-me esta comenda!
Modos de arranjar dinheiro!...
Eu paguei a brincadeira,
Só por que haja na ribeira
Um comendador barqueiro.

(Encosta o barco ao cais do mundo)

SOMBRAS – *(Aproximando-se)* Tio Caronte? Mano?
Amigo Caronte? Primeiro eu! Primeiro eu!
Eu estava aqui há cem anos; acabei o meu
tempo... Eu! Eu! Eu! *(Cantam em coro a
mesma música da “Barcarola”, de Auber)*

Sou eu, sou eu, sou eu!...

CARONTE – *(Recitando)*
Para trás, sombras errantes!
Eu não levo mais que um só,
Nem que o peça minha avó;
Entre Miguel de Cervantes.

CENA II

CARONTE, SOMBRAS, CERVANTES, UM INGLÊS

SOMBRAS – *(Cantando)*
Sou eu, sou eu, sou eu!

CARONTE – *(Auma sombra que ia subindo para o barco)*¹⁹⁰

¹⁹⁰ Toda esta cena é uma clara referência intertextual, que deve ser interpretada em chave paródica, ao *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente (1517).

- Não queira fazer batota!
Ou pague ou saia da praça;
Que você foi grande agiota
E eu não o levo de graça.
- A SOMBRA – Eu nunca abusei...
- CARONTE – Malvado!
Mente com descaramento!...
Quarenta e oito por cento
Levou a um pobre empregado! (XXXII)
- INGLÊS – How do you do, master Caronte? How is all
your family?
- CARONTE – Ora vejam este inglês
Com ares de protector!
Pois amigo, desta vez
Não entras no meu vapor.
Cheirava-te a companhia?
Julgas talvez que eu sou gente?
Debalde aguças o dente;
Cá não apanhas fatia.
Aqui não tens aliados
Como os de certa nação,
Que te engordou com presentes
E agora deve-te o pão!
Bem sabes de quem eu falo...
É dum país sem miolo,
Que dá tudo aos estrangeiros
Para que lhe chamem tolo!
Qualquer charlatão o embaça
Com dois ou três palavrões!
É por... mas não; chamo-lhe antes
Terra de parlapatões.

- INGLÊS – (*Querendo jogar o soco com ele*) Maldita Caronte! You insulta me? Oh! but me estar morta in Sebastopol, and if you lá estava me quebrar as tuas costelas, porque tu estar uma grande burra!
- CARONTE – Passa fora!
- CERVANTES – (*Aproximando-se do barco*) Mi querido amigo, yo soy Cervantes (XXXIII); me dé usted la mano.
- CARONTE – Quem fala aí castelhano?
- CERVANTES – Yo soy, Don Caronte; le regalo hablando la lengua de mi país; no queda usted contento?
- CARONTE – (*Dando-lhe a mão e ajudando-o a subir*)
Olhe que o meto no fundo!
Saiba que já não é gente;
Fale em língua do outro mundo.
- CERVANTES – Beso a usted la mano.

CENA III

CARONTE, CERVANTES, SOMBRAS

- CARONTE – (*Volta o barco para o lado do inferno, abana o lume da fornalha, as rodas movem-se lentamente*) Agora sente-se, que eu vou cantar.
- CERVANTES – (*Sentando-se*) ¡Bueno! ¡Me alegre mucho!
- CARONTE – (*Cantando, música de recitativo*)
Corre, ó barco, sem temor,
Por estes rios
Esguios.

As rodas do meu vapor
 Parecem dois corropios
 Dando assobios.

(Vendo parar o barco)

Como ele corre! na rapidez
 Parece mesmo que é português! (XXXIV)
 Oh!... famoso país
 É um que eu sei, lá da terra,
 Onde toda a gente berra
 E ninguém sabe o que diz!
 Mas não julguem que o invejo,
 Porque também tem marinha,
 Como a minha,
 Com andar de caranguejo!...

(Para de cantar e grita) Quem vai a
 Cacilhas¹⁹¹?! *(A Cervantes)* Vê você este
 bote? pois os ingleses tinham-no deitado
 fora, por estar podre; e eu comprei-o
 muito depressa, antes que os sujeitos, do
 tal país que eu dizia, lhe deitassem o olho
 e o arrematassem por seiscentos contos! É
 uma tal gente, que em lhe cheirando a
 vapor sorvado, querem-no logo para si! São
 monopolistas de navios velhos e, para que
 ninguém lhes tire do lance, pagam-nos
 como novos!

CERVANTES

– Homem, você tem má língua!

CARONTE

– Isso é o que eles dizem por lá, a quem lhes
 fala verdade! *(Canta)*

¹⁹¹ Óbvio elemento cómico que joga com o tema de Caronte e o passo do rio da Morte e o mais banal da travessia habitual para a vizinhança lisboeta entre Lisboa e Cacilhas.

Acorda,
Cérbero;
Na margem
Te quero.
O dom Plutão?
Acorda o cão!
Hãó!
Hãó!
Hãó!
Aqui vai um!
Pum!
Pum!

(Gritando) Larga o milhano!

CERVANTES

– *(Vendo sair da casinhola um gozo*¹⁹²*, que representa o cão Cérbero)* Que bicho é aquele?

CARONTE

– É o cão Cérbero.

CERVANTES

– Mas eu sempre ouvi dizer que o Cérbero tinha três cabeças. Cão trifuace, dizem os poetas.

CARONTE

– É verdade; porém o correr dos tempos modificou muito as coisas e os indivíduos. O cão, tendo três cabeças, tinha naturalmente três bocas; e não sei se por isso devia também ter três estômagos; o que é certo é que, atendendo à carestia dos géneros e às décimas e economias, que agora são moda para esfolar todos a torto e a direito, entendeu-se que tão Cérbero era ele com uma como com três cabeças, e suprimiram-se-lhe as outras duas.

¹⁹² *Gozo*: Cão ordinário.

- CERVANTES – A resolução foi discreta. Parece-me que até se poderia prescindir do cão, visto que ninguém pode atravessar o rio senão por meio deste barco?
- CARONTE – Coisas da mitologia! Isto hoje está muito mudado. Cérbero tem decaído com a idade; já não ladra, nem morde; e foi necessário porem-se aqueles fundos de garrafa na muralha, para evitar que venha alguém a nado encaixar-se no inferno.
- CERVANTES – Pois há tanta afluência de gente para este sítio?
- CARONTE – É mais a mim, mais a mim! No mundo quase que se não trata já senão de preparar as coisas, para obter aqui um cantinho.
- CERVANTES – Eu para que sítio vou?
- CARONTE – Os juízes o dirão. (XXXV)
- CERVANTES – Os juízes! Também há disso no inferno?
- CARONTE – Essa é boa! tão poucos para cá vêm? Que se lhes havia de fazer¹⁹³, senão ocupá-los?
- CERVANTES – Tem razão. (*Ouvem-se muitos gritos saindo da prisão dos condenados*) Que gritos são estes?
- CARONTE – São os dos condenados. (*Apontando para a prisão*) Estão naquela prisão de diamante. Fizeram-se as paredes assim fortes e bonitas por puro luxo; com qualquer empenhozito sai-se hoje dali, a pretexto de ir tomar ares ou banhos.

¹⁹³ Na 2ª ed.: fazê-los.

- CERVANTES – Vejo além uma barca de banhos, que parece a Deusa dos Mares! (XXXVI)
- CARONTE – Aquela é onde dona Proserpina vai refrescar o seu nervoso.
- CERVANTES – E porque gritam agora os condenados?
- CARONTE – Plutão lançou-lhes umas decimazitas, para acudir às despesas daqueles vulcões, que ali vê apagados por falta de combustível.
- CERVANTES – Oh diabo! A coisa também está assim por cá?
- CARONTE – Estamos desgraçados! E agora obrigam-nos a sermos todos comendadores, a fim de nos apanharem os direitos de mercê para as urgências do Estado! Quem não quer aceitar a comenda é demitido!
- CERVANTES – Que tal! E eu que julgava que era só lá por cima!... De que ordem é você comendador?
- CARONTE – Do Medjiid-Sidrak-Effendi-Plutão; é a que está menos sevandijada; por ora ainda não se dá senão aos barqueiros e aos galegos.
- CERVANTES – Galegos! Pois também há galegos aqui?
- CARONTE – É do que há mais em toda a parte... eu falo em estilo figurado¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Resulta óbvio o claro valor pejorativo que tem aqui o termo, como, de resto, tinha em Portugal no século XIX. Naquela altura, para além do significado primeiro de habitantes da Galiza, apresentava outros valores, todos eles negativos que, hoje, têm sido eliminados, em boa medida, da língua. Revisando algumas edições antigas de dicionários achamos as seguintes entradas. *Galego / Galega*: pessoa que transporta bagagens ou fazia fretes e que era, frequentemente da Galiza. Carregador // Pessoa que trabalha muito, que executa trabalhos pesados; escravo do trabalho // Diz-se da pessoa grosseira, incivil, de aspecto rude e vulgar // Labrego/-a. E assim também *Galegada / Galegagem*: Dito ou acção brutal; incivilidade; indelicadeza.

No texto, não se sabe muito bem qual é o sentido figurado que Amorim quer dar ao termo, mas em qualquer caso parece ter a ver com o valor de *galegos* como pessoas grosseiras, vulgares, torpes...

- CERVANTES – E aquelas sombras, que estão da outra banda? Porque não as passam para cá? Uma décima sobre aquele imenso povo é que valia a pena!
- CARONTE – Já se pensou nisso e tem-se discutido muito; mas opõe-se aos regulamentos. As almas das crianças, dos guerreiros, dos assassinados e dos suicidas não podem ser julgadas senão passados cem anos depois da morte. E há outros, que só mil anos depois de terem estoirado poderão pôr o pé nos Campos Elíseos; mas ainda assim não serão completamente bem aventurados, porque de vez em quando far-se-lhes-á fungar a venta com uma surra.
- CERVANTES – Quais são esses?
- CARONTE – São as almas dos que não queriam união ibérica, nem escravatura branca e preta, nem moeda falsa; dos que gritavam contra os meetingueiros¹⁹⁵, contra os grandes ladrões públicos, contra os falsificadores... enfim, contra tudo que lá fora se chama infâmia ou crime. Esses parvos apóstolos levam cá pancadaria medonha.
- CERVANTES – Acho justíssimo; só faria uma excepção a favor dos ibéricos, porque sou espanhol.
- CARONTE – Não diga tolices; a Espanha não precisa de Portugal, assim como Portugal não precisa da Espanha. O que lhes falta a um e a outro...

¹⁹⁵ *Meetingueiros* (neologismo tirado do inglês: *meeting*): Aqueles que organizam ou assistem a reuniões, especialmente às de carácter político.

- CERVANTES – Não diga, que eu bem sei o que é!
- CARONTE – O que vocês chamam homem de bem lá em cima, é cá em baixo sinónimo de tolo; e dá-se-lhe com um chinelo velho por desprezo.
- CERVANTES – E os homens a quem chamamos traficantes políticos, patifes, ladrões, sedutores, canalhas, trapaceiros, infames, e tudo quanto há de afrontoso nos dicionários?
- CARONTE – Isso é tudo gente muito bem vista no inferno.
- CERVANTES – Nesse caso estou bem arranjado! Não só me parece que serei condenado ao chinelo velho, mas creio até que me tirariam a pele... se eu ainda a tivesse!
- CARONTE – Poetas, romancistas, dramaturgos, literatos, também cá são tratados conforme os seus merecimentos... de pregadores de má morte!
- CERVANTES – Oh diabo!...
- CARONTE – Não se assuste; você tem bom padrinho; e por isso fui logo buscá-lo.
- CERVANTES – Tenho padrinho?! Quem é?
- CARONTE – D. Quixote.
- CERVANTES – Pois cá no outro mundo também se lêem romances?
- CARONTE – Ele está cá.
- CERVANTES – Quem?

- CARONTE – O fidalgo da Mancha.
- CERVANTES – D. Caronte! Você zomba comigo?
- CARONTE – Falo sério.
- CERVANTES – Fala sério, e diz que D. Quixote?!... Um sonho, um ente imaginário!... Ora adeus!
- CARONTE – Verá.
- CERVANTES – Digo-lhe que não existiu nunca tal D. Quixote! Fui eu, Miguel de Cervantes Saavedra, que o inventei.
- CARONTE – Ali vai ele.
- CERVANTES – D. Quixote!...

CENA IV

CARONTE, CERVANTES, D. QUIXOTE, SOMBRAS, na margem do mundo

- D. QUIXOTE – *(Vestido de armadura, com a lança em riste e um barril de aguadeiro às costas; dirige-se ao chafariz, põe ali o barril a encher numa das bicas, e, enquanto espera, canta; música espanhola)*

Soy un hombre enamorado
que suspiro noche y día;
de mi suerte dura, impía,
renegando sin cesar.
El dolor, la pena mía
nadie logra consolar.

Aburrido, sufocado,
sin asomo de esperanza,
imagino uma venganza,
espantosa, singular.
Medio mundo con mi lanza
voy en breve a acribillar (XXXVII).

*(Depois de cantar, põe o barril às costas e apre-
goa como os aguadeiros galegos). Aaaúúúú!
(Entra no palácio de Plutão)*

CENA V

CARONTE, CERVANTES, SOMBRAS, na margem do mundo

- CARONTE – Então?
- CERVANTES – É ele! Confesso que não percebo!... Fui eu que o fiz?
- CARONTE – Não; mas adivinhou-o. Vocês, lá no mundo, são uns grandes patetas, quando escrevem romances ou comédias; cuidam que inventam? É engano; o que lhes parece filho da imaginação existe realmente noutra parte (XXXVIII).
- CERVANTES – Essa agora!
- CARONTE – Creia no que lhe digo. Isso a que chamam fantasia, não é senão o véu mais ou menos transparente, que para o espírito dos homens da imortalidade...

(Ouvem-se gritos no palácio de Plutão)

- CERVANTES – Que vem a ser isto?
- CARONTE – É um folhetinista, que está apanhando uma dúzia de palmatoadas.
- CERVANTES – Por que?
- CARONTE – Pelas tolices que tem dito e por não fazer uso da gramática, escrevendo em língua de preto¹⁹⁶.
- CERVANTES – Então cá também há jornais?
- CARONTE – Era o que faltava, um inferno sem política! Como havíamos de passar a eternidade?
- CERVANTES – É que não percebo a utilidade da política, nem mesmo no inferno! Para que serve ela aqui?
- CARONTE – Boa pergunta! Para o que serve em toda a parte; é a alavanca das revoluções... e das maroteiras.
- CERVANTES – E também precisam de revoluções?
- CARONTE – Donde diabo sai você com essa inocência? As revoluções são sempre utilíssimas. Sem elas era impossível conhecerem-se os grandes mestres da tranquiubéria, os pescadores das praças públicas, os negociantes de patriotismo, que vendem a sua confiança aos governos a tanto por mês, e que têm a condescendência de salvarem a pátria... depois de se terem salvo a si.

¹⁹⁶ Muito possivelmente é esta uma auto-referência irônica de Amorim a ele próprio como escritor teatral e ao registo linguístico das peças situadas no Brasil, especialmente d’*O Cedro Vermelho*, onde o autor tentou reproduzir o falar dos pretos.

- CERVANTES – Visto isso também cá se mudam amiúde os ministérios?
- CARONTE – Certamente.
- CERVANTES – Mesmo quando governam bem?
- CARONTE – É quando se mudam mais depressa. Está provado que, logo que um governo faz alguma coisa boa, deve ser posto na rua, para não ter tempo de retroceder. O progresso não pára; cada dia se deve ensaiar uma nova política para satisfazer as exigências do povo... meetingueiro. Hoje pedem-se economias, porque nós estamos desempregados; amanhã berramos contra elas, para defendermos o osso, que já apanhámos; e pomos na rua o ministro que nos despachou, a fim de o ensinarmos a ser mais esperto para outra vez, não empregando independentes. Isto é que se chama caminhar, progredir -*progre-dior*- dizem os sábios. As ideias envelhecem como as coisas; se as não mudarem, apodrecem e caem. Os ministros velhos não podem ter senão ideias caducas. É preciso mexer, agitar, transformar, fundir, refundir as doutrinas e os sistemas, para melhorar tudo; e isto só pode fazer-se por meio das revoluções. A paz, a ordem, o trabalho honrado e assíduo, tudo isso é estúpido e não deixa brilhar as pessoas, que se sentem inspiradas para apanharem alguma posta e representarem o seu papel nas danças e visualidades políticas. O país que não respeitar os palhaços políticos, nunca poderá fazer fortuna, e há-de ser sempre um país de caranguejos.

- CERVANTES – D. Caronte, você é um grande sábio; e as suas teorias são próprias do inferno. Passe muito bem! Se todos cá pensam desse modo, eu não chego com juízo aos Campos Elíseos.

(O barco aproxima-se do cais e Cervantes desembarca)

- SOMBRAS – *(Na margem do mundo, cantando; música do coro do terceiro acto da ópera, Baile de Máscaras¹⁹⁷)*
 Volta o barco sem demora,
 Oh negregado barqueiro!
 Quem levarás tu agora,
 Quem será teu passageiro?

CENA VI

CARONTE, CERVANTES, PLUTÃO, SOMBRAS, na margem do mundo

- PLUTÃO – *(Sai de casa, fumando num grande cachimbo; Cervantes tira o chapéu e cumprimenta-o) Ó Caronte?*
- CARONTE – Patrão?...
- PLUTÃO – *(Baixo)* Empresta-me cá dois pintos¹⁹⁸; estou hoje sem vintém e preciso ir a uma patuscada. Amanhã dou-te outra comenda e descontam-se nos direitos de mercê.

¹⁹⁷ *Un Ballo in maschera*. Ópera em 3 actos de G. Verdi, com libreto de Antonio Somma sobre o original de Scribe para a ópera de Auber, *Gustave III* ou *Le Bal Masqué*. Estreada em Roma o 17 de Fevereiro de 1859 e representada em Lisboa em 1860. A melodia citada é a que canta o Coro na cena do baile de máscaras em que culmina a acção dramática da peça.

¹⁹⁸ *Pinto*: Antiga moeda portuguesa de prata, de valor de 480 réis, que também se chamava cruzado-novo.

CARONTE – (*À parte*) Esta só pelo diabo! Descobriu uma mina! Cada vez que ele estiver sem fundos, tenho eu de me aguentar com uma condecoração! Paciência! Antes isso do que perder o emprego, que é dos mais rendosos! (*Dá os dois pintos*)

CERVANTES – (*A Caronte*) Quem é este senhor?

CARONTE – É o pai Tártaro -vulgo Plutão-, rei dos Infernos.

(Cervantes torna a cumprimentá-lo)

PLUTÃO – Vai à outra banda esperar um mortal chamado Fígados de Tigre, e, logo que ele chegue, conduze-o a minha casa. Hoje não recebo nem falo a mais ninguém.

CARONTE – Fígados de Tigre! Tenho ouvido falar... já cá temos uns poucos, que ele matou; mas parece que nos últimos tempos deu em covarde, é¹⁹⁹ que acabará em sandeu?

PLUTÃO – Vai buscá-lo.

(Caronte vai com o barco para a margem do mundo)

CERVANTES – Boas tardes, senhor D. Plutão.

PLUTÃO – Adeus, Cervantes... (*Apertando-lhe a mão*) Como vai isso?

CERVANTES – Assim, assim... para falar com franqueza, depois que morri, não tenho passado muito bem de saúde.

¹⁹⁹ Na 1ª e 2ª eds.: e.

PLUTÃO – Como tenciono dar hoje um baile e andam os empregados todos muito atarefados, com os preparativos para ele, não há tempo de se fazerem as macaquices e cerimónias, que são de uso quando chega aqui uma alma. Desculpa, e entra aí para dentro; conversa com minha mulher, que eu já vou.

CERVANTES – Muito obrigado. *(Entra em casa de Plutão)*

CENA VII

PLUTÃO E D. QUIXOTE

D. QUIXOTE – Pobre Miguel de Cervantes! Cuidava que me tinha inventado!

PLUTÃO – Mestre D. Quixote, tenho recebido gravíssimas queixas contra o senhor!

D. QUIXOTE – Pois eu também tenho muito de que me queixar!

PLUTÃO – *(Sorrindo)* Talvez de mim?

D. QUIXOTE – Que dúvida tem? Há perto de quinhentos anos que estou à espera de uma certa Dulcineia, que me prometeste, e ela sem aparecer! Já disse que a quero para cá, porque me é muito precisa! Estou aborrecido de aturar o nervoso à tua mulher. Ainda agora lhe levei um barril de água para as suas mezinhas!

PLUTÃO – E eu já disse, que não te dou a Dulcineia, enquanto não te curares da mania de desafiar e acutilar os meus amigos. Toma cuidado comigo!

- D. QUIXOTE – *(Cantando; música da ópera Semiramis²⁰⁰ no duetto de Arsace e Assur)*
Não me cantes como os grilos!
Porque se dás um só grito,
Arranco-te os gorgomilos!
- PLUTÃO – *(Cantando; a mesma música)*
Se me insultas, eu apito!
- D. QUIXOTE – Apita meu capataz!
Manda vir a chuchadeira,
Se queres a cabeleira
Convertida num lambaz.
- PLUTÃO – Prudência, seu D. Quixote!...
Eu não sou nenhum catinga!
Se você vem com a pinga²⁰¹
Mando corrê-lo a chicote.
- D. QUIXOTE – *(Enristando a lança)*
Oh! Pancrácio! pois comigo
Desejas entrar em briga?
Firmeza nessa barriga,
Que te vou tirar o umbigo!...
- PLUTÃO – *(Recuando)*
Oh! da guarda! ei-lo comigo;
D. Quixote duma figa,
Não me toques na barriga
Que eu juro ser teu amigo.

(duetto: repete cada um a sua última quadra)

²⁰⁰ Este *duetto* pertence ao acto II da ópera *Semiramide* de G. Rossini. Veja-se nota 167.

²⁰¹ *Estar com a pinga*: Estar embriagado.

- D. QUIXOTE – Pois bem: eu vou contar-te o que fiz esta manhã; depois saberás o que tenciono fazer de tarde, para me vingar da sensaboria a que me tens condenado! O teu amigo gigante Briareo tinha cem braços (XXXIX), e eu cortei-lhe noventa e oito; tinha cinquenta cabeças, cortei-lhe quarenta e nove.
- PLUTÃO – Estragaste-me o gigante! Comprometes a mitologia e tiras-me parte da minha importância política! Que mal te fez ele?
- D. QUIXOTE – Que mal me fez? Eu não admito que ninguém tenha mais braços e cabeças do que eu! Dá-te por avisado e conta que hei-de suprimir todos esses patifes, que por aí temos iguais a Briareo.
- PLUTÃO – Que é feito de Tântalo e de Sísifo (XL), que não os vejo nos seus suplícios? Aposto que também embiraste com eles?
- D. QUIXOTE – Estou enfasiado de os ver fazendo sempre a mesma coisa! E vou daqui escangalhar todo o cenário desta farsa ridícula chamada inferno, se me não dás a Dulcineia. Bem sabes que eu sou o teu braço direito; se tens tido maioria nas câmaras, é porque eu faço calar a oposição com a minha lança, que é o verdadeiro paládio das liberdades públicas. Se te faltar o meu auxílio, os teus amigos tiram-te o ceptro e põem-te fora da mitologia; ora sem mitologia, que há-de ser de ti? Toda esta bela composição de Cocito, Aqueronte, Tártaro e Flegetonte (XLI), desaparece, do mesmo modo que já desapareceram esses vulcões por falta de carvão.

Para começar, mesmo à tua vista, esborra-cho já o Cérbero, tiro as tripas ao Caronte e esgano a tua família toda! (*Quer sair*)

PLUTÃO

– Suspende! (*À parte*) Deixa estar que hás-de pagar-me a picardia!... Exerces pressão sobre o poder moderador?! Quando um rei transige com dois ou três súbditos, prepare-se o povo todo para pagar a brincadeira! Disfarçemos e esperemos. (*Alto*) Não faças mais asneiras! (*À parte*) Dou-lhe uma comissão para a outra banda, combino-me com o Caronte, para que abra um rombo no barco, e leva-o o diabo! É verdade que desse modo também dou cabo do meu pobre Caronte?... Ora adeus!... A vingança de um rei não se prende com tão pequenas misé-rias! (*Alto*) Talvez ainda hoje mesmo te dê a Dulcineia, se te portares bem. Toma lá. (*Tirando uma faixa que traz ao peito*) Faça-te Grão-Parlapatão da ordem militar dos paisanos.

D. QUIXOTE

– (*Ajoelhando*) Oh! que honra, meu senhor! (*Beija-lhe a mão*)

PLUTÃO

– (*À parte, levantando-o*) Pedaco de asno! Apanho-lhe seiscentos mil réis de direitos de mercê e ele fica-me muito obrigado! Os meus colegas lá de cima não sabem explorar este negócio! Têm uma mina inesgotável na vaidade humana e andam quase todos a tinir! Empurrem fitinhas, medalhinhas e trapinhos, a torto e a direito!... Ponham-lhe um preço razoável e não haverá caixeiro que não roube o patrão para ser comendador. (*Alto*) Dize a Tântalo e a Sísifo que vão para

as suas obrigações. Temos hoje visitas, e por isso convém tornar o espectáculo mais aparatoso. *(D. Quixote vai-se)* Vou mandar meter lenha nos vulcões; nestes últimos tempos têm-se feito despesas extraordinárias e não me posso alargar; mas um inferno sem fogo é uma vergonha! Em último caso queimam-se duas ou três dúzias de hipócritas; as almas desses patifes não prestam para acender, mas ao menos servem para fazer fumo. *(Entra em casa)*

CENA VIII

TÂNTALO, SÍSIFO, CARONTE, SOMBRAS, na margem do mundo

- SÍSIFO – Ah! meu camarada; esta vida é insuportável! Andar sempre a rolar uma pedra por um monte acima!...
- TÂNTALO – *(Puxando a tina para junto do chafariz)* E eu, meu caro amigo?!... Metido dentro de água, sem poder beber; com um cacho de bananas ao pé da boca, sem poder comer!... *(Suspirando)* Oh!...
- SÍSIFO – *(Rolando a pedra para o sopé do monte)* Ah!... *(Começa a rolá-la pelo monte acima)* Os nossos colegas, que atiçam os vulcões, sempre são bem felizes! Acabou-se-lhes o carvão e andam a passear!...
- TÂNTALO – *(Metendo-se dentro da tina, com um copo na mão)* É verdade! E os do chafariz estão aqui, estão a descansar também, porque a água vai secando à força de me ver! *(Voltando-se para*

a bananeira) Pode começar o suplício, que já cá estou em posição! (A bananeira inclina-se e, quando ele estende o braço para apanhar as bananas, torna a erguer-se; repetindo-se sempre estes movimentos desencontrados, enquanto Tântalo está dentro da tina)

SÍSIFO

– *(Rolando a pedra e cantando à moda da gente ordinária do Brasil; música do lundu, com andamento vagaroso e lânguido)*

Doces quindins²⁰² brasileiros,
Todos melaço e denguice;
Que vale o amor das crioulas
Sem a vossa macaqueice?

Vamos começar de novo! Ai, mulatinhas!
Quando eu era gente!... *(Pega na pedra às costas, desce e recomeça a rolá-la pelo monte acima)*

TÂNTALO

– *(Vai para encher o copo numa das bicas e a água cessa instantaneamente de correr; aproxima-o da outra e esta pára igualmente; o mesmo com a terceira e a quarta. Canta; música do Passarinho Trigueiro)*

Eu tenho fome, basta de asneira;
Se o meu destino se não melhora,
Corto as raízes à bananeira,
Dou às canelas e vou-me embora.

Que aborrecimento! Nem água nem bananas!... Não se pode aturar uma situação destas, que já dura há mais de dois mil anos!

²⁰² Na nota XV de *Ódio de Raça*, Amorim escreve: “*Quindins* é termo que não encontro em nenhum vocabulário; é, contudo, muito usado em vários pontos do Brasil, especialmente pela gente do povo, para dignificar encantos, meiguices, carinhos, etc.” (Amorim 1869b: 177-178).

- SÍSIFO – *(No alto do monte)* Eu, de alguma vez largo o meu rochedo cá de cima e vai tudo com seiscentos diabos!
- TÂNTALO – Isso não é de bom companheiro! Lembra-te que eu estou cá por baixo.
- SÍSIFO – Mas, se tu estás aborrecido?...
- TÂNTALO – É verdade; porém não posso morrer segunda vez!

(Cantam a duo; música: “A menina vai ao baile, oh vindima!”)

Sejamos bons camaradas,
 Pois temos de viver juntos;
 E aguentemos as maçadas
 Com prudência de defuntos.

CENA IX

TÂNTALO, SÍSIFO, CARONTE, FÍGADOS DE TIGRE, SOMBRAS, na margem do mundo

- FÍGADOS DE TIGRE – Ora muito me conta! O Cérbero só com uma cabeça!...
- CARONTE – Ainda assim, tome cuidado com ele!
- FÍGADOS DE TIGRE – Deixe estar; eu trago-lhe aqui um bolo, dos do Araújo da travessa de S. Nicolau (XLII), que ele há-de ficar como um borrego quando o provar. Ih! Como isto é feio cá por baixo! Tenho gramado um par de sustos nesta jornada... nem pareço o mesmo homem! E, se tornar lá acima com vida e saúde, bom será.

- CARONTE – Desembarque. Bata àquela porta e diga quem é.
- FÍGADOS DE TIGRE – (*Atirando um bolo ao cão*) Pega lá; vê se me ficas conhecendo... Gostas?... Bom. Mas se ele me morder, depois de comer o meu bolo?
- CARONTE – Isso não é comigo.
- FÍGADOS DE TIGRE – (*Desembarcando*) Agora é que vão ser horrores! Até aqui foi tudo pão com mel! (*Passando com muito receio pelo cão*) Chega-te para lá!... (*Salta para o lado e vê Tântalo*). Oh! com os diabos... um homem no banho! Ó senhor, quer para aí a sua roupa?
- TÂNTALO – Cale-se, pedaço de asno; você não vê, que eu estou no meu suplício?
- FÍGADOS DE TIGRE – Perdoe, que eu não sabia. (*Vendo Sísifo*) E aquele senhor?
- TÂNTALO – É o meu colega Sísifo.
- FÍGADOS DE TIGRE – Que diabo anda ele a fazer?
- TÂNTALO – Anda a sofrer o castigo dos seus crimes, que é rolar perpetuamente aquela pedra para o alto da montanha.
- FÍGADOS DE TIGRE – Não é má pechincha! Mas por que motivo a traz ele para baixo às costas? Se fosse eu, largava-a lá de cima.
- TÂNTALO – Assim se fazia dantes; porém, com o andar dos tempos, reconheceu-se que podia aleijar alguém, e fez-se esta inovação.
- FÍGADOS DE TIGRE – Acho muito bem entendido. E vossemecê, que faz aí dentro dessa tina?

- TÂNTALO – O que faço? Nunca ouviu falar no suplício de Tântalo?
- FÍGADOS DE TIGRE – Tenho ouvido.
- TÂNTALO – Pois é isto. Quando quero comer, fogem-me as bananas; quando quero beber, seca-se-me a água.
- FÍGADOS DE TIGRE – Coitado! E porque lhe fizeram isso?
- TÂNTALO – Calúnias... injustiças... os meus inimigos políticos acusaram-me de ter dado meu filho a comer a Júpiter, uma vez que este foi jantar à minha casa.
- FÍGADOS DE TIGRE – Infames! E você estava inocente?
- TÂNTALO – Inocentíssimo!
- FÍGADOS DE TIGRE – (*À parte*) Ora vejam! Talvez eu matasse Pilatos sem ele ser culpado?... As aparências... (*Alto*) E aquele?
- TÂNTALO – Sísifo?... hum... rosna-se por aí, que não foi muito boa peça... valha a verdade; não sou eu que o digo. Ele afirma que o condenaram por ter sido sempre um homem de bem.
- FÍGADOS DE TIGRE – (*À parte*) Que esperanças para mim! Já dois inocentes condenados! (*Alto*) Diga-me, por que se não levanta daí?
- TÂNTALO – Conveniências da cena!... É preciso que eu esteja sentado.
- FÍGADOS DE TIGRE – E não come nunca? Como pode viver assim?
- TÂNTALO – Você não vê que eu estou morto, homem? Isto é a minha sombra.

FÍGADOS DE TIGRE – (*Cedendo ao raciocínio*) Não me lembrava.
Quem o ouviu falar... e o vê com esse apetite!

CENA X

FÍGADOS DE TIGRE, TÂNTALO, SÍSIFO, CARONTE, no barco,
PROMETEO, ATREO, EURÍDICE, ORFEO, SOMBRAS,
na margem do mundo

PROMETEO – (*Correndo para Fígados de Tigre*) Um
homem?! Um homem vivo! (*Ao Imperador*)
Anda, move-te, mexe essas pernas, volta-te,
levanta os braços... fala!... fala, que to orde-
na o teu senhor e o teu Deus! Fui eu que te
fiz (XLIII).

FÍGADOS DE TIGRE – (*À parte*) Este diabo não vem bom da
cabeça!...

PROMETEO – Tu não me conheces? Sou Prometeo; eu
fabriquei os primeiros homens, eram com-
postos de barro e água... roubei o fogo do
céu para os animar; e Júpiter, invejoso da
minha glória, mandou-me comer o fígado
por um abutre. Agora, ando por aqui a pas-
sear sem fígado!

FÍGADOS DE TIGRE – E fizeste homens como eu?

PROMETEO – Homens admiráveis! Muito melhores do
que tu; magníficos!...

FÍGADOS DE TIGRE – E por uma acção tão nobre comeram-te o
fígado?! (*À parte*) Outra vítima da injustiça!
Homem de bem, e com tamanha habilida-
de! (*Alto*) Simpatizo contigo; dá-me um
abraço. (*Indo para o abraçar*)

- PROMETEO – Não vês que eu sou uma sombra?!...
- FÍGADOS DE TIGRE – É verdade! Eu logo vi que um homem destes, só por sombras!
- EURÍDICE – *(Ao longe)* Orfeo? querido Orfeo?
- ORFEO – *(Com uma gaita de foles)* Deixa-me, Eurídice (XLIV), eu já te não quero. Depois que morreste [pela] segunda vez, perdi o gosto às mulheres... Agora contento-me com beber cachaça (XLV).
- EURÍDICE – Toca-me ao menos um bocadinho de gaita de foles, para me consolar.
- ORFEO – Isso sim, posso-to fazer. *(Preparando a gaita)*
- FÍGADOS DE TIGRE – O senhor é o grande músico Orfeo?
- ORFEO – *(Medindo-o com olhar desdenhoso)* E o senhor quem é? Aposto que toca trombone?
- FÍGADOS DE TIGRE – Não tenho essa honra.
- ORFEO – Ah! quem sou eu?!... Os meus triunfos assombraram os homens e os deuses. Os sons da minha lira comoviam os próprios agiotas, embora fossem barões ou comendadores! E até alguns estadistas deram sinais de enternecimento, ouvindo-me tocar... na sua corda sensível! Depois! *(Suspirando)* Ah!
- FÍGADOS DE TIGRE – Querem ver que lhe fizeram também alguma injustiça?!
- ORFEO – É verdade; sou vítima da inveja dos deuses!
- FÍGADOS DE TIGRE – *(À parte)* Decididamente, não há no inferno senão pessoas de bem! Passo a

oferecer-lhes²⁰³ uma pitada, como demonstração de simpatia e para lhes deixar²⁰⁴ uma recordação agradável... *(Apalpando as algibeiras)* Eu trouxe a minha caixa de prata... *(olhando para o cais onde tinha deixado a bagagem)* E o meu saco de noite?... E o guarda-chuva?... Safa, que os tais sujeitos caluniados, são uma súcia de ladrões! *(Parte a correr, com o resto da bagagem, e enfia pela porta do palácio de Plutão)*

CENA XI

TÂNTALO, SÍSIFO, PROMETEO, ATREO, ORFEO,
EURÍDICE, CARONTE, no barco, SOMBRAS,
na margem do mundo

- PROMETEO – *(Tirando do bolso uma caixa de prata e tomando uma pitada)* Pois, senhores, não é mau este meio grosso!
- ATREO – *(Metendo os dedos na caixa e tirando uma pitada)* Foi você que lhe roubou a caixa?!
- TÂNTALO – Dá-me uma pitada, por favor. Já era tempo de apanharmos uma distracção!
- ORFEO – Uma pitada? Desgraçado!... Não te lembras de que te não é permitido, porque estás no suplício?
- TÂNTALO – É verdade; *(Sai da tina)* dá-ma agora. *(Pega na caixa que lhe oferece Prometeo, toma uma pitada e guarda a caixa)*

²⁰³ Na 2ª ed.: oferecer-lhe.

²⁰⁴ Na 2ª ed.: dar.

- PROMETEO – Olha, que te esqueces de me restituir a minha caixa?
- TÂNTALO – *(Metendo-se na tina)* Continue a maçada, que eu já cá estou outra vez! *(Recomeça o movimento da bananeira com ele)*
- ATREO – Repara, que não entregaste a caixa aqui ao nosso amigo.
- TÂNTALO – *(Com o copo às bicas)* Ladrão que furta ladrão tem cem anos de perdão, e cem anos não são para desprezar nesta situação estúpida!
- EURÍDICE – *(De longe)* Orfeo, querido Orfeo?...
- ORFEO – Agora não te posso dar corda.

CENA XII

ORFEO, EURÍDICE, ATREO, SÍSIFO, TÂNTALO, PROMETEO,
 CARONTE, no barco, DISCÓRDIA, SOMBRAS,
 na margem do mundo

- DISCÓRDIA – Bons dias, cavalheiros.
- TÂNTALO – *(Levantando-se e cumprimentando-a)* Minha senhora dona Discórdia...
(Todos a cumprimentam)
- SÍSIFO – *(Pondo a pedra ao pé do monte)* Desculpe V. Ex.^a vir eu neste estado apresentar-lhe os meus respetos... mas, ando no meu picadeiro...
- DISCÓRDIA – Não faça cerimónia, senhor Sísifo. *(Vai para lhe apertar a mão)*

- SÍSIFO – (*Vendo que tem as mãos sujas*) Perdão!...
(*Correndo à tina de Tântalo e lavando as mãos dentro dela*) Dás-me licença, colega?
- TÂNTALO – Lavas as mãos cá dentro?! Não vês que é água de beber?
- SÍSIFO – (*Limpendo as mãos ao fato*) Mas se tu não a bebes, que te importa?
- DISCÓRDIA – (*Passeando por entre os outros personagens*) Quem há aí que seja assaz amável para me dar hoje de jantar?
- TODOS – Eu!
- DISCÓRDIA – (*Mostrando-lhes uma laranja*) Apenas tenho este pomo (XLVI) para a sobremesa. Afirmam os dicionários mitológicos que ele é de ouro; mas esta asserção é feita para deprimir os créditos de Juno, Palas e Vénus (XLVII), que o disputaram nas bodas de Peleu e de Tétis (XLVIII). As deusas não cobiçam o vil metal, como algumas mulheres do mundo terrestre. A disputa foi devida a ter este fruto pertencido a Júpiter e a Marte (XLIX), que, como todos sabem, são dois grandes maganões, que as divindades não detestam. Outrora dei-o à mais formosa; agora ofereço-o ao mais velhaco. (*Atira a laranja a rolar pelo chão*)
- TODOS – (*Precipitando-se após²⁰⁵ do fruto*) Sou eu!
- ATREO – (*Apanhando-o*) Fora, charlatães!
- TODOS – Ele?!

²⁰⁵ Na 2ª ed.: atrás.

- TÂNTALO – Sejamos justos; se é verdade que deste a comer a teu irmão o seu próprio filho (L) assado no forno como um leitão?...
- ATREO – (*Interrompendo-o*) Não foi assado, foi frito.
- EURÍDICE – (*Ao longe*) Orfeo? querido Orfeo?...
- ORFEO – Faze favor de não me apouquentares²⁰⁶ mais!

CENA XIII

TÂNTALO, ORFEO, SÍSIFO, ATREO, DISCÓRDIA, PROMETEO,
EURÍDICE, CRIME, CARONTE, no barco,
SOMBRAS, na margem do mundo

- SOMBRAS – (*Cantando; música popular da chula*²⁰⁷ *minhota*)
Oh, rio de amargo pranto,
Feito com tanto chorar;
Sobre as tuas águas tristes
Quem me dera já passar!
- CARONTE – (*Às sombras*) Leva rumor, que eu quero dormir! (*Deita-se no barco*)
- CRIME – (*Com um garrafão e um feixe de punhais; vem de casaca preta e luvas brancas*) Viva a ilustre rapaziada!

²⁰⁶ Na 2ª ed.: apoquentares.

²⁰⁷ *Chula*: Dança que, segundo G. de Amorim na nota XL d' *O Cedro Vermelho*, "No Minho e no Douro é alegre, viva, enérgica e graciosa" (Amorim 1874b: 256). Na segunda metade do século XIX, quer no Portugal quer em Brasil, este nome foi a designação aplicada a variadíssimos tipos de cantares, dançados ou não. Também as suas origens eram discutidas: em Portugal dizia-se que era de origem negra, no Brasil predominava a convicção de ter vindo da Galiza. De então, tendeu a circunscrever-se a uma área reduzida ao Norte do Douro donde parece ser originária. Caracteriza-se por uma curta melopeia, em regra de sabor agreste e mais apregoada que cantada, que alterna com um interlúdio-estribilho. É considerada como a mais lenta das danças nortenhas e também a mais violenta.

- TODOS – O Crime (LI).
- CRIME – É verdade, sou eu; constou-me que havia hoje visitas cá em baixo e venho ver se faço algum negócio. O comércio está precário; já não vem para o inferno senão gente muito fina e muito honrada! (*Apregoando*) Quem quer veneno de todas as qualidades, que mata sem deixar sinal? Quem quer punhais, facas, pistolas, navalhas de ponta e mola, e várias outras máquinas de patifaria, por grosso e miúdo?!

CENA XIV

TÁNTALO, SÍSIFO, ORFEO, EURÍDICE, PROMETEO, DISCÓRDIA,
ATREO, CRIME, D. QUIXOTE, dois CABOS DE POLÍCIA,
CARONTE, no barco, SOMBRAS, na margem do mundo

- D. QUIXOTE – (*Correndo, com o escudo abraçado e a lança em riste*) Arrombei a porta aos condenados e vai tudo raso com eles! Plutão há-de ver-se quente para os apanhar outra vez! (*Foge*)
- TÁNTALO – (*Saltando pela tina fora*) Valha-me o pai Tártaro! Fizeste-la bonita, patife!
- CABOS DE POLÍCIA – (*Correndo atrás de D. Quixote*) Agarra!... (*Apitam e seguem-no; todos os personagens que estão na cena do inferno, partem a fugir*)

CENA XV

PLUTÃO, PROSERPINA, FÍGADOS DE TIGRE, CARONTE,
no barco, SOMBRAS, na margem do mundo

- PROSERPINA – (*De braço dado com Figados de Tigre, traz ao peito um ramo de carvalho com folhas e frutos*)

de oiro) Querido Fígados de Tigre, o teu negócio concluiu-se perfeitamente.

FÍGADOS DE TIGRE – Grande e ilustre dona Proserpina, se eu não precisasse da vida, para fazer a felicidade da minha família e do meu povo, desejaria morrer para ficar sendo a tua sombra.

PROSERPINA – Teu irmão tinha que esperar cem anos da outra banda, por ter morrido assassinado; mandou-se-lhe propor que te perdoasse a morte, com a condição de nós o despacharmos para um lugar vago nos Campos Elíseos; ele aceitou a proposta, assinou um protocolo e já foi tomar posse do seu novo emprego, de Sombra feliz.

FÍGADOS DE TIGRE – (*Beijando-lhe a mão*) Sabes que mais? Sinto-me tão grato que estou capaz de assassinar o Plutão para... o patife já é velho; tem sido rei muitos anos e os povos infernais devem estar aborrecidos de o aturar?...

PROSERPINA – Cala-te, imprudente! Olha que ele pode ouvir-te...

FÍGADOS DE TIGRE – Que me importa?

PROSERPINA – Este ramo de oiro, que te permitiu achares o caminho dos infernos, ficará para sempre comigo, como lembrança do mortal querido que o trouxe...

FÍGADOS DE TIGRE – Não digas mais nada, senão assassino já teu marido! Há muito tempo que não mato ninguém; e²⁰⁸, chamando-me Fígados de Tigre, sinto que tenho feito em tudo isto

²⁰⁸ Na 2ª ed.: é.

um papel tristíssimo. Sou um verdadeiro tirano de farsa! (LII) Para me consolar, mostra-me os Campos Elíseos, se acaso esse favor pode ser concedido a um mortal. Visto que estou aqui tão perto, não se me dava de os ver, ainda que fosse por um óculo.

PROSERPINA – Vamos logo para lá tomar café²⁰⁹.

(Começam a passar muitas sombras, que vão fugindo)

PLUTÃO – Que é isto?

UMA SOMBRA – D. Quixote arrombou a prisão dos condenados. *(Foge)*

PLUTÃO – Ai! o tratante, que nos meteu em boa!

FÍGADOS DE TIGRE – Há perigo, hem? Estamos perdidos?! Quem me mandou cá vir?! E agora me lembro que não posso exercer a minha ferocidade, porque tudo isto são sombras de gente!...

PROSERPINA – Fuja! Fuja! Venha comigo; vou fechá-lo a cadeado num escaninho, onde tenho as minhas pomadas e fluídos transmutativos...

FÍGADOS DE TIGRE – *(Resistindo)* Fechar-me a cadeado?!

PROSERPINA – *(Arrastando-o)* É o único meio de o salvar! Há lá tão mau cheiro, que nem mesmo o maior danado se atreverá a aproximar-se.

FÍGADOS DE TIGRE – *(Querendo escapar-lhe)* Mas isso é uma judiaria!

²⁰⁹ Na nota XXV de *Ódio de Raça*, Amorim insere uma história do café, da sua introdução e da extensão do seu consumo (Amorim 1869b: 190-192).

- PROSERPINA – (*Levando-o à força*) Ei-los aí, fuja-mos!
(*Entram no palácio*)
- PLUTÃO – Agora vão lá apanhar os que se meteram nos pinhais! (*Gritando*) Um corneta! Venha aqui já um corneta!

CENA XVI

PLUTÃO, um CORNETA, CARONTE, IMPERATRIZ, PEDRO,
LUÍS, JOANA, INFANTE, SOMBRAS

- CORNETA – (*Fazendo continência militar*) Meu comandante?
- PLUTÃO – Toca à chamada.
- CORNETA – Pronto. (*Faz o toque militar de sinal para reunir*)
- CARONTE – Aqui vai a família do Fígados de Tigre.
- PLUTÃO – Quem diabo te mandou trazer cá essas empadas?
- LUÍS – Empadas? Veja lá como fala, pedaço de camelo!
- PEDRO – Encosta! encosta o bote, que eu já ensino aquele bruto! Saiba que nós somos gente que se trata e que se estima...
- LUÍS – (*Segurando Pedro*) Espera, mano, espera; não te deites a perder! É necessário ter prudência nestes sítios. Ainda que isto seja um inferno de pano e papelão pintado, nunca é bom abusar, porque andamos sobre alçapões.

- INFANTE – Oh! infeliz de mim, que tenho dois pais!
- PEDRO – Não te queixes, filha; o que sobeja a uns, falta aos outros. Aqui estou eu, que não tenho nenhum.
- PLUTÃO – Ninguém acode à chamada!... Estamos bem aviados! Ah! uma ideia! (*Ao Corneta*) Vai procurar Orfeo e dize-lhe que venha já, já, falar-me. (*O Corneta sai a correr; a Caronte*) Deixa desembarcar esses patetas! (*Entra em casa*)
- PEDRO – (*Querendo saltar*) Eu desgraço-me com aquele mariola!
- CARONTE – Desembarque e deixe-se de valentias! Não tenham medo do Cérbero; com estas trapalhadas, que hoje tem havido, não se lembrou ninguém de lhe dar de comer e o infeliz está quase a morrer de fome!
- (Todos desembarcam; Caronte conduz o barco para a margem do mundo, a orquestra toca a marcha da ópera O Profeta²¹⁰).*
- TODOS – (*Cantando em coro*)
Dizem que os povos do inferno
São as sombras dos ladrões,
Que foram durante a vida
A flor de muitas nações.

²¹⁰ *Le Prophète*: Ópera em 5 actos de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), a partir de um libreto de Scribe. Foi estreada em Paris no 16 de Abril de 1849, sendo representada em Lisboa em 1850.

Esta marcha, incluída com o coro na grande cena da procissão à Catedral (Acto IV), tem sido considerada como o modelo acabado de construção espectacular de uma ópera.

Quer seja assim, quer não seja,
 Cuidado co'as algibeiras;
 Que as sombras, se não são ladras,
 Protegem as ladroeirias.

CENA XVII

IMPERATRIZ, PEDRO, INFANTE, LUÍS, JOANA,
 FÍGADOS DE TIGRE, CARONTE, no barco, SOMBRAS

- FÍGADOS DE TIGRE – *(Sai do palácio a correr)* Irra! com a tal mania de me querer fechar na gaveta das mezinhas!... *(Vendo os outros)* A minha família aqui!... *(Corre para os abraçar)*
- IMPERATRIZ – Detém-te, desgraçado! Tu já não tens família.
- FÍGADOS DE TIGRE – Não tenho família?!
- IMPERATRIZ – Não. *(Chorando)* Eu nunca fui tua mulher... *(Indicando a Infante)* Esta não é nossa filha... *(Soluçando)* Quanto a Pedro... esteve para ser nosso filho... mas... é filho de gente estranha.
- FÍGADOS DE TIGRE – Oh! mulher?... olha bem para mim! A vista do inferno não te transtornou a cabeça? *(Imperatriz chora sem responder)*
- LUÍS – Isso é uma história muito comprida, que se não pode contar aqui.
- FÍGADOS DE TIGRE – *(A Joana)* E tu?
- JOANA – *(Tirando um capotinho com que vinha embuçada)* Eu é que sou a Imperatriz; e con-

vido-os para um jantar no meu palácio, quando sairmos daqui. (*Canta; música do brinde da ópera Traviata: “Libiamo ne lieti calice”*²¹¹)

Partamos! no ilustre sólio
Eu já imagino ver-me;
E o povo a receber-me
Com festas e saraus!
E um regimento de príncipes,
Que faz mil gatimanhos;
E engrossam-se os rebanhos
Dos míseros pataus!

(*A orquestra toca a música dos Lanceiros*²¹²,
no número final e mais rápido)

TODOS – (*Cantando e dançando*)

Ton, toron, toron, toron, toron;
Tin, tarin, tarin, tarin, tarin;
Ton, tiron, tiron, tiron, tiron;
Tin, tirin, tirin, tirin, tirin.

(*Param repentinamente*)

FÍGADOS DE TIGRE – (*A Joana*) De modo que és tu Imperatriz!

JOANA – No dia do nosso casamento, fui roubada por uns piratas, que deixaram esta mulher em meu lugar; ela parecia-se muito comigo, nesse tempo...

²¹¹ Situada no Acto I da ópera (veja-se a nota 179), a melodia aqui citada (“Libiamo ne’lieti calice”) é uma brilhante valsa iniciada pelo protagonista masculino, que canta como se improvisasse uns versos; a seguir, o tema é retomado pelo Coro e, logo, pela protagonista feminina, Violeta, até que, finalmente, é repetido como um duo acompanhado pelo Coro.

²¹² *Lanceiros*: Dança de figuras que é a variante inglesa da quadrilha dançante. Aqui é claro que o autor faz referência a uma peça (teatral e/ou musical) concreta, mas não nos foi possível identificá-la.

FÍGADOS DE TIGRE – Que horror! Então os meus filhos de quem são filhos?

JOANA – De ninguém.

FÍGADOS DE TIGRE – Maldição! (*À Imperatriz*) E tu quem és?

IMPERATRIZ – Eu? Espera... deixa ver se me lembro... Não sei; já não acho o fio da meada!

FÍGADOS DE TIGRE – Nesse caso, vamos separar-nos todos?

LUÍS – É para isso que nos reunimos aqui.

FÍGADOS DE TIGRE – (*Furioso*) Pois bem! Uma vez que eu fico sem família, também outros não hão-de gozar-se da que foi minha! (*Correndo à roda da cena*) Emprestem-me um machado, um chuço, um espeto, qualquer coisa que sirva para matar os meus ex-parentes!

(Todas as outras personagens começam a querer esconder-se dele, com medo)

LUÍS – Suspende, tirano! Olha que há uma justiça, que pune os criminosos!

FÍGADOS DE TIGRE – Que me importa a justiça? Não pode fazer nada pior que mandar-me para o Inferno e eu já cá estou.

CENA XVIII

FÍGADOS DE TIGRE, IMPERATRIZ, PEDRO, INFANTE,
LUÍS, JOANA, CRIME, CARONTE, SOMBRAS

CRIME – (*Correndo*) Aqui tem o que precisa.

CRIME – *(Segurando a barriga para lhe não caírem os intestinos)* Ai! as minhas tripas! Ai as minhas tripas, que me caem! *(Metendo-se na tina de Tântalo)* Deixa-me meter aqui dentro, para não as espalhar pelo chão! *(Cai dentro da tina)* Aiiii!

LUÍS – *(A Fígados de Tigre)* Mataste o Crime! Não há tratante que não tenha alguma coisa boa!... Fizeste um grande serviço à humanidade e por isso me resolvo a deixar-me matar também. *(Oferecendo-lhe o peito do lado do coração)* Faz isso com habilidade e não me estragues a carne. Vá!

(Fígados de Tigre enterra-lhe o punhal no coração, rebenta um repuxo de sangue da ferida, que bate nos olhos de Fígados de Tigre e cega-o)

FÍGADOS DE TIGRE – *(Largando rapidamente o punhal e tapando os olhos com as mãos)* Ai! que me cegaste!

LUÍS – *(Passeando pela cena com a mão a comprimir a ferida, que repuxa sangue com extraordinária força)* Puniram-te os deuses! E eu aqui fico agora com um chafariz no peito! Quando acabará isto de correr?!

CENA XIX

FÍGADOS DE TIGRE, IMPERATRIZ, INFANTE, PEDRO, JOANA, LUÍS, PLUTÃO, PROSERPINA, ORFEO, PROMETEO, SÍSIFO, TÂNTALO, ATREO, DISCÓRDIA, D. QUIXOTE, EURÍDICE, CARONTE, CONDENADOS, SOMBRAS, CRIME, morto na tina

(A orquestra toca a música do coro do Cemitério, da ópera Roberto do Diabo²¹⁴. Um nevoeiro encobre todo o teatro, desde a margem dos infernos até à margem do mundo)

- TODOS – *(Cantando em coro)*
- Isto já cheira a maçada,
E é bem tempo de acabar;
Antes que uma pateada
Faça o inferno desabar.
- PLUTÃO – *(Vendo os mortos)* Que diabo fazem estes
sandeus aqui estirados?
- PEDRO – *(Erguendo a cabeça)* Oh insolente! Você não
vê que estamos mortos?
- LUÍS – *(Esguichando-lhe sangue da ferida para a cara)*
Fomos assassinados, aqui por este senhor.
- PLUTÃO – Olha que me estragas o fato! *(Olhando para
o chão)* Vocês sujaram-me o inferno de san-
gue! Não se podiam ir matar ali para o rio?
(Gritando) Ó lá de baixo? Eh! Vulcano?!
(LIII) Manda fungar esses vulcões, para
enxugar isto cá em cima.
- (Os vulcões começam a deitar lavas, que vão aumentando
gradualmente; a água das bicas do chafariz torna-se em fogo e
corre com mais rapidez)*
- EURÍDICE – *(De longe)* Orfeo, querido Orfeo, toca-me
um bocadinho de gaita de foles; faze-me
esse favor!

²¹⁴ *Robert le diable*. Ópera em 5 actos com música de G. Meyerbeer e libreto de Scribe e Delavigne. Foi estreada na Ópera de Paris a 22 de Novembro de 1831 e representada em Lisboa em 1838.

Esta melodia inclui-se no acto III da ópera. É uma cena um tanto grotesca e fantástica; o lugar é o das ruínas do convento de Santa Rosalia, no cemitério onde o protagonista, Robert, conduzido lá por Bertram, uma outra imagem do diabo, se vê rodeado de fantasmas de freiras que dançam à sua volta.

- ORFEO – *(Metendo a gaita na boca)* Lá vai, mulher, lá vai!
- PEDRO – *(Levantando-se)* Oh! com os diabos, que calor! Não se pode estar morto no chão! *(Todos os outros se vão erguendo e sacudindo o pó dos fatos)*. Vamo-nos embora?
- PLUTÃO – Consinto que se vão; não morrerão desta vez, porque desejo que levem grata lembrança da visita que me fizeram.
- LUÍS – E as nossas feridas?
- PEDRO – Eu tenho uma brecha enorme na cabeça e outra no sovaco!
- PLUTÃO – Manda-se recado ao Faz-Tudo (LIV), para que lhes venha deitar uns gatos e ficam consertados para viverem ainda alguns anos.
- FÍGADOS DE TIGRE – Eu sinto-me bom da vista... Mas de que me serve ir para a terra se já não tenho família?!
- PROSERPINA – É melhor ficarem todos como estavam, antes de ter começado o enredo.

(Todas as personagens terrestres se consultam com a vista)

- PEDRO – Parece-me acertado... Eu caso com a Infante; esta senhora, continua a ser Imperatriz e esposa do incomparável Fígados de Tigre...
- LUÍS – Mas é que eu estava morto, quando a peça começou, e não quero tornar para o fundo do rio, com aquela pedra que sabem ao pescoço.
- PEDRO – Tu casas com Joana.
- LUÍS – *(Olhando para esta)* E ela quer?

- JOANA – Se isto acaba melhor assim?... O que eu quero é casar, seja com quem for.
- FÍGADOS DE TIGRE – (*Dando o braço à Imperatriz*) Então vamos daqui.
- JOANA – (*Dando o braço a Luís*) Chamem o bote.
- PEDRO – (*Dando o braço à Infante e olhando para o rio*) Eia, que nevoeiro! Esperemos um instante a ver se aclara.
- PLUTÃO – (*A D. Quixote*) Por que soltaste os condenados, patife?
- D. QUIXOTE – Porque tu querias supliciar o Miguel de Cervantes.
- PLUTÃO – Toleirão! Eu havia de condenar um homem, que fez de ti tão grande pedaço de asno? Já o mandei para os Campos Elíseos.
- D. QUIXOTE – (*Abaixando a lança*) Então perdoa; nunca mais torno a pedir-te a Dulcineia.
- PLUTÃO – E os condenados?
- D. QUIXOTE – Estão aqui todos; ouviram tocar mestre Orfeo e resignam-se a voltar para as suas prisões.
- PLUTÃO – Pois que se vão; e, para recompensá-los da sua obediência, ordeno que lhes dêem chispe²¹⁵ com ervas para a ceia.
- TÁNTALO – Eu não posso ir para a minha obrigação, porque está um homem dentro da tina, com as tripas de fora!

²¹⁵ *Chispe*: Pé de porco; presunto.

- PLUTÃO – Não trabalhes hoje mais; dou feriado, para festejar a morte do Crime e a presença destes estrangeiros.
- EURÍDICE – Orfeo, querido Orfeo. Toca-me um bocadinho de gaita de foles, por favor!
- ORFEO – Lá vai, mulher, lá vai; bem vês que era preciso dar esta satisfação ao público. *(Toca a gaita de foles, que a orquestra acompanha, e marcha por detrás do palácio de Plutão, seguido pelos condenados e mais sombras. Os vulcões e as bicas da fonte vomitam grandes lavas, que assustam todos os personagens, menos Plutão e Proserpina; depois extinguem-se completamente)*

CENA XX

PLUTÃO, PROSERPINA, FÍGADOS DE TIGRE, IMPERATRIZ,
PEDRO, INFANTE, LUÍS, JOANA

- PLUTÃO – Estrangeiros, ide-vos embora, este negócio já vai enfasiando... Mas, antes de partirdes, dizei-se me tendes gostado²¹⁶?
- FÍGADOS DE TIGRE – Não podemos dar a nossa opinião antes de vermos os Campos Elíseos. Leva-nos lá e depois falaremos.
- PLUTÃO – Ides vê-los. *(A Proserpina)* Mulher, vai dizer que pode aparecer a vista dos Campos Elíseos. *(Proserpina sai)* Vinde comigo; se não gostardes, calai-vos; se gostardes, aplaudi; é um favor que me fazeis.

(O pano cai e torna a subir logo que se faz a mutação; a orquestra toca durante ela)

²¹⁶ Na 2ª ed.: gostastes.

SEXTO QUADRO

Campos Elíseos²¹⁷, ou lugar das almas bem-aventuradas, segundo a mitologia grega. Vergéis deliciosos, cheios de frutos e flores de espécies raras e maravilhosas. Quedas de água despenhando-se de grandes alturas. Redes de dormir, à moda do Brasil, atadas nas árvores. Bilhares, mesas de pedra, pianos, harpas e todos os instrumentos músicos²¹⁸ que se conhecem. Sofás e poltronas estofadas; estantes com livros; cavaletes para pintura; um jogo de bola e outro de chinquillo²¹⁹. À esquerda, no primeiro plano, uma taberna de galegos. Ao centro dos jardins, um poste com este letreiro: É PROIBIDO APANHAR FLORES E FRUTOS; OLHAR, SEM TOCAR (LV)

CENA XXI

(Sombras de todos os tamanhos e feitios, vestidas fantasiosamente. Umás estão deitadas nas redes, dormindo ou baloiçando-se; outras, fumando em cachimbos ou charutos: algumas, tomam café, vinhos, licores, ponche queimado; jogam cartas, bilhar, e todos os jogos conhecidos; lêem livros e jornais; desenham, pintam, tocam diferentes instrumentos, dançam e cantam; diversas estão recostadas nos sofás e poltronas, conversando; e todas, finalmente, se ocupam nos passatempos que mais lhes agradaram em vida e que, na terra, compõem o quadro dos prazeres humanos. Na taberna, várias sombras de galegos, comendo; e à porta, uma sombra, assando castanhas num assador de barro em cima de um fogareiro)

SOMBRA

— *(Pouco depois de subir o pano, cantam; música do coro das cruces, da ópera Fausto²²⁰)*

²¹⁷ Esta descrição dos Campos Elíseos, segundo M^a A. Ribeiro “não deixa de ser mais uma paródia à Ilha dos Amores” (Ribeiro 1998: 159), uma analogia que, talvez, possa ser considerada excessiva.

²¹⁸ Na 2^a ed.: musicais.

²¹⁹ *Chinquillo* (do cast. *Cinquillo*): Jogo popular que consiste em procurar derrubar um ou vários paus ou fitos, colocados no solo, a certa distância, atirando um pequeno disco de ferro.

²²⁰ Coro incluído no Acto II da ópera citada (veja-se nota 126), na conhecida como “cena das espadas” e que começa: “Puisque tu brises le fer”.

Também o gozo enfastia,
Sendo o mesmo sem mudança;
E aqui nem uma esperança
Nos corta a monotonia!

(Repete-se o coro; depois a orquestra toca a marcha da ópera Marco Visconti²²¹, enquanto as personagens, que entram de novo, percorrem os Campos Elíseos, admirando o que vêem)

CENA XXII

PLUTÃO, PROSERPINA, FÍGADOS DE TIGRE, IMPERATRIZ,
INFANTE, PEDRO, JOANA, LUÍS

(Os instrumentos continuam a tocar em surdina)

- IMPERATRIZ – Ai! como é bonito!
- INFANTE – Ó Pedro, apanha-me uma flor, dessas maiores, para eu levar uma lembrança tua dos Campos Elíseos.
- PEDRO – É proibido, Elisa... quero dizer Tomásia, que eu já não sou poeta, visto que vou casar-me, passo a ser pateta.
- LUÍS – Vejo ali uma taberna, que estava antigamente ao pé do Ginásio! E, por sinal, que eu costumava ir lá beber o meu meio, nas noites em que figurava de comparsa!
- PLUTÃO – Os galegos (porque também para cá vêm alguns) declararam que não podiam passar sem gravanço e por isso lhes dei a tasca. Vai lá muita gente fina!

²²¹ *Marco Visconti*: Ópera de Errico Petrella (1813-1877), representada pela primeira vez em Nápoles em 1854 e estreada em Lisboa em 1856.

FÍGADOS DE TIGRE – Sim, sim! (*À parte*) Eu mesmo, não se me dava de tomar agora uma pinga, se não fosse a responsabilidade da minha posição! Vai anoitecendo; se vos fecham as portas, nunca mais podereis sair do inferno; ponde-vos a caminho quanto antes.

CENA XXIII

PLUTÃO, PROSERPINA, FÍGADOS DE TIGRE, IMPERATRIZ,
PEDRO, INFANTE, LUÍS, JOANA, UMA SOMBRA

SOMBRA – (*A Plutão*) O Sol manda perguntar que horas são e pede licença para se ir deitar, diz que anda muito adoentado e que lhe parece que tem sezões, porque está tiritando com frio!

PLUTÃO – Pois que vá tomar um escalda-pés; e diz à Noite que pode sair, e que, atendendo a eu ter visitas, pode vir estrelada e trazer Lua Nova.

(A Sombra vai-se)

FÍGADOS DE TIGRE – (*Apertando as mãos a Plutão e a Proserpina*) Adeus; e obrigado por tudo.

PLUTÃO – Espera; já agora deixa passar o Sol por este lado, que é mais perto.

SOMBRA – (*Cantando em coro a música já citada*)

Também o gozo enfastia,
Sendo o mesmo sem mudança;
É aqui nem uma esperança
Nos corta a monotonia!

ÚLTIMO QUADRO

Enquanto se canta o coro, passa um grande foco luminoso, cobrindo toda a largura do teatro; durante a passagem, desaparece o pano que formava o fundo quadro anterior, e vê-se ao meio do teatro o rio Aqueronte, a prisão dos condenados e ao longe, as margens do mundo.

CENA ÚLTIMA

(Após momentânea escuridão, que sucede à passagem do SOL, aparece o céu azul, povoado de ESTRELAS brilhantíssimas; a LUA NOVA vem surgindo por detrás da prisão dos condenados e alumia esplendidamente todo o teatro. As margens do mundo estão cobertas de SOMBRAS, desde o cais até os cimos dos montes, todas com os braços estendidos, em gesto suplicante, para os Campos Elíseos. Ao meio do rio, CARONTE, deitado no barco. Nos Campos Elíseos, PLUTÃO, PROSERPINA, FÍGADOS DE TIGRE, IMPERATRIZ, PEDRO, INFANTE, LUÍS, JOANA, SOMBRAS. As personagens terrestres olham com admiração para as margens do mundo e para tudo quanto as rodeia)

- SOMBRAS – *(Cantando, nas margens do mundo; música melancólica, suave e saudosa, que se ouve como que de grande distância)*
 Triste é viver d'esp'rança
 Colhendo, ano após ano,
 Por prêmio, o desengano
 Do bem, que não se alcança!
- SOMBRAS – *(Nos Campos Elíseos, música do coro das cru-
 zes, já citado²²²)*
 Também o gozo enfastia,
 Sendo o mesmo sem mudança;
 E aqui nem uma esperança
 Nos corta a monotonia!

²²² Veja-se nota 220.

(A orquestra toca repentinamente ora o fado, ora a polcamania, ora o tango da zarzuela El Joven Telémaco²²³: “Me gustan todas”. Todos os personagens da peça, Homens, Mulheres, Deuses e Sombras, rompem numa dança furiosa uns com os outros: Caronte dança dentro do barco, Fígados de Tigre dança com Proserpina, Plutão com a Imperatriz, etc., etc.; o pano cai).

²²³ O estilo desta peça assemelha-se bastante ao teatro musical ligeiro do Paris coetâneo em que reinava Offenbach, estilo que tinha sido introduzido na Espanha, em grande parte, por Francisco Arderius, actor cómico, pianista e empresário que foi o criador dos *Bufos Madrileños*, muito populares naqueles anos. Estreada em Madrid em 1866, *El Joven Telémaco*, com letra de Eusebio Blasco e música de José Rogel (1829-1901), foi definida como “passagem mitológica lírico-burlesca” e iniciou aquele novo género, conseguindo uma grande popularidade. A obra, que não é outra coisa que uma *zarzuela* em dois actos, tinha nove números: *Preludio e Introducción, Dúo, Coro Griego, Habanera, Final 1º, Preludio e Introducción, Tango, Seguidillas, Escena y Concertante y Final*. Destes nove números, a *Habanera* “Me gustan todas, en general” teve um enorme sucesso popular.

NOTAS E ESCLARECIMENTOS

- (I) Havia dois anos que Garrett tinha falecido, quando eu escrevi esta peça. Não ousei fazê-la em sua vida, porque, tendo-lhe comunicado o projecto dela, ele condenou-o, aconselhando-me que não perdesse nunca o tempo com semelhantes obras. Desde Setembro de 1854 até Dezembro de 1856 resisti à tentação; o espirito do mestre parecia pairar ainda em torno a mim, trazendo-me à memória os conselhos que ele me tinha dado. Mas o tempo, e a triste fraqueza humana, que já no Paraíso perdera Adão e Eva, venceram, por fim, a prudência que me detinha, e o *Figados de Tigre* surgiu do meu cérebro sorrindo à aurora do Carnaval do 1857. O maior castigo para os que desobedecem à voz da razão e da amizade está na consciência das próprias faltas. A minha obra foi festejada por muita gente; mas eu sinto que não devia tê-la escrito...
- (II) Um dos personagens da minha peça vinha vestido quase como o da *Grã-Duquesa de Gerolstein*²²⁴. Mas o que hoje agrada e se acha cómico, pareceu então desengraçado a algumas pessoas, que acusaram o ensaiador de falta de gosto no vestuário do *Figados de Tigre*. A questão era de²²⁵ tempo!
- (III) Se a alguém parecer o contrário, lembro, que nada há nesta peça que não seja irónico, simulado, burlesco, zombeteiro e caricato. As trocas de mulheres, as complicações de parentesco e de enredo, são puros gracejos –paródias de peças– que julgo desnecessário citar, onde se vêem ao sério muitas destas embrulhadas.
- (IV) A crítica pode ocupar-se de todas as obras, que se expõem às provas públicas; o que eu queria dizer era que não valia a pena ocupar-se com esta. Não é o desejo de me esquivar a qualquer apreciação severa quem dita estas palavras; é a consciência que tenho de que as composições deste género não podem ser julgadas se não como simples brincadeiras. Assim o entendeu, entre outros jornalistas que me fizeram o favor de dar noticia das representações do *Figados de Tigre*, um esclarecido estrangeiro, que dirigia o jornal francês *Le Lisbonnin*, no seu núme-

²²⁴ Vejam-se as notas 100 e 108.

²²⁵ Em (B): do.

ro 7, de 10 de Fevereiro de 1857. Transcrevo o artigo, não por algumas frases de louvor, que ele contém, mas para testemunhar a boa fé com que aceito a apreciação:

“Le Mélodrame des Mélodrames. Folie carnavalesque en sept tableaux, par M. Gomes de Amorim.

Saisir le fil d’une intrigue aussi folle, aussi multiple, aussi décousue, aussi extravagante, aussi originale, aussi complexe, aussi drôle, aussi sérieuse, aussi embrouillée, aussi... que dirons-nous? est bien assurément la prétention la plus irréalisable, qui puisse venir à l’imagination d’un critique, de quelque pays qu’il soit. Certes, si la Fortune, plus libérale, nous eût doté de quelques centaines de mille livres de rente, nous ne croirions trop faire dans l’intérêt des lettres, en mettant à prix, non pas la tête (ce serait trop cher!), mais bien au moins, l’idée de l’auteur.

Mais puisqu’il en est autrement; sans nous creuser plus longtemps la cervelle, à chercher le plan général de l’ouvrage; plan qui peut-être n’a jamais existé, (et c’est là son mérite!), nous le déclarons indéfinissable, et ferons comme la plupart de nos collègues, *qui ont rendu parfaitement compte de la pièce, sans cependant en dire un seul mot.*

Un mot! ah! pardon! -Nous pouvons au contraire en citer plus d’un, et des plus drôles. Car cette farce, folie carnavalesque, comme on la nomme, a le mérite d’en contenir de fort sensés, ma foi. M. Gomes de Amorim, dont le talent s’est révélé et développé dans des ouvrages d’une tout autre valeur et d’une tout autre portée littéraire, n’a peut-être pas remporté dans celui-ci, tout le succès, auquel ses triomphes précédents lui donnaient le droit de prétendre. C’est pour lui, d’après notre opinion, une véritable bonne fortune. Nous ne voyons jamais sans quelque chagrin, le mérite élevé se dévoyer, et chercher dans des régions du second ordre, des applaudissements qu’il peut obtenir en plus haut parage.

Tel brille au PREMIER rang, qui s’éclipse au second.

Quoiqu’il en soit, et comme nous venons de le dire, l’auteur, tout en n’ayant pas complètement réussi dans un genre aussi inférieur au sien, n’a pu s’empêcher toutefois, de laisser passer le petit bout d’oreille de l’homme d’esprit que nous connaissons. Les nombreux couplets, mordants, satiriques, acérés, sans méchanceté pourtant, qu’il a jetés à profusion dans sa pièce, sont là pour en témoigner surabondamment. Il serait difficile de les

citer tous; mais les deux ou trois qui nous ont le plus frappé, donneront assez la mesure de la finesse et de la force des autres.

Caron, qui, soit dit en passant, a fourni à son jeune et intelligent interprète, M. Carvalho, une nouvelle occasion de recueillir les applaudissements dont le parterre de D. Maria le laisse rarement chômer; Caron, disons-nous, est en train de passer dans sa barque (à vapeur!) *l'immortel* Michel Cervantès, qui vient de mourir. Maître Caron, pour prévenir les reproches que l'illustre romancier pourrait lui adresser, sur la marche incertaine de son véhicule, s'écrie:

Ah! Dieu! quelle vélocité!
N'est-il pas vrai qu'on imagine,
En voyant son agilité,
Qu'il est portugais d'origine.

Et puis, avec quel ton bonhomme et sarcastique tout à la fois, il envoie promener les ombres du Styx, trop pauvres pour lui payer l'obole du passage. Toi, dit-il à un anglais qui réclame fièrement ses droits:

Non, ton visage britannique
N'entrera pas dans mon vapeur;
Je ne veux point d'une pratique,
Prenant des airs de Protecteur.
Loin cette gent sainte Nithouche,
Qui, sous forme de s'allier,
Vous tend la main, et ne vous touche
La vôtre, que pour la broyer.

“Et vous”, reprend-il, en adressant aux autres ombres, placées au fond de la scène, des paroles qui portent précisément au côté opposé:

Vous direz que je suis avare;
Oui, mais comment ne l'être pas?
L'argent est devenu si rare,
Et les vivres si chers, hélas!
La balance de neuve espèce
Qui règle ainsi notre destin,
Fait que, quand le prix du blé baisse,
On voit monter celui du pain.

Et tous ceux que nous, comme bien d'autres du reste, n'avons pu saisir sur-le-champ; et ceux encore que nous avons compris, mais que notre mémoire rebelle a laissés échapper”. – V. R.

Alguns versos foram alterados agora na impressão do livro, por isso a tradução não corresponde em parte ao texto português.

(V) Por equívoco se pôs²²⁶ esta data como sendo da primeira representação, quando a peça já tinha muitas. A primeira representação foi em 31 de Janeiro. Um cartaz, que se tomou por outro, produziu este engano, que será corrigido na segunda edição, se por ventura a houver.

(VI) Estes versos são da *Nova Castro*, tragédia que toda a gente conhece²²⁷, senão pelo seu merecimento literário, pelo assunto interessante que trata. A historia trágica e poética dos amores de Dona Inês de Castro com D. Pedro I, celebrada nos admiráveis versos de Camões, espera ainda por um homem de génio dramático para a consagrar na cena. Tudo quanto até hoje se tem escrito para o teatro, a respeito daqueles infelizes amantes, está muito abaixo da altura literária que exige o assunto. Garrett, que era o poeta mais próprio para tratá-lo magistralmente, foi distraído, no princípio da tentativa, por não sei que estúpidos negócios políticos de que o encarregaram, e pôs de parte o trabalho começado, que por fim inutilizou!

E só um homem como o que escreveu o *Frei Luís de Sousa*, será capaz de preencher esta lacuna; mas quantos séculos decorrerão primeiro que ele apareça?

(VII) Estes versos pertencem ao canto V dessa elegia sublime, que se chama *Camões*, de Garrett²²⁸.

(VIII) É ainda um verso da *Nova Castro*, posto em prosa²²⁹.

(IX) Palavras do *Templo de Salomão*, do sr. Mendes Leal²³⁰.

²²⁶ Lembre-se que esta nota está suprimida na 2ª ed., ao aparecer corrigida já no texto a data (11 de Fevereiro) que, equivocadamente, figurava na 1ª ed..

²²⁷ Vejam-se as notas 92 e 242.

²²⁸ É após a leitura desse poema de Garrett, em circunstâncias verdadeiramente romanescas, que o jovem Amorim escreve ao autor, sendo o começo da estreita relação entre eles, importante quer do ponto de vista pessoal quer do literário.

²²⁹ Palavras com que se inicia a *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior (Gomes Júnior 1830: 3).

²³⁰ Vejam-se as notas 37 e 85.

- (X) Bicudo, pé de chumbo e muitos outros epítetos ridículos, são alcunhas com que os brasileiros mimoseiam os portugueses (Veja as *notas* do *Ódio de Raça*²³¹).
- (XI) Letes quer dizer esquecimento, e era um dos rios do inferno. Dizem Virgílio e alguns outros autores que ele corria no fim dos Campos Elíseos; outros querem que fosse contíguo ao Tártaro, onde havia uma porta que o comunicava com a prisão dos condenados. Mas todos são concordes em que os mortos bebiam das suas águas, para apagarem a memória da vida anterior. Crêem alguns escritores que os gregos imaginaram esta fábula, para explicar, segundo o sistema da metempsicose, como uma alma pode passar dum corpo para outro, sem ter consciência do passado.
- Os antigos deram a muitos rios da terra o nome de Letes. Em Portugal chamou-se assim ao rio Lima, que corre na província do Minho; em Espanha, ao Guadalete; na Grécia, a um que passava pela Arcádia, junto a Trica, nas margens do qual nasceu Esculápio, deus da medicina. E havia ainda outro, na Beócia, com o mesmo nome.
- (XII) Infernos, *Aidès*, *Hadès*, *Inferi*. Com estes diversos nomes se acham, nos antigos escritores, pinturas, que nem sempre concordam entre si, dos infernos da mitologia grega e romana. *Aidès*: é umas vezes a divindade terrível, outras significa o lugar onde reside a potência infernal. Hesíodo, Homero, Virgílio, Ovídio, e outros muitos poetas e prosadores, escreveram largamente sobre estes assuntos, tratando-os segundo as ideias e os conhecimentos do tempo em que viviam. O pai da poesia épica descrevia os infernos, ora como lugares subterrâneos, onde residiam as sombras dos mortos sob o domínio terrível de *Aidès*, ora como uma região profunda e tenebrosa, além dos mares, nos confins do Ocidente, onde não chegavam jamais os raios brilhantes de Hélios. Esta descrição nascia da ideia que o poeta formava do globo terrestre; conhecendo apenas uma parte mui

²³¹ Na nota XXXI de *Ódio de Raça*, intitulada “Bicudo pé de chumbo”, pode-se ler: “Outra amabilidade que se diz aos portugueses. São muitos os epítetos com que por irrisão nos presenteiam; porém, os que mais andam na boca de todas as classes são: marinheiros, pés de chumbo, galegos, labregos, canalha de portugueses, bicudos, breados, etc., etc., etc.” (Amorim 1869b: 199).

limitada do nosso hemisfério, tomava os rochedos do Atlas por muralhas do mundo e supunha que além delas reinava uma noite eterna. “Partindo d’Aea, diz ele²³², deixando após si a Itália e a Sicília e tomando o rumo de este, chegar-se-á, se o vento soprar do Nordeste, depois de um bom dia de caminho, às praias de Proserpina. É ali a triste morada de *Aidès*, onde o Piriflegeton se lança no Aqueronte, e onde corre o Cocito, braço do Estigio. Próximo da margem vê-se o prado de Asfodélias, onde passeiam as sombras dos mortos. Atrás desta campina é o Erebo, o mais escuro sitio desse reino sombrio”.

Nas profundezas do Erebo residem as divindades infernais: *Aidès*, Proserpina, as Harpias, as Fúrias, o Cérbero, etc. Homero não explica a relação que existe entre o inferno, que ele coloca além dos mares, nas regiões sombrias onde não chega o esplendor do sol, e o que diz existir no seio da terra. Serve-se de ambos sem distinção e sem dizer qual seja o verdadeiro ou o mais temeroso. É o caso de se dizer que quem mente nunca acerta!

Hesíodo está de acordo com as tradições recolhidas por Homero, acerca dos dois reinos de *Aidès*, mas logo que os gregos tiveram noções mais exactas da geografia, escolheram os infernos subterrâneos, como preferíveis aos de além dos mares, provavelmente por serem mais confortáveis, e não terem os mortos de se exporem a viagens perigosas antes de lá chegarem. Deram então a estes lugares a denominação de *Hadès*, que os romanos chamaram *Inferi*, aperfeiçoando a composição grega e metendo-lhe novos personagens.

A pintura feita por Virgílio, no livro VI da *Eneida*, é das mais belas que se conhecem. Segundo este poeta, a entrada dos infernos era na Itália, perto de Cumes ou Cumas, onde residia a Sibila, que ensinou a Eneas o modo de haver-se para conseguir o intento de ir visitar a sombra de Anquises, ao reino escuro. Outros querem que a porta fosse numa caverna profunda, em Licaónia, ou Lacónia, no Peloponeso, junto ao promontório Tenaro.

²³² Nota do autor: Trad. de Th. Bemard, *Biographie Mythique*.

*Ad Styga Taenaria est ausus descendere porta*²³³.

E daqui provém encontrar-se, em alguns autores, Tenaro como sinónimo de inferno.

Não foi só entre os escritores pagãos que a tradição vulgarizou a crença de terem alguns heróis descido aos infernos, descritos na sua mitologia. Também vários autores da Idade Média dão como certo que ao inferno, descrito pelo catolicismo, têm ido algumas pessoas audaciosas.

O inferno do Dante é um dos mais célebres; mas encontra-se nele tanta mistura de paganismo e de cristianismo, que o torna uma espécie de sistema misto.

Todos conhecem os admiráveis quadros traçados por Dante e por Milton; abstenho-me por isso de dar aqui ideia deles e prefiro contar ao leitor uma viagem, menos célebre e menos agradável que essas grandiosas composições, mas não destituída de singelo encanto. É de um cronista da Idade Média²³⁴ e traduzo-o de Collin de Plancy²³⁵.

O *landgrave* de Turíngia falecera, deixando dois filhos quase da mesma idade chamados Luís e Hermann. Luís, que era o primogénito e o mais religioso (visto que morreu nas cruzadas), após os funerais do seu pai, publicou o seguinte aviso: “Se alguém puder trazer-me notícias exactas do estado em que se acha ao presente a alma de meu pai, dar-lhe-ei uma boa herdade”.

Um soldado pobre, tendo ouvido falar desta promessa, dirigiu-se a um irmão, letrado, que passava por homem hábil e que tinha durante algum tempo exercido á nigromancia, e tentou seduzi-lo com a esperança da herdade, que repartiriam entre ambos.

- Eu invoquei o diabo algumas vezes, respondeu o letrado; e dele obtive o que queria; mas o ofício de nigromante é perigoso e não o exerço por isso há muito tempo.

²³³ Nota do autor: Ovídio, *Metamorfosis X*.

²³⁴ Nota do autor: Cesarius, monge de Heisterbach.

²³⁵ Nota do autor: *Dictionnaire Infernal*.

Apesar destes escrúpulos, a ideia de vir a ser rico abafou-lhe as repugnâncias e fez com que invocasse o diabo, que imediatamente lhe apareceu, perguntando-lhe o que desejava.

– Estou vexado por te ver desamparado há tanto tempo, respondeu com finura o nigromante; mas entrego-me de novo a ti. Indica-me, por favor, onde se acha a alma do *landgrave*, meu antigo amo.

– Se queres vir comigo, disse-lhe o diabo, posso mostrar-ta.

– Iria de boa vontade, tornou o letrado; porém receio não voltar...

– Juro-te pelo Altíssimo e pelos seus tremendos decretos que, se te fiares de mim, te levarei sem acidente ao pé do *landgrave* e tornarei a trazer-te aqui, são e salvo.

O nigromante, tranquilizado por tão solene juramento, pôs-se a cavalo no demónio, que, tomando voo, o conduziu à entrada do inferno.

O letrado teve ânimo para contemplar da porta o que se passava no interior, mas não ousou entrar. Viu diante de si um país horrível e os danados atormentados de mil maneiras. Um grande diabo, de aspecto aterrador, que estava sentado sobre a tampa de um poço enorme, perguntou ao condutor do letrado:

– Que é isso que trazes às costas? Anda cá, para eu te tirar a carga.

– Não, respondeu o outro diabo; este sujeito é um dos meus amigos. Jurei que não se lhe faria mal nenhum, e prometi que vós teríeis a bondade de lhe mostrar a alma do *landgrave*, seu senhor, a fim de que, de volta ao mundo, ele proclame por toda a parte o vosso poder.

O grande diabo abriu então o poço e tocou uma buzina com tal força e ruído que, comparados com este, os tremores de terra e o raio seriam apenas uma música suavíssima. Ao mesmo tempo vomitou o poço torrentes de enxofre inflamado; e, no fim de uma hora, a alma do *landgrave*, que subia do bátraco no meio dos turbilhões flamejantes, deitou a cabeça fora do boqueirão e disse ao homem:

– Tens na tua presença o infeliz príncipe, que foi teu amo, e que melhor lhe fora não ter nunca reinado...

O nigromante respondeu:

- Vosso filho deseja saber em que vos ocupais aqui e se ele vos pode ser útil de algum modo.
- Já sabes onde estou, tornou a alma do *landgrave*, para mim não há esperança; mas se meus filhos quiserem restituir certos domínios, que te vou nomear, e dos quais eu me apossara indevidamente, poderão aliviar-me.
- Senhor, vossos filhos não acreditarão o que eu lhes disser.
- Dir-te-ei um segredo, que fará com que te creiam, porque só de mim e deles é sabido.

O *landgrave* disse quais eram as propriedades, que deviam restituir-se, o segredo que testemunharia a veracidade da ordem dada ao letrado, e voltou para o abismo. O poço fechou-se e o nigromante voltou à Turíngia, a cavalo no diabo condutor. Quando chegou à presença dos príncipes, ia de tal modo transfigurado, pelo horror que lhe causara a vista do inferno, que estes dificilmente o conheceram. Referiu-lhes o que tinha visto e ouvido; mas eles não quiseram restituir os bens, que seu pai lhes pedia que entregassem. Apesar disso, o *landgrave* Luís disse ao letrado:

- Reconheço que tu viste meu pai e que me não iludes; vou por isso conceder-te a recompensa prometida.
- Guardai a vossa herdade, respondeu o nigromante; o que eu preciso é tratar da minha salvação.

E foi meter-se monge».

Quem tiver desejo e pachorra de ler mais descrições infernais, veja, além dos autores já citados, o *Dictionnaire Infernal*, por J. Collin de Plancy, onde encontrará com que satisfazer o seu apetite à farta.

(XIII)

Plutão, Aïdès, Aïdoneus, Pluteus, Hadès: deus e rei dos infernos. Aïdès e Hadès, que foram os primeiros títulos que davam a esta divindade, consideraram-se mais tarde como sendo excessivamente terríveis, para se usarem nos mistérios e usos da vida comum, e substituíram-se pelo sobrenome de Plutão. Os latinos chamaram-lhe *Dis* (de *dives*, rico), *Voejovis* (Júpiter sinistro) e *Orcus*. Nos tempos primitivos invocaram-no, conjuntamente com a deusa Ceres, para a prosperidade das searas; e, mais tarde, como dispensador das riquezas minerais.

Plutão foi filho de Saturno e de Rea. E eis como, segundo uma das tradições gregas, conseguiu escapar à morte, que seu pai lhe destinava. Saturno, filho de Urano e da Terra, era um sujeito de tal calibre que, para evitar que novos irmãos viessem servir de empecilhos às suas ambições, capou o pai e tirou-lhe a coroa. Em seguida casou com sua irmã Rea, a fim de impedir complicações futuras. Urano e a Terra, justamente irritados pela picardia de que tinham sido vítimas, predisseram-lhe que ele seria devorado por um de seus filhos. Saturno, que não era deus que se expusesse a ser comido, preferiu comer a prole. Parece que as coisas lhe correram à medida dos seus desejos, porque os filhos, que não foram poucos, tiveram a complacência de nascerem todos a um tempo, como se deprenderá do seguimento desta notícia. Quando Rea se achou no seu estado interessante, pôs-se o marido à espreita do momento crítico; e, assim que nasceram os filhos, engoliu-os inteiros, uns atrás dos outros, como qualquer criatura, que não fosse deus da fábula, poderia engolir cerejas com caroço. As crianças, que não tinham podido demorar-se no ventre materno alguns meses mais, além dos que permite a natureza, acharam-se perfeitamente à vontade no estômago do pai e ali ficaram anos! Júpiter, que, por um estratagemma de Rea, conseguira escapar à voracidade paterna, logo que chegou à puberdade pediu auxílio a Métis, filha do Oceano, e esta deu um vomitório a Saturno, com o qual lhe fez lançar vivos todos os filhos que tinha engolido! Estas crianças foram logo dali fazer guerra aos Titãs, que eram outros tratantes da mesma laia!

Foi, pois, deste modo que Plutão começou a sua vida, sendo comido e vomitado por seu pai! Quando se fizeram as partilhas do casal, tocou-lhe o império das sombras (veja a nota XII), com permissão de poder ir de vez em quando dar o seu passeio pela terra, e até de subir no Olimpo, quando lhe faltasse a respiração. Uma das suas façanhas mais insignes foi o roubo de Proserpina (veja a respectiva *nota*), que ia dando com Ceres num hospital de doidos. A sua carreira como homem público, quero dizer, como autoridade, ou divindade, é das menos importantes. Era criatura de maus fígados,

covarde, sinistro, e bulhento como um fadista bêbado. Hércules deu-lhe pancadaria velha, feriu-o e deixou-o todo amarrotado numa bulha que houve entre eles; Teseo, Pirítoo, e outros, quiseram tirar-lhe a mulher; e não faltou quem afirmasse que, por causa da ninfa Minta e da oceânida Leucea, passara este pobre diabo trabalhos bem desagradáveis! Os homens detestavam-no mais que a qualquer outra divindade maléfica; e chamavam-lhe por vezes *Adamastos* (inflexível), *Ifimos*, *Pelorios*, *Cratéros*, *Stigéros*, terrível, etc. Diz-se que para o rapto de Proserpina fora ele num carro de ouro, puxado por quatro cavalos chamados Orfnaeus, Aeton, Nicteus, Alastor. Os antigos erigiram-lhe templos em Elis, Pilos, Nisa, Coronea e Olímpia. Em Atenas honravam-no no santuário das Fúrias. Os gregos invocavam-no ferindo a terra com as mãos e imolando-lhe, de noite, ovelhas pretas, entre os chifres das quais queimavam incenso, voltando-lhes as cabeças para o chão. Em Roma e Crotona também lhe ergueram templos; em Siracusa imolavam-lhe anualmente dois touros pretos, junto à fonte Ciane, onde ele raptara Proserpina. Diz-se que os primeiros habitantes de Lácio lhe fizeram sacrifícios humanos, que mais tarde foram substituídos pelos touros e ovelhas pretas; estas eram sempre oferecidas aos pares, diferentemente do que se usava para com os outros deuses. Antes da imolação os sacrificadores descobriam as cabeças; depois derramavam o sangue da vítima num fosso profundo e reduziam-lhe a carne a cinzas. A sua festa fazia-se em Roma, no dia 20 de Junho, e nenhum outro templo estava aberto nesse dia. Os condenados, que lhe eram sacrificados na cidade eterna, podiam ser mortos por qualquer cidadão. O narciso, o cipreste, o buxo e a avenca eram-lhe consagrados. Os monumentos antigos representam-no como seus dois irmãos Júpiter e Neptuno, porém com a fisionomia mais grave, o cabelo muito comprido, e uma coroa na frente.

- (XIV) Orfeo: Nem Homero nem Hesíodo falam de Orfeo, e no tempo de Aristóteles duvidava-se que tivesse existido. Segundo uma das tradições mais vulgares, era ele um cantor trácio, filho de Apolo e de Clío, ou de Eagro e de Calíope. Nas *Argonáuticas*, que tem o seu nome, é qualificado como

chefe dos Cicónios; diz-se que fora o inventor da cítara e que cantava e tocava lira com tal encanto que as árvores e os rochedos o seguiam fascinados, os rios suspendiam o curso para ouvi-lo, e os animais ferozes formavam círculo em torno dele, como bons e leais amadores.

Querem outros que Orfeo fosse o primeiro teólogo dos gregos, grande político, maior músico, poeta e cantor admirável, médico insigne e dotado de conhecimentos profundos em todas as ciências do seu tempo; que inventara a arte médica, o alfabeto, o ritmo, o culto de Ceres e de Baco, as orgias, os mistérios de Elêusis, as expiações; finalmente, que todas as cerimónias religiosas tinham sido criadas ou introduzidos por ele na Grécia.

Os críticos julgam-no o mais famoso de todos os aedos (cantores primitivos) da época ante-homérica, conquanto não haja nenhum testemunho que prove realmente a sua existência.

Tendo acompanhado os Argonautas na expedição a Cólquida, assinalou-se por numerosos feitos. A nau *Argos*, que estava em seco, apenas ouviu vibrar a sua lira divina, correu para o mar e pediu com instância que lhe metessem dentro os chefes indóceis, submetidos por ele ao poder de Jasão. Em Lemnos tirou os Argonautas da sua inacção; apaziguou a cólera de Rea, depois do combate contra os Cizicénios, e pacificou em seguida os Simplegadas; evocou Hécate, para que abrisse a Jasão o caminho do bosque sagrado, e adormeceu o dragão; livrou os Argonautas do canto das Sereias; e fez muitas outras acções, que nos nossos tempos lhe teriam adquirido boa dose de comendas.

A lenda, immortalizada pelos versos de Virgílio, refere que Orfeo tivera o desgosto de enviuar no próprio dia do seu casamento com Eurídice.

A moral, nos tempos da Grécia primitiva, era ainda menos respeitada do que hoje. Os deuses e os homens não se ensaiavam para roubarem as mulheres uns dos outros; e as mesmas deusas, enfasiadas dos imortais, compraziam-se em descer

amiúde à terra e em deixarem na sua passagem muitas criaturinhas com costela divina. As patifarias e licenciosidades de Júpiter, Marte, Apolo, Vénus (e outras e outros) deram brado no mundo antigo e foram celebradas nos versos dos maiores poetas, como favores que as divindades faziam aos humanos. Qualquer mulher casada, que tivesse um filho dos deuses, vangloriava-se tanto disso como, depois que os deuses se foram, se ufanavam as que obtinham esse favor dos reis, para criarem uma nobreza orgulhosa da sua bastardia!

Em todos os tempos a vaidade humana, alimentando-se da própria vergonha, fez com que os descendentes duma esposa adúltera, ou de uma solteira impúdica, se gabassem publicamente da desonra que maculara seus avós, para apregoarem que vinham do sangue dos reis ou dos deuses! Aquiles, Eneas e outros muitos pavoneavam-se de serem filhos das... divindades. É, pois, claro que, num tempo em que os deuses eram os encarregados de depravar e perverter o género humano, promovendo a prostituição em larga escala, não devia estranhar-se que os homens os imitassem. Orfeo casara, no país dos Cícónios ou Ciconianos, com uma dama por nome Eurídice; um certo Aristeo, que também tinha costela olímpica, porque era filho de Apolo e de uma das ninfas que este maroto raptou, apaixonara-se pela noiva do cantor trácio; mas parece que ela lhe não dera corda. No dia do casamento, sem mais tirar-te nem guar-te²³⁶, e diante das visitas e testemunhas, desata Aristeo a correr atrás da moça, como verdadeiro desesperado! O marido, em vez de pegar numa espada e abri-lo de meio a meio, ou de o esborrachar com um penedo, põe-se a tocar lira e a cantar atrás dele; mas o bruto a nada se movia! É de supor, em vista dos costumes do tempo, que os espectadores aplaudissem esta caçada e a maneira desusada por que o desposado defendia a sua honra; mas a história, ou lenda, não nos diz como a coisa acabou. Apenas se conta que uma serpente mordera Eurídice; porém isto devia ser já muito longe do povoado, por não ser provável que as serpentes andassem por entre as habitações. A moça morreu de mordedura do réptil; e o

²³⁶ *Sem tirar-te nem guar-te*. sem aviso prévio.

marido, que não soubera ou não quisera defendê-la do seu perseguidor, lembrou-se de descer aos infernos para pedir a Plutão que lha restituísse! Com a suavidade do seu canto conseguiu Orfeo comover as divindades infernais; é fama que, ouvindo-o, choraram pela primeira vez as próprias Euménides:

*Tum primum lacrymis victarum carmine fama est
Eumenidum maduisse genas, disse Ovídio.*

Deram-lhe a mulher, com a condição de a levar atrás de si e de não olhar para ela antes de ter passado os limites infernais. O poeta, talvez arrependido do passo que havia dado, e refletindo nos inconvenientes de possuir uma esposa, que outros lhe cobiçavam, e que, se fugira da primeira vez à perseguição, poderia lembrar-se das serpentes e não tornar a fugir, voltou a vista para trás e Eurídice desapareceu-lhe para sempre!

A morte de Orfeo refere-se também de diferentes modos. Uns dizem que ele se matara para não sobreviver à perda da esposa, o que não tem sombras de verdade; outros, que perecera por não querer morrer em lugar dela, o que pode ser certo, e alguns afirmam que fora fulminado por Júpiter, para não revelar os segredos dos deuses. A tradição mais em voga diz que o poeta fora despedaçado pelas mulheres trácias, ou pelas bacantes, em consequência de haver constado que depois da morte de Eurídice ele se dedicara a amar os homens e tomara ódio ao sexo feminino! Quanto ao patife, que causara a morte da sua noiva, foi promovido a deus e ficou sendo adorado pelos pastores! A cabeça e a lira de Orfeo foram lançadas no Ebro e levadas pelas ondas até Lesbos; aí, a cabeça ficou entalada na fenda dum rochedo, onde servia de oráculo; a lira, colocada num templo, era conhecida ainda no tempo de Luciano; transportada depois nos astros formou a constelação da lira. O túmulo de Orfeo mostrava-se em diferentes lugares; e chegaram a contar-se cinco Orfeos, em consequência da contradição que se notava entre algumas das obras que apareciam sob este nome.

Os cantos chamados órficos são, quase todos, do tempo em que se travou a grande luta do cristianismo com o paganismo;

todavia, há entre eles alguns que têm o cunho de uma remota antiguidade. Pierron²³⁷ traduz um desses cantos, conservado por S. Justino, mártir. Os poetas-sacerdotes, que formaram uma espécie de seita sob a invocação de Orfeo, tornaram-se notáveis nos tempos de Pesistrato e as suas obras obtiveram grande popularidade. É de então que datam os principais cantos órficos. A arte plástica representa Orfeo com Eurídice e Mercúrio, cercado de animais atraídos pelo seu canto, apaziguando o Cérbero, ou assaltando pela Ménades. Nos mais antigos monumentos aparece com o traje grego; nos mais recentes está vestido à frígia.

Alcides: Alceo, Alcides, ou Hércules, do grego (que eu não sei) *Héraclès*. É o ideal dum herói, cuja vida fora exclusivamente consagrada à defesa da humanidade ou duma nação. Não querendo, nem podendo, fazer destas *notas* um curso de mitologia, peço ao leitor benévolo e indulgente que, à parte os factos capitais, não tome muito a sério tudo quanto vou escrevendo sobre estes assuntos fabulosos. Nos grandes poetas e nos historiadores antigos, encontrará, se tiver gosto por estas matérias, com que fartar a curiosidade; as minhas *notas* são feitas a uma peça burlesca e, necessariamente, têm de levar quase sempre uma feição que não desdiga inteiramente do texto. O meu desejo é menos instruir do que divertir; mas não tendo a certeza de conseguir nenhum destes fins, divirto-me a mim próprio, referindo, a meu modo, as histórias da divindades do paganismo, e dos seus parentes, que todos eram boas peças!

Hércules, segundo as mais antigas tradições gregas, fora filho de Júpiter e de Alcmena. Sua mãe era mulher casada, e, ao que parece, de bom comportamento, visto que Júpiter teve que disfarçar-se na figura de seu esposo Anfitrão, para poder iludi-la. Que ela engolisse ou não a pílula, o certo é que ficou pejada; estando próxima a dar à luz, o sedutor jurou aos seus deuses que a criança que naquele dia nascesse do seu sangue reinaria sobre todos os povos circunvizinhos (a história passa-se na Beócia, em Tebas). Juno, mulher de Júpiter, que as primeiras

²³⁷ Nota do autor: *Histoire de la Littérature Grecque*, pág. 220, édit. de 1857.

tradições dão como a única deusa que fora fiel ao marido, vivia despeitadaíssima com as traições que este lhe fazia e quis vingar-se transtornando-lhe o projecto de fazer rei o filho de Alcmena.

(Convém abrir aqui um parêntesis para declarar que as tradições modernas não concordam com as antigas a respeito da honestidade de Juno; dizem que ela teve relações amorosas com Palico e com o formoso Actos, que foi transformado em águia e que deu à estampa vários filhos adulterinos. Sendo isto assim, fica provado que não houve uma única deusa de bons costumes! Ainda mesmo que se creiam as primeiras tradições, deve advertir-se que elas referem dois factos assaz difíceis de aceitar: é um o ter Juno cheirado uma flor e concebido, assim sem mais nem menos, seu filho Marte!; o outro, não menos assombroso, foi ela cheirar uma alface e conceber Hebe! São de meter os tampos dentro! e *cheiram* a histórias de frades, do tempo em que foi escrita a *Dona Ausenda*, do tomo segundo do *Romanceiro*, de Garrett:

A porta de Dona Ausenda
Está uma erva fadada;
Mulher que ponha a mão nela
Logo se sente pejada.
Foi pôr-lhe a mão Dona Ausenda
Em má hora desgraçada;
Assim que pôs a mão nela,
Logo se sentiu pejada.

Que admira que acontecesse à pobre Dona Ausenda o que sucedera, por mais de uma vez, à imortal Juno?! Mas fechemos o parêntese e venhamos ao nascimento de Hércules).

Juno, para se vingar do marido, demorou sete dias o parto de Alcmena, a fim de que nascesse primeiro outra criança, também filha de Júpiter (ele tinha filhos aos centos!) e a este e não a Hércules pertencesse, segundo a jura paterna, o trono de Tebas. Esta perrice de Juno e todas as intrigas, de que depois fez vítima o filho do rei dos deuses, não lhe fizeram mossa nem o impediram de ser o herói mais célebre dos tempos

ante-históricos. Os seus numerosos feitos encheram e assombraram o mundo antigo; foram tais e tantas as suas acções que os historiadores e os poetas, julgando impossível que tivessem sido praticadas por um só homem, atribuíram-nas a Hércules diferentes, elevando estes até ao número de quarenta e quatro, como refere Varron! Júpiter, não podendo revogar o decreto que, ao nascer, privara Hércules do poder supremo, em proveito de Euristeo, conseguiu obter o consentimento de Juno para que o herói, depois de morto, fosse feito deus; mas durante a sua carreira, perseguiu-o a deusa cruelmente, e, com o seu ódio, deu origem aos principais trabalhos que ele padeceu e dos quais, todavia, saiu sempre vitorioso.

Parece-me ocioso citar os numerosos sucessos da sua vida, porque eles andam referidos em todos os dicionários de fábula; basta dizer-se que ele se estreou aos oito meses, levantando-se do berço para matar duas serpentes, que pretendiam devorá-lo! Depois disto nada do que ele fez deve admirar. Eu contento-me com desenhar o lado menos estudado da sua fisionomia, que tem sido injustamente desdenhado pela crítica moderna.

Hércules é considerado, pelos historiadores e mitólogos, como o ideal dos heróis e homem de bem às direitas. Xenofonte refere do seguinte modo a alegoria de Prodicus, para justificar as boas qualidades do filho de Júpiter: “Hércules, achando-se já crescido, foi para um lugar solitário, a fim de estudar o género de vida a que deveria dedicar-se. Apareceram-lhe então duas mulheres de elevada estatura; a mais bela, que era a *Virtude*, tinha o rosto majestoso e cheio de dignidade, o pudor nos olhos, a modéstia no gesto, e os vestidos brancos; a outra, chamada *Moleza* ou *Voluptuosidade*, era gorda, corada, tinha o olhar imodesto, e atraía a atenção pela magnificência do traje. Esta, esforçou-se para seduzir Hércules; porém o herói preferiu abraçar o partido da *Virtude*”.

Vejamus como ele seguiu este caminho. Aos dezoito anos matou o leão do monte Citéron, que devastava os rebanhos de Anfritião, e de Testius, rei dos Téspios. Este príncipe rece-

beu-o em sua casa, para lhe manifestar o seu reconhecimento, e Hércules seduziu-lhe cinquenta filhas (!) de todas as quais teve filhos! Note-se que a esse tempo já ele tinha assassinado Linus, seu companheiro de infância, por um simples murro que este lhe dera! Tendo casado com Megaro, filha de Creonte, atirou um dia ao lume com todos os filhos que dela tivera, e mais dois ou três de Ifides! Matou Anteo para lhe tirar a mulher, da qual teve um filho; deu sua esposa Megaro a Iolas, pretextando que os deuses não tinham aprovado o seu casamento com ela; mas o motivo verdadeiro era para casar-se com Iole, filha de Euritus, rei de Ecália. Tendo sido vendido como escravo, para obedecer ao oráculo, a fim de se curar de uma doença, foi comprado por Ônfale; duma escrava desta teve um filho por nome Cleolas; e outro da mesma Ônfale, chamado Lamus, Tirrenus ou Agelaus. Matou Eurípiles, em Cós, para lhe seduzir a filha, da qual teve outro filho, Téssalus; teve de Augea, Télefos; da filha do rei de Éfiro, Tlepolemo; assassinou o rei Amintor, por este lhe não querer dar uma filha para amante... Eu teria de ir muito além dos limites, que comporta uma *nota*, se quisesse descrever todas as façanhas e *virtudes*, que distinguiram este herói e que são das menos celebradas pelos dicionários mitológicos. O número dos seus filhos excedeu a setenta; o das amantes, não pôde ser calculado. Os assassínios praticados por ele também foram sem conto! As violências e roubos de toda a espécie, as devastações de províncias, o incêndio, o estupro, e toda a casta de crimes, que nos melodramas modernos se imputam a uns pobres celerados²³⁸ de má morte, matizaram a vida de Hércules e deram-lhe jus incontestável a ser posto entre os deuses, e a desposar Hebe, para o auxiliar a passar o tempo na bem-aventurança!

Esquecia-me acrescentar que também fora bêbado e comilão, como Aquiles, seu rival em cavalarias -a quem alguns chamaram o mais belo, o mais ágil e o mais esforçado dos helenos; contudo, a superior valentia de Hércules não pode ser contestada, porque lhe provinha do ânimo e da força natural,

²³⁸ *Celerado*: Indivíduo perverso ou criminoso que cometeu ou é capaz de cometer crimes ou grandes atrocidades.

enquanto que a bravura de Aquiles necessitava, para não esfriar, de ser alimentada com tutanos de leões, tigres, ursos e outras feras, que lhe dava o centauro Quíron seu mestre. Aquiles era um grande piegas, comparado com Hércules; este, quando lhe recusavam a satisfação de um capricho ou a concessão de uma mulher, arrasava um reino e aniquilava um povo; aquele, porque Agaménon lhe tirou do lanço a criada Briseis, amou-se, e durante dez meses não quis sair da sua tenda! Advirta-se de passagem, para glória das criadas de servir, que elas mereceram em todos os tempos a admiração e o afecto dos guerreiros. A Hércules, Agaménon e Aquiles sucederam, nos nossos dias, os soldados da Guarda Municipal, amadores decididos, senão exclusivos, das Briseis modernas.

A morte de Hércules foi horrível, como é sabido, por causa do veneno contido na túnica de Nessus; mas, apesar das muitas acções meritórias por ele praticadas em favor dos oprimidos, eu, que não sou grego, e que aprecio os factos alguns mil anos depois, entendo que foi mercedíssima. O motivo por que Hércules era tão considerado e temido, e se tornou por assim dizer o tipo da beleza guerreira, foi porque na Grécia antiga a força física era tida como a primeira das qualidades, e a intrepidez como a maior das virtudes. Hércules era tão bravo e tão forte que ousava arrostar com a cólera dos deuses, combatê-los, feri-los e afrontava sem medo todos os perigos, ainda os mais desconhecidos. Ele desceu aos infernos e fez fugir as sombras dos mortos; feriu Plutão; acorrentou o Cérbero, trazendo-o à presença de Euristeo; matou as mais temíveis feras, os Gigantes e os Centauros, e tomava por armas, indistintamente, rochedos, pinheiros, clavas de bronze, rios, que desviava dos leitos, e tudo, finalmente, que encontrava a jeito e se prestava para arrasas cidades e destruir exércitos! Faz pena, realmente, que este tipo do valor incomparável maculasse a sua vida com os actos e abusos mais brutais! Porém, eram assim os grandes homens daquele tempo... e os de hoje não são melhores e são vinte vezes mais pequeninos.

Eneas: Eneas foi também um herói de estirpe divina; era filho de Vénus e de Anquises. Seu pai, dotado de rara beleza, andava no monte Ida a guardar cabras, quando Vénus, que o trazia

de olho havia tempos, lhe apareceu disfarçada em filha de Otreu, rei da Frígia. A deusa, depois de o haver seduzido, deu-se-lhe a conhecer e predisse-lhe o destino do filho, que havia de nascer daquele encontro; mas intimou-o para que não revelasse nunca a origem de Eneas, sob pena de ser severamente punido. Anquises ficou pulando de contente e Prometeo guardar segredo; mas, num dia em que estava bêbado (até onde desciam as deusas!) gabou-se da influência que tinha no Olimpo e dos seus amores com Vénus! Por isto foi fulminado, ficando cego, dizem uns autores, e outros querem que ficasse paráltico de um lado. Apesar disso, a acidália dignou-se honrá-lo ainda com a sua simpatia, dando a Eneas um irmão.

Eneas valia tanto para os troianos como Aquiles para os gregos. Na sua infância crê-se que não fora muito valeroso; uma tradição refere que Aquiles o correria a pau, bem como a um rancho de pastores com quem ele andava. Depois, fez-se bravo por necessidade. Alguns pretendem que Heitor lhe fora superior em coragem, mas não em sabedoria e prudência. Sendo, como Aquiles, filho de uma divindade, também como este tinha cavalos de *origem divina* (não sou eu que o digo, é Homero) e era protegido pelos deuses em todas as batalhas em que entrava, e curado por eles das feridas que recebia. Homero não duvida classificá-lo como o guerreiro mais intrépido e o chefe mais prudente do exército troiano, que o reverenciava como um deus. A tradição homérica é assaz conhecida e a de Virgílio, que difere pouco daquela, é mais sabida ainda. A descida aos infernos está admiravelmente pintada na Eneida; e, em geral, Eneas não é menos belo no poeta latino do que no grego. Além de sábio e valeroso, o herói troiano era também dotado de tamanha piedade filial que bastaria esta só virtude para o tornar célebre.

Grandes pintores imortalizaram na tela a tradição de Virgílio, quando descreve Eneas saindo da cidade com Anquises às costas, tendo confiado a este os deuses penates, e levando pela mão seu filho Ascânio e sua mulher Creúsa.

Mas a glória e a celebridade em todos os tempos têm tido detractores invejosos! Apesar dos versos divinos de Homero e

de Virgílio, e da reputação imaculada, que os dois maiores poetas da antiguidade fizeram a Eneas, há, contudo, escritores que afirmam ter sido este indivíduo covarde e traidor à pátria. Dizem que ele se havia ausentado na ocasião da tomada de Tróia, tendo, por ciúmes ou com o intuito de conservar as suas riquezas, combinado primeiro a entrega da cidade aos gregos! Tito Lívio diz que de todos os troianos somente Eneas e Antenor não foram tratados pelos helenos como inimigos. Asseveram outros que a razão disso pode ter sido devida à prudência do filho de Anquises e aos conselhos de paz que sempre dera, desde o princípio da guerra, propondo até que se restituísse a bela Helena a seu marido.

Segundo Virgílio, veio ele à Itália, depois da guerra de Tróia, e ali casou com Lavínia, filha do rei Latinus. Ovídio segue, com pequena diferença, as mesmas tradições.

Os amores de Dido e Eneas, durante as viagens deste, não inspiraram só os poetas antigos, nem só os estrangeiros. A *Cantata* do nosso Garção²³⁹, se exceptuarmos a última parte cuja forma desdiz da primeira, rivaliza em beleza com os versos de Virgílio e é superior aos de Ovídio, neste assunto.

- (XV) A Sibila de Cumas, como conta Virgílio, disse a Eneas que era fácil descer aos infernos, cuja porta estava noite e dia aberta; porém, que a grande dificuldade consistia em voltar do reino escuro. O único meio para um mortal poder fazer essa viagem era levar a Proserpina um ramo de ouro, que estava oculto numa árvore copada em um bosque próximo do Cocito (veja a nota XVII). Essa árvore era consagrada à Juno infernal. Sendo os fados propícios ao mortal que pretendia cortar o ramo, este destacava-se por si mesmo e vinha cair-lhe nas mãos; porém, se os destinos fossem adversos, nenhuma força

²³⁹ Amorim está-se a referir à *Cantata de Dido*, uma das mais célebres composições do poeta Pedro António Correia Garção (1724-1772), aquele que adoptou o nome arcádico de Corydon Erimantheo. Incluída numa comédia (a *Assembleia* ou *Partida*) “em que se ironizam certos gostos e costumes burgueses” (Saraiva / Lopes 1985: 649), nomeadamente sobre as pretensões fidalgas de algumas famílias, a interpretação deste poema tem variado substancialmente com o passo do tempo, pois se “Garrett ainda exaltava hiperbolicamente esta cantata, [...] não deixa de ser significativo que a crítica actual se tenha perguntado se a sua intenção não seria herói-cómica” (Saraiva / Lopes 1985: 649). Como se pode deduzir da afirmação de Amorim, a sua opinião sobre o poema parece ser coincidente, no substancial, com a leitura de Garrett.

humana o podia separar do tronco. Arrancado o ramo, cujos frutos e folhas eram de ouro, brotava logo no lugar dele outro semelhante. Eneas foi guiado por duas pombas até à árvore misteriosa; eu entendi que Fígados de Tigre não carecia explicar como encontrara o ramo fatídico, porque a questão, para este, reduzia-se a achá-lo, fosse como fosse.

- (XVI) Proserpina, em grego Perséphone. Acha-se escrito este nome de diferentes modos nos autores antigos. Homero escreveu Perséphoneia; Hesíodo, Perséphone; Pindaro, Perséphona; outros, Persephassa, Phersephassa, Persephata, Phersephata, Pherephassa, Pheréphata, e Phersephoneia²⁴⁰. É uma das divindades cuja história se acha mais embrulhada na mitologia grega. Querem uns que seja filha de Júpiter e de Ceres; outros, de Neptuno e Ceres; alguns, dizem que fora sua mãe a Stigia; muitos a confundem com outras deusas, identificando-a com Isis, a Terra, Vesta, Rea, Pandora, Diana, Hécate, Ceres, etc. O que passa por mais certo é que fora filha de Ceres e que tivera um irmão cavalo, por nome Arion.

A história deste parentesco não pode ser deixada no escuro, visto tratar-se da família de Proserpina. Neptuno, vendo que seu mano Júpiter se apossara à viva força de sua irmã Juno e a fizera sua mulher, entendeu que devia tomar também para si a mana Ceres, quer ela quisesse quer não.

A deusa, parecendo-lhe mal semelhante atrevimento, fugiu de casa e foi correr mundo; chegando à Arcádia, constou-lhe que o mano ia atrás dela, e metamorfoseou-se em égua, supondo que assim escaparia à concupiscência do bruto. Baldado esforço! O género era de feição para o seu perseguidor, que imediatamente se transformou em cavalo e, entrando na manada em que ela se tinha refugiado, demonstrou-lhe que para cavalo é que ele tinha jeito. A lenda não diz se os dois viveram muito tempo como bestas, nem se Proserpina nasceu antes ou depois do fruto da união cavalariça; mas parece que fora depois e que Júpiter tivera suas ideias de quebrar os queixos a Neptuno, quando lhe tirou a irmã.

²⁴⁰ Nota do autor: Dr. Jacob - *Biographie Mythique*. Traduit par Th. Bernard.

O rapto de Proserpina, por seu tio Plutão, descrito por quase todos os poetas antigos, é um escândalo dos mais notáveis que se encontram na mitologia grega. A coisa passou-se como se passam todas as patifarias deste género entre os homens, acrescentando algumas parvoíces feitas pelos deuses, que os homens nem sempre praticam. As divindades, que, como se tem visto, eram imoralíssimas nos seus amores, divertiam-se às vezes intrigando-se mutuamente, para cortarem a monotonia da imortalidade. Júpiter, tendo tido, provavelmente, algumas questões com Plutão, quis, por ocasião de se reconciliarem, dar-lhe uma demonstração de afecto e ofereceu-lhe Proserpina, sem que esta ou sua mãe Ceres fossem ouvidas. É o assunto duma comédia, como as que se vêem nos teatros! Vénus foi encarregada de apaixonar o deus infernal; e este, apenas ferido pelo farpão do Amor, agarra em Proserpina, e ele aí vai como um raio, direito ao seu subterrâneo! A pequena gritava e debatia-se, durante a viagem, nos braços do roubador; mas ninguém lhe acudia. Hécate e o Sol, únicas testemunhas do rapto, não deram palavra; e quando a mãe aflita começou a chamar a filha em altos gritos e acendeu dois pinheiros no cimo do Etna, para prevenir o raptor e o pôr em guarda, as duas testemunhas contaram o caso, mas declararam que o não tinham conhecido. Também nenhuma das outras divindades sabia quem ele fosse! Veja-se que deuses, que nem sequer sabiam o que se passava entre eles!

Quando Ceres teve conhecimento de que fora seu irmão Plutão o criminoso, recolheu-se no Olimpo e jurou que nunca mais fecundaria a terra nem protegeria os frutos e as searas. Debalde a imploraram homens e deuses; foi necessário que Júpiter lhe promettesse que se Proserpina não tivesse comido ainda coisa alguma do inferno, volveria para junto de sua mãe. Infelizmente, a filha tinha já provado um fruto (sempre um fruto a ser fatal aos homens e aos deuses!) e apenas se lhe concedeu que pudesse estar seis meses do ano com a mãe e outros seis com o marido.

Ovídio refere, nas *Metamorfoses*, que Proserpina disputara a Vénus a posse de Adonis; e que este, vendo-se atrapalhado por não saber a qual das duas devia pertencer, recorrera a Júpiter,

que decidiu a questão dando a posse dele quatro meses por ano a cada uma, e deixando-o livre outros quatro. A beleza física era um grande perigo no tempo dos deuses e das deusas!

Proserpina foi adorada em toda a Grécia e em Roma; em muitos pontos lhe ergueram templos e estátuas. As festas celebradas em sua honra tinham quase sempre um carácter de mistério e muitas vezes nem era permitido aos homens tomar parte nelas, nem entrar nos templos consagrados à deusa. Ela é representada ora ao lado de Plutão, ora só, com um ceptro ou um narciso na mão.

(XVII) Estes bosques eram nas proximidades do averno. Cocytus, Cocytus ou Kokytos foi um dos rios do inferno. Segundo Homero era um braço do Piriflegetonte e com este se lançava no Aqueronte. Virgílio diz, pelo contrário, que o Aqueronte desaguava no Cocito. Este rio, afirmam eles, é pantanoso e corre em volta de Tártaro, prisão dos condenados. Muitas vezes se emprega o seu nome como sinónimo de inferno; este nome parece provir de *lamentar*, porque o rio é composto das lágrimas dos mortos. Hoje já não existem bosques infernais; a necessidade de alimentar os vulcões fez, provavelmente, com que Vulcano, de acordo com Plutão, derrubasse todo o arvoredo para fazer carvoaria. Quanto aos rios infernais, foram substituídos por um sistema de Cocitos muito aperfeiçoados, feitos com elementos piores de que as lágrimas dos danados: são os canos da cidade de Lisboa.

(XVIII) Sombra: Eidolon e Phantasma, em grego (afirmam os que dizem saber grego); Umbra, Simulacrum, em latim. Segundo os antigos, as sombras dos mortos eram intermediárias entre o corpo e a alma. Tinham a figura daquele, mas eram impalpáveis e serviam de encadernação a esta. Depois da morte, a sombra do defunto descia para o inferno e ficava no Erebo, que era o primeiro posto ou casa de entrada, se acaso os seus crimes mereciam simples expiação; se, pelo contrário, o morto ia ser danado, encaixavam-no no Tártaro; e se tinha tido vida virtuosa, passava para os Campos Elíseos (veja as *notas* relativas a estes nomes). Cria-se que as sombras, a pesar de impalpáveis, podiam sentir o prazer e a dor física; e Ulisses viu a sombra de Sísifo suando como um cavalo!

Este sistema das sombras é muito complicado, e às vezes contraditório. Hércules, por exemplo, depois de ter morrido como qualquer outro mortal, estava no inferno como sombra e habitava nos céus como deus! Não há um único mito, grego ou romano, acerca do qual sejam concordes todos os escritores. As tradições variam com os tempos e não é raro haver confusão mesmo a respeito das principais dignidades do Olimpo.

Júpiter, que era o rei dos deuses, é um daqueles sobre que há mais dúvidas e maior confusão. Cícero citava três Júpiteres; e Varron não se contentava com menos de trezentos! Em vista disto, cada qual pode ter a opinião que quiser; a minha é que não houve nenhum. (Veja a nota XLVII)

A teoria das sombras foi, talvez, arranjada pelos antigos com o fim de dar um papel e um destino à sombra que, na terra e durante a vida, acompanha todos corpos e lhes segue todos os movimentos!

(XIX)

Manes, segundo os poetas, eram as almas sobrevivendo à destruição de tempo. Mas na mitologia grega, onde tudo é confuso e complicado, esta palavra significava primitivamente os *bons* ou *felizes*, depois da morte, e empregava-se para evitar o uso de uma expressão mais triste e mais directa. A convicção de que as almas dos bons se aproximavam e participavam alguma coisa da perfeição divina fez com que erigissem altares aos Manes e lhes chamassem deuses. Cada filho, considerando seu pai digno da apoteose, consagrava-lhe, depois da morte, um culto respeitoso; daqui provinha a grande quantidade de deuses Manes (*dii Manes*) em que se cria na Grécia e em Roma, e ao seio dos quais o homem só podia ser admitido depois de haver passado pela prova da morte e ter sido purificado pela deusa Mania (então havia uma só; hoje há milhares de manias)!

Em Roma celebravam-se três festas anuais aos deuses Manes, os quais nesse dia deviam sair do inferno por um buraco, que durante o resto do ano estava tapado com uma pedra manal (*lapis manalis*). Também por honra deles se celebravam as *Ferálias*, a que ninguém deixava de render culto. Os cemité-

rios e os túmulos estavam sob a protecção dos Manes; em frente de cada epitáfio lia-se: *Dīs Manibus*. Os lugares destinados às sepulturas dos mortos, consagrados sempre aos *diis inferis*, chamavam-se *loca religiosa*; os dedicados aos *diis superis*, ou deuses de cima, denominavam-se *loca sacra*. O cipreste era também consagrado aos deuses Manes. O ruído e o som do bronze e do ferro eram-lhes intoleráveis e faziam-nos fugir; mas o fogo atraía-os e alegrava-os, e por isso todos os povos de Itália encerravam nos túmulos lâmpadas tetragonas²⁴¹.

Também alguns autores chamam deuses Manes aos deuses infernais; outros os confundem com os deuses Lares, com as Larvas (almas dos maus) ou Lemures, etc.; e é muito difícil, senão impossível, precisar a diferença que existia entre as diversas concepções de fantasia que se encontram na religião dos antigos!

(XX)

Campos Elíseos é um lugar afortunado, além dos mares, onde a terra se cobre três vezes por ano de frutos e flores, e onde os heróis vivem felizes. É esta a opinião de Hesíodo. Homero coloca os Elíseos nos limites ocidentais da terra, aquém do Oceano, e diz que neles reina perpetuamente a primavera e o sol, e que as tempestades e a chuva não perturbam nem entristecem jamais os heróis, que lá habitam no seio da felicidade. Píndaro crê que o sítio é nas ilhas Afortunadas, que Saturno tem lá uma casa de campo, de sociedade com Radamanto, e que ninguém pode ser admitido nessa região dos felizes sem ter passado por três grandes provas na terra e no inferno. Luciano quer que os Campos Elíseos sejam na lua, o que não é de todo desacertado para evitar que lá se vá meter muita gente sem ter direito para isso; Plutarco opina pelo centro da terra e Dionísio, o geógrafo, pelas ilhas Brancas; Virgílio afirma que este éden de delícias era na Itália; e eu digo que é em uma câmara legislativa, porque nestas se têm visto vários Saturnos e alguns, ainda que poucos, Radamantos. Ninguém pode negar que muitos deputados tenham sido sombras de gente que viveu virtuosamente, nem que alguns passem por três provas para conseguirem entrar no paraíso político. A pri-

²⁴¹ Nota do autor: Dr. E. Jacobi: *Biographie Mythique*.

meira prova é alcançar uma recomendação do governo; a segunda, fazer um ou mais discursos, que convençam os eleitores; e a terceira, é ganhar a eleição.

Acontece, às vezes, que estes bem-aventurados sejam, no Olimpo ministerial, comidos pelo Saturno que lhes dera o ser; mas resta-lhes sempre o meio de se fazerem vomitar pelo pai e poderem reentrar nos Elíseos, sujeitando-se a novas provas.

Fica, portanto, demonstrado que uma câmara de deputados é um paraíso de gregos, e grego se vê não poucas vezes o país que a elege!

(XXI) Estes versos são do acto da coroação de *Dona Inês de Castro*, feito, me parece, por José Maria da Costa e Silva. Cito de memória, mas tenho hoje boas razões para me fiar pouco dela²⁴².

(XXII) Este António Moutinho, moço dedicado que sabe o que é bom, não é nenhum personagem de fantasia²⁴³; é um amigo real e verdadeiro, com virtudes sinceras e talento provado, que honra o autor com a sua amizade. Quem não conhece António Moutinho de Sousa, um poeta portuense, que esconde a musa e mostra o coração a todos? Um artista, que se lembrou um dia de trocar as doçuras da pátria e os carinhos da família pelo palco do teatro, em terra estrangeira, e voltou para nós carregado de palmas e coroas, entre as quais, todavia,

²⁴² A memória do autor só o atraçou parcialmente. Parece claro que o autor cita de memória os seguintes versos:

“Seus corações malvados das entranhas
Eu mesmo hei- de arrancar, hei-de trincar-lhos;
Será tal meu furor, minha vingança,
Que o Mundo tremerá de ouvir meu nome”.

Estes aparecem na cena X do acto IV da *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior (?-1803). Este autor publicara, em 1803, a peça *Nova Castro* a que, a partir da 5ª edição de 1830, se acrescenta a cena da Coroação póstuma (Gomes Júnior 1830: 81-83), a qual vai alcançar um grande êxito, sendo reeditada várias vezes (em concreto, pudemos consultar a edição de 1857 que não apresenta nenhuma variação de relevo a respeito da quinta). Na edição de 1837 (sétima), indica-se que aparece corrigida e aumentada com a cena da Coroação da autoria de José Maria da Costa e Silva (Lisboa, 1788-1854), uma cena diferente da *Coroação* inserida nas outras duas edições já mencionadas (Gomes Júnior 1837: 79-80). Em qualquer caso, os versos aqui citados por Amorim não pertencem à *Coroação*, mas à *Nova Castro*, e, portanto, são da autoria certa de J. Baptista Gomes.

²⁴³ António Moutinho de Sousa (1834-1898) foi autor, encenador, empresário e escritor. Sousa Bastos indica que “há impressos alguns dramas seus, de pouco valor” (Bastos 1994: 176).

trazia uma com espinhos?!... António Moutinho foi um actor distintíssimo, que no Brasil honrou a arte dramática e a terra em que nascera. Casou naquele país, e o falecimento de sua esposa, sucedido pouco tempo depois de lhe haver nascido um filhinho, afastou-o, talvez para sempre, do teatro. A esses acontecimentos foram feitos os versos, que adiante transcrevo, pedindo ao autor que me perdoe publicá-los neste lugar, que lhe parecerá talvez impróprio para tais assuntos. Mas a verdadeira poesia é bem cabida em toda a parte; e eu não pude resistir à tentação de revelar um poeta, a quem só falta a publicidade para ser aplaudido. Os seus versos não ficarão maculados por aparecerem entre as notas de um livro cómico; os diamantes encontram-se misturados com seixos; as violetas não perdem a beleza por nascerem entre cardos e urtigas, antes comunicam o seu grato aroma a tudo que as cerca; do mesmo modo os versos de Moutinho perfumarão estas páginas, sem que elas lhes diminuam o valor.

DESTINO

A Francisco Gomes de Amorim

Quando mancebo inexperto
Sentia d'alma no fundo
Um vácuo imenso e profundo,
Ausência d'estranho bem,
Não achava doce alívio
Aos meus anseios internos,
Nem entre afagos fraternos,
Nem entre os braços de mãe!

E eu cismava então sozinho,
E perguntava à minh'alma
Se do meu anseio a palma
Não seria o estudo só?
E tão louco, então julgava
Que a minh'alma respondia,
Que o saber só tem valia
Da campa por entre o pó!

Procurei entre os amores
Aos meus anseios um termo;

E num coração enfermo
 Minh'alma jovem nutri!
 Esse meu primeiro afecto
 Foi morto por esquivança!
 Esqueceram que a criança
 Um homem resume em si!

Desci depois à mentira!
 Nos excessos das orgias
 A meus desvairados dias
 Busquei ameno prazer!
 Pobre criança que eu era
 Em tão desastrada luta!
 Bebia amarga cicuta
 Supondo néctar beber!

Desejei depois a glória
 E fui entre os campos da arte
 Desenrolar o estandarte
 Que da minh'alma era luz!
 Fiz do passado a mortalha,
 E envolto no meu sudário
 Ao cimo desse calvário
 Fui levar a minha cruz!

Mas entre as folhas de louro
 Que deram ao pobre artista
 Por trofeus duma conquista
 De bem nobre aspiração...
 Nasceram agros espinhos
 Cujá seiva fere e escalda!
 Que se ele a fronte engrinalda
 Sente em luto o coração!

Mais tarde risos sentidos
 Vieram secar meu pranto.
 Encontrei o mago encanto
 Dei alívio a tanta dor.
 Achei a luz que faltava
 À perdida borboleta,
 Repousando a fronte inquieta
 Sobre um sacrário d'amor!

Mas quão breve foi tal gozo!
Foi ventura passageira
Essa ilusão derradeira,
Meigo sonho que sonhei!
Pobre de mim que não via,
Que tanta luz me cegava,
Que soube só que sonhava
Quando viúvo acordei!

Ânimo! Cessem queixumes!
Não tem ao pranto direito
Quem pode unir ao seu peito
Da sua *flor* um *botão*.
Quando o homem vive em trevas
Sem que veja ao solo brilho...,
Se Deus lhe concede um filho,
É presságio de perdão!

Ceguei pois ao que aspirava
Em meu ansiar²⁴⁴ aflito!
Em nova pátria, proscrito,
Colhi o divo trofeu!
Não deseja maior glória,
Nem mais honrosa homenagem,
Quem possui, na terra, a imagem
Dum anjo que está no céu!

ANTÓNIO MOUTINHO DE SOUSA

(XXIII) Julgo que não há em Lisboa pessoa que ignore quem é o Chico barbeiro. Todavia, direi algumas palavras a seu respeito, não para lhe aumentar a popularidade, mas para lhe testemunhar a estima que tenho por ele, que é igual à que lhe consagram todos quantos o conhecem.

Francisco Augusto Pereira é um homem que ilustra a classe dos barbeiros portugueses e que pertence, de direito, à dos homens honrados. Seu pai, Manuel Joaquim Pereira, serviu-lhe de modelo e exemplo de probidade e seriedade até seus últimos momentos; o filho não tem degenerado; a afeição com que o distinguem os homens mais notáveis deste país atesta as suas

²⁴⁴ Em (A): ancear; em (B): ansear.

virtudes. A sua loja é, desde muitos anos, lugar de reunião agradável, onde se encontram muitas vezes os grandes políticos, os literatos e os poetas distintos, os advogados e os médicos célebres, os artistas eminentes, os negociantes poderosos, e, em geral, os homens de bem de todas as classes. Grandes e pequenos são tratados, pelo dono da casa e por seus oficiais, de modo que quem entra a primeira vez naquele estabelecimento nunca deixa de lá ir.

Dizer estas verdades é apenas fazer justiça; e eu folgo sempre que tenho ocasião de exaltar a virtude dos filhos do povo, cujo sou também.

- (XXIV) Mandioca é a raiz de que no Brasil se faz a farinha de pau (Veja as *notas* do *Ódio de Raça*²⁴⁵).
- (XXV) Pirarecu, ou pirá-urucu, é um peixe da província do Pará e do Amazonas (Veja as *notas* do *Ódio de Raça*²⁴⁶).
- (XXVI) Aqueronte era um rio do inferno, que corria em sentido contrário ao Cocito e no qual desaguava o Flegetonte (que significa *incandescente*). Segundo alguns autores, Aqueronte era um filho de Ceres, ou da Terra; foi precipitado nos infernos e convertido em rio, por ter matado a sede aos Titans, quando estes combateram contra Júpiter. Afirmam que as suas águas são lodosas e amargas e que a sua corrente é rápida e tumultuosa. Em muitos autores se acham embrulhados o Aqueronte com o Cocito e o Stigio ou Stigia, rio ou lagoa, que alguns criam que rodeava nove vezes os infernos. A coisa é difícil de aclarar. Virgílio, ao contrário de outros, disse que o Aqueronte vomitava a sua imunda lama no Cocito. Lá se avenham.
- (XXVII) Caronte, filho do Erebo e da Noite, era o barqueiro que passava as sombras através dos rios infernais. Não há noti-

²⁴⁵ Na nota XLIV da citada peça explica o autor os muitos e variados usos que tem a raiz da mandioca.

²⁴⁶ Veja-se nota LXX da citada peça: “Piraém é o pirurucu seco, que no Pará e Amazonas substitui o bacalhau. A palavra é tupi, composta de *pira*, peixe, *em*, seco” (Amorim 1869b: 360-361). Na nota XXXVIII d’*O Cedro Vermelho*, pode-se ler: Pirarecu ou piraracu é palavra tupi, composta de *pirá*, peixe, e *urucum*, tinta vermelha; porque o peixe a que se refere o nome (*Sudis gigas* ou *Vástris*, Cuv) é dessa cor. Os lagos e rios do Pará são abundantíssimos de pirarecu; mata-se com arpão e seca-se ao sol como o bacalhau, que ele substitui, mas não é tão saboroso. A sua língua é um ralador excelente” (Amorim 1874b: 89).

cia exacta do feitio do seu barco e por isso me pareceu conveniente fazê-lo movido a vapor, para não deixar o inferno em atraso de progresso. Virgílio diz que ele era negro; e descreve Caronte como um velho robusto, cara feia e medonha, barba inculta e branca e olhos flamejantes. Dos ombros pende-lhe um manto, de cuja imundice se pode fazer ideia, atendendo a que é sempre o mesmo e que o usa há muitos milhares de anos! Alguns pintam-no calvo, com a testa enrugada e um ar de ferocidade, que aterra. Cada sombra pagava um óbolo a Caronte, pela passagem de barca, sem o que não podia nenhuma ser admitida nos infernos. Era-lhe proibido passar os vivos, porque os deuses infernais tinham seu medo destes, e não era sem razão. Hércules, e outros que lá foram em vida, não se portaram muito bem com as divindades; deram pancadaria numas, quiseram roubar outras e trouxeram a Cérbero a passeio pela terra, deixando o Tártaro sem guarda! Caronte, que, naturalmente, fora peitado para passar os mortais, deu ao diabo a sua cobiça, quando viu as desordens e anarquia que eles fizeram, e esteve por um triz para perder o emprego! Valeu-lhe o não haver outro pedaço de asno como ele, que quisesse trabalhar depois de morto, e o não se saber ainda naqueles tempos para que servia o dinheiro no inferno. Ainda assim, teve que aguentar-se durante um ano, acorrentado como um macaco, por castigo da sua falta! O lugar de Caronte era rendoso bastante; mas o barqueiro não tinha em que gastar o que ganhava, e foi acumulando o dinheiro até desabar a caranguejola mitológica.

Se um ministro da fazenda achasse hoje a mina de Caronte, matava o *deficit* sem sacrifício.

- (XXVIII) A prisão dos condenados é muitas vezes denominada *Tártaro* nos autores antigos. A tradição de Virgílio diz que era ela uma vasta fortaleza, erguida sobre uma rocha e flanqueada por tríplexes muralhas; que a rodeava a rápida e inflamada torrente do Flegetonte, arrastando com medonho fragor pedaços de rochedos; era fechada por uma porta imensa, sustida sobre colunas de diamante, que nenhuma força humana, nem mesmo divina, poderia arrombar. Ao centro da fábrica eleva-

va-se até às nuvens²⁴⁷ uma torre de ferro. Seria longo enumerar todos os horrores do Tártaro, pintados pelo poeta latino, por Hesíodo e por Homero; era nos abismos dessa fortaleza que estavam acorrentados os Titãs, filhos da Terra, fulminados por Júpiter; e, com eles, todos os grandes patifes que viveram à solta no mundo; os que desobedeceram aos pais, os traidores, os adúlteros, os maus ministros (olhem se fosse nos nossos tempos, que enchente!), os que foram infiéis aos seus amigos (hoje, era de atulhar seis Tártaros por ano!) e os que sustentaram guerras injustas.

É triste comparar-se a pequena variedade de tratantes, que possuía o mundo antigo, com a enorme quantidade em que abunda o mundo moderno! A humanidade tem progredido tão espantosamente, neste género de indivíduos, que a classificação deles tornou-se completamente impossível! Onde acharíamos Tártaro em que elesoubessem, se ainda vigorasse o sistema mitológico dos gregos e romanos?

Hesíodo personifica o Tártaro, dizendo que ele fora filho da Terra e do Éter e pai dos gigantes. Algumas vezes dá-se a Plutão o epíteto de *Pater Tartarus*.

(XXIX)

Não se julgue que foi puro capricho da minha parte determinar que se fizesse representar o Cérbero por um gozo com uma só cabeça. Em primeiro lugar, havia a dificuldade de se encontrar cão que tivesse mais de uma, e que, possuindo tal raridade, quisesse prestar-se, como qualquer mulher de bigodes, ou homem sem braços, a mostrar-se por dinheiro, numa composição que ele não tinha feito; a segunda dificuldade seria consentir um podengo que lhe pusessem algumas cabeças de papelão, ao lado da sua natural; a terceira dúvida consistiria em achar um homem que aceitasse o papel de cão, quando se tem visto actores rejeitar papéis de homens; e se, finalmente, eu pudesse triunfar de todos estes embaraços, restar-me-ia ainda um, maior que todos os primeiros, qual era o de saber ao certo quantas cabeças tinha o Cérbero!

²⁴⁷ *Nota do autor:* Esta mitologia é de dar a água pela barba! Como viria a torre até às nuvens, estando os infernos no seio da terra?!

É verdade que alguns poetas lhe chamaram cão trifuace, e dizem que tem três goelas e uma cauda de dragão; que traz ao pescoço uma rodilha de serpentes; e que deita pelas bocas um veneno, negro como azeviche! Mas não é menos verdade que Hesíodo lhe chama o CINQUENTA CABEÇAS, e Licofron, o autor da *Cassandra*, denomina-o, assim como Horácio, CÃO DE CEM CABEÇAS, *canis centiceps*, diz o epicurista de Tíbur.

Foi movido por estas dúvidas que me pareceu dever pôr o cão com uma só cabeça, sem faltar à verdade na arte. Todavia, se a crítica, que também é às vezes fantasiosa, se lembrar de ocupar o seu tempo com o *Fígados de Tigre* (o que não creio) e me quiser pedir contas de eu ter suprimido ao Cérbero as cabeças que ele tinha antigamente: peço, desde já, que me digam quantas eram, para eu reformar o cão, tomando a palavra *reformat* no sentido das reformas que aumentam.

O Cérbero está umas vezes na embocadura do Aqueronte, outras à entrada do Orco, onde assusta com os seus latidos todos quantos se lhe aproximam. Ele impede, não só a fuga das sombras que estão no inferno (para onde iriam elas se fugissem?), mas também que lá vão meter-se, sem licença, as que na margem do mundo esperam por vez para entrarem nas regiões tenebrosas. A porta onde ele está chama-se *Portae Cerberae*, porta do Cérbero. Era fama que ninguém podia aplacá-lo; porém, Mercúrio domesticou-o com o caduceu; Orfeo, fascinou-o com os sons da lira; Deífobe, a condutora de Eneas, adormeceu-o com um bolo; e Hércules, depois de o ter moído com pauladas, trouxe-o para a terra manso como um borrego!

Diz-se que o cão, ao ver a verdura que cobria o solo cá de cima, se babara de puro gozo, e que o veneno deletério, derramado por ele sobre as plantas, servira depois para os encantamentos e mistérios dos mágicos.

Este bicho era filho do gigante Tifon e de Equidna, monstro, metade mulher e metade serpente, que também teve a satisfação de dar à luz a hidra de Lerna, a Quimera e o leão de Nemeia. Boa peça!

(XXX) Há muita gente de boa fé que julga achar em cada personagem de comédia ou de romance uma pessoa do seu conhecimento. É por isso provável que alguém creia ver neste palhaço de comenda ao peito um ente do mundo real; mas afirmo e protesto solenemente que não copiei ninguém, que em ninguém pensei, nem penso nunca quando escrevo as minhas modestas composições.

Se alguma vez, ao correr da pena, o desejo de seguir o preceito do latinista moderno, *Castigat ridendo mores*, me leva para o campo da censura, ou mesmo da sátira, não o faço nunca dirigindo-me às pessoas; só penso em corrigir os costumes. Seria vil e indigna covardia ofender os que me não provocam nem conhecem, e eu vanglorio-me de não ter jamais praticado actos que me rebaixem perante a minha consciência ou aos olhos dos que me julgarem com imparcialidade.

Há muitos palhaços com comendas; mas há também muitos comendadores que são homens sérios e honradíssimos e com a amizade dos quais eu me honro e desvanço, porque também os estimo²⁴⁸ deveras. É certo que, nos nossos tempos, a febre das condecorações se tem tomado uma doença universal, que ataca... o fato. As comendas são a lepra das casacas; aparecendo nestas a primeira fitinha, é como o primeiro sinal corrosivo da lepra humana! Ha apenas duas pequeninas diferenças entre uma e outra; a primeira é que se deseja que a lepra do corpo não ganhe terreno, e aspira-se a ver o peito alastrado pela do fato; a segunda diferença é que uma devora as carnes, e a outra as algibeiras!

Eu não as tenho, graças a Deus!, mas nem por isso deixo de apertar as mãos dos homens honrados, que padecem de qualquer delas. Também as não desejo; mas em todo o caso, calamidade por calamidade, antes a das casacas que a do corpo!

(XXXI) As sombras tinham de esperar na margem do primeiro rio, à entrada dos infernos, que chegasse a cada uma a sua vez de a levarem para o outro lado, a fim de ser julgada. Algumas demoravam-se ali cem anos; outras, mais ou menos, segundo

²⁴⁸ Em (B): estimos.

a natureza da morte que tivessem padecido. Pareceu-me por isso bem que elas passassem e cantassem, enquanto esperavam, para se distraírem do aborrecimento que, naturalmente, deviam sentir (Veja a nota XVIII).

- (XXXII) Encaixei esta sombra no boqueirão dos infernos fabulosos, por não poder mandá-la, mitologicamente falando, para um lugar pior. Servindo-me da liberdade com que os antigos tratavam estes assuntos, pondo um homem, depois de morto, no céu e no inferno ao mesmo tempo, também lá meti um agiota, que era vivo ainda ao tempo em que se representou o *Figados de Tigre*. Este sujeito, cujo nome calarei porque o homem é já falecido, tinha-me levado quarenta e oito por cento, da primeira e única vez em que na minha vida tive de recorrer a um empréstimo de tal género! Além deste juro enorme, passei-lhe uma letra de duzentos mil réis, e dei-lhe documentos em penhor, no valor de trezentos, tudo isto para obter vinte libras! E note-se mais, que o usurário dependia de mim, porque na Pagadoria de Marinha, onde eu era empregado, lhe fazia todas as semanas, e todos os princípios de mês imenso trabalho gratuito, verificando relações de férias e de recibos, que não eram serviço da repartição, para ele receber o pagamento do que descontava (e roubava) aos pobres operários e empregados de Marinha!

Eu não sei se Deus dá ou não neste mundo o castigo das más acções; o povo afirma que tudo se paga cá; e eu tenho a fraqueza de crer em muitas coisas que o povo diz. O meu agiota, que à força de tirar a pele aos outros alargara a sua e fizera uma fortuna, que tinha só o inconveniente de ser amontoada com lágrimas, viu um dia morrer-lhe o filho mais velho, que era já homem feito; depois, o segundo; e afinal morreu ele, ainda na flor da vida, deixando a umas filhas crianças o dinheiro da usura, que não as livrou da orfandade, e quem sabe se chegariam a gozar-se dele depois de crescidas?!

Revejam-se nisto os que levam quarenta e oito por cento.

- (XXXIII) Miguel de Cervantes Saavedra, autor do famoso *Don Quixote*, foi posto por mim no inferno, entre os personagens da Grécia e da Roma pagãs, com a mesma liberdade usada por Dante no

seu inferno. Não é preciso ser grande homem para fazer um destes feitos; contudo, espero que a pátria não seja ingrata para comigo, quando reparar que antes de mim só os maiores poetas se atreveram a levar os seus heróis onde eu levei o meu Fígados de Tigre.

(XXXIV) Este epigrama não tem hoje aplicação como tinha quando foi feito. Agora possuímos vapores, que andam mais depressa; mas eu não me pude esquecer ainda de um que, em 1852, me levou ao Porto em cinquenta e duas horas!

(XXXV) Eram três os juizes dos infernos e chamavam-se Minos, Radamanto, e Eaco. Foram os dois primeiros, filhos de Júpiter e de Europa; e o último, de Júpiter e Egina. Esta Egina era filha do rio Asopo; Júpiter, depois de a ter seduzido, roubou-a ao pai e como este corresse atrás do roubador, para que lha restituísse, foi por ele fulminado com um raio! Era uma consolação possuir deuses daqueles!

Minos é o encarregado de citar as sombras, perante o tribunal que tem de julgá-las; lê o processo, e examina severamente a vida de cada uma. É a um tempo beleguim, escrivão e juiz do seu próprio tribunal. Que grande economia, se os homens quisessem, nesta parte, imitar os deuses infernais! E não se julgue que o officio, assim sobrecarregado com estas funções diversas, ficaria desprezível. Minos tinha sido rei e legislador célebre em Creta e por isso o fizeram, depois de morto, juiz do inferno; isto prova que ele subiu e não desceu em dignidade. Virgílio descreve-o agitando nas mãos a urna fatal onde está encerrada a sorte de todos os mortais.

Os antigos confundiram algumas vezes este rei com outro, do mesmo nome, que foi seu filho, o qual teve por mulher a Pasífae, amante dum touro e mãe do Minotauro.

Radamante, ou Radamantis, foi quem ensinou Hércules a atirar à frecha. Passava, no seu tempo, por homem de juízo e equidade; para recompensá-lo deram-lhe os deuses o lugar de juiz infernal, que estava vago. A sua autoridade estende-se até aos Campos Elíseos, está a seu cargo a polícia civil de todas as regiões do inferno.

Éaco também fora em vida o mais equitativo rei do seu tempo; a justiça com que governara os povos obteve-lhe, no outro mundo, o honroso emprego de juiz. As suas atribuições são julgar os europeus; e estão confiadas à sua guarda as chaves do inferno. É por isso que o representam com um ceptro e uma chave. Os antigos reverenciavam-no como semideus e erigiram-lhe templos em diversos lugares.

Durante a sua carreira de homem, procedeu sempre com dignidade; gozava de grande influência com os deuses; uma vez, tendo-se acabado os homens quase todos, por efeito duma peste, pediu ele a Júpiter, seu pai, que lhe arranjasse com que povoar de novo o seu reino; e o rei dos deuses, chegando-se a um formigueiro, converteu em gente todas as formigas que nele habitavam.

Os homens-formigas ficaram-se chamando *Mirmidons* ou *Mirmídones*. Alguns escritores dizem que este nome lhes vinha de Mírmex, donzela que Minerva transformara em formiga, e que fora mãe do citado formigueiro.

Éaco foi pai do famoso Peleo, a quem os deuses deram Tétis por mulher.

- (XXXVI) A Deusa dos Mares é uma barca de banhos, no Tejo, com grandes créditos de luxo e comodidades, e à qual se pode bem aplicar o rifão: *Cria fama e deita-te a dormir*.

O autor deste livro foi lá uma vez tomar um banho de chuva e teve que vir para casa lavar-se da água com que o serviram; era pior do que se tivesse sido tirada do Cocito ou do Aqueronte! Alugaram-lhe por lençol um trapinho esburacado, que não chegava para lhe cobrir os ombros! Foi sem dúvida por alguma recordação tão grata como esta que Cervantes comparou a barca de Proserpina com a Deusa dos Mares. O Tejo, ao pé de Lisboa, tem ocasiões em que não pode haver Aqueronte ou Cocito mais imundo; e estou que, se a esposa de Plutão o visse nesses dias, não trocaria por ele os seus rios do inferno.

- (XXXVII) Estes versos são de uma zarzuela de D. Agustín Azcona, intitulada *El Suicidio de Rosa*²⁴⁹.

²⁴⁹ Zarzuela num acto, do actor e autor A. Azcona (¿-1860), editada em Madrid pelo Círculo Literario Comercial em 1847.

(XXXVIII) Muitos anos depois de representado o *Figados de Tigre*, e, por consequência, da asserção de Caronte, que dá assunto para esta *nota*, publicou-se em França um livro, intitulado *Paris na América*, por Mr. René Lefebvre²⁵⁰, na segunda e terceira páginas dessa obra lê-se o seguinte:

“– Imagina que D. Quixote e Sancho, Robinson e Vendredi, Werther e Carlota, Tom Jones e Sofia nunca existiram? Pois o homem não pode criar um átomo de matéria e supõe-se que ele pode criar, com todas as peças, almas que nunca hão de morrer? Não acredita mais no D. Quixote do que em todos os Artaxerxes? Robinson, para o colega, vive tanto como os Drake, ou os Magalhães?

– D. Quixote viveu? Poderia eu conversar com o ilustre e sábio prefeito da ilha de Barataria?

– Sem dúvida. Saiba compreender o que é o poeta. É um vidente, um profeta, que se eleva até ao mundo invisível; lá, entre milhões de seres que viveram e cuja lembrança se perdeu cá em baixo, escolhe aqueles que quer fazer reviver na memória dos homens. Evoca-os, escuta-os e escreve o que eles lhe ditam. O que a parva humanidade toma por invenção do artista não é senão a confissão de um morto desconhecido...”.

É, pouco mais ou menos, a teoria que eu estabeleci na minha peça a respeito de D. Quixote! E folgo que, depois de mim, viesse um escritor distinto, que de certo não conheceu o meu escrito, expor a mesma ideia de modo que parece a tradução do que eu havia dito anos antes! E este encontro de uma opinião que parece extravagante, enunciada por nós ambos como um gracejo, não será uma revelação? Dar-se-á caso que eu e o sr. Lefebvre descobríssemos uma grande verdade? Quem sabe?!

Levar-me-ia muito longe a investigação filosófica ou psicológica; todavia, não é impossível que a verdade ande perto das minhas teorias e das do romancista francês. O homem não

²⁵⁰ O autor refere-se ao livro *Paris en Amérique*, publicado na capital da França por Charpentier em 1863 e que conheceu, até 1887, trinta e cinco edições. O seu autor foi Edouard-René Lefebvre de Laboulaye (1811-1883), liberal francês que foi advogado, fundador da *Revue Historique de Droit*, político e professor no Collège de France.

cria nem inventa. As obras do espírito humano são, talvez, revelações misteriosas; o autor inspirado é um *vidente*, que escreve o que está vendo e que existe realmente noutra parte. Quem sabe portanto onde estará o imperador Fígados de Tigre com toda a sua família? Agora, corroborada a minha doutrina com a do autor estrangeiro, acredito que não o inventei, nem a nenhum dos outros personagens.

- (XXXIX) Briareo era um dos gigantes de cem braços e cinquenta cabeças, que nasceram da união do Céu e da Terra. Ele e outros dois irmãos revoltaram-se contra Júpiter e quiseram expulsá-lo do céu; o rei dos deuses precipitou-os no abismo do Tártaro, onde ficaram encadeados algum tempo. Quando os Titãs combateram contra os deuses no Olimpo, fizeram estes as pazes com os gigantes e pediram-lhes auxílio; Briareo e seus irmãos, que não tinham achado graça à prisão, entenderam que lhes convinha ter Júpiter por aliado e colocaram-se a seu lado como amigos dedicados. Só eles atiravam de cada vez trezentos matacões enormes aos inimigos! Com esta metralha era impossível deixarem de vencer. Os Titãs foram por sua vez aferrolhados no inferno e guardados pelos três colossos!

Estes sujeitos eram aliados magníficos para a guerra; mas a ideia de que entre os três havia cento e cinquenta bocas era de aterrar!

- (XL) Tântalo, filho de Júpiter e de Pluto, era rei da Lídia, da Frígia, ou da Paflagónia. A sua maior celebridade provém-lhe do castigo que lhe foi imposto nos infernos; mas não se sabe a verdadeira causa por que o condenaram. Uns dizem que revelara um segredo de Júpiter, que o tinha convidado para jantar; outros, que roubara da mesa dos deuses o néctar e ambrosia, e que fora reparti-los pelos seus amigos; alguns, que sacrificara um filho às divindades, como para as experimentar; e, finalmente, querem também que fosse punido por ter furtado, de sociedade com Píndaro, um cachorro de ouro, que guardava o templo de Júpiter, em Creta. Apesar destas diferenças, parece que o seu crime principal foi o de ladrão; e admira que o castigassem por isso, visto que homens e deuses não eram muito escrupulosos em se apossarem do alheio no

tempo em que Tântalo viveu.

O modo mais geral por que se descreve o seu suplício é o seguinte:

Está ele devorado de sede, no meio de um lago imenso, cuja água lhe chega ao queixo e lhe foge rapidamente, cada vez que ele a quer beber; sente-se faminto e rodeiam-no árvores carregadas de frutos deliciosos, que lhe pendem sobre a cabeça; cada vez que o desgraçado estende a mão para os apanhar, um vento furioso levanta até às nuvens os ramos donde eles pendem!

Sísifo foi um dos maiores celerados e dos mais hábeis ladrões que teve a antiguidade. A sua vida é toda cheia de lances picarescos e alguns deles têm graça. Um dos seus amigos roubava-lhe os bois, que tinha furtado a outros; Sísifo, para conhecer os que eram seus, marcava-os nas plantas dos pés e ia depois buscá-los ao rebanho do amigo. Este achou tão engenhoso o meio que, para testemunhar a Sísifo a sua admiração, permitiu-lhe que tivesse amores ilícitos com sua filha! Sísifo deu brado com as suas rapinas e patifarias! Uns dizem que ele fora morto por Teseo; outros contam que, indo a Morte para o apanhar, ele a acorrentara, e que durante muito tempo não morrera ninguém! Esta prisão da Morte estabeleceu, porém, um desequilíbrio no mundo, e por isso foi Marte encarregado de ir libertá-la. Logo que ela se viu livre fez de Sísifo a sua primeira vítima; mas este teve ainda tempo de recomendar a sua mulher que não o amortilhasse nem enterrasse, o que ela cumpriu. Chegando aos infernos, queixou-se Sísifo a Plutão de que sua mulher não tivesse cumprido para com ele as obrigações devidas aos mortos e pediu-lhe licença para ir puni-la; o deus infernal consentiu e a sombra, depois de se apanhar na terra andou por cá muitos anos sem querer entrar no império da morte! Foi necessário que Mercúrio viesse dar-lhe caça e diz-se que foi nessa ocasião que o precipitaram no lugar onde sofre o seu castigo.

Também os autores, todos concordes em que Sísifo foi ladrão, ímpio, ávido de ganho como todos os da sua raça, não combinam acerca dos motivos por que ele foi supliciado. O seu

suplicio é rolar um grande rochedo para o cimo dum monte; quando o infeliz está próximo do alto da montanha, uma força misteriosa precipita a pedra na planície e ele tem que recommençar a sua tarefa dolorosa!

- (XLI) Já se explicou em outros lugares o que sejam estes rios. Cocito, Aqueronte, Tártaro, Flegetonte, Periflegetonte, Orco, Estige ou Estígia, Lete, e ainda outros, que agora me não ocorrem, são nomes de rios e lagos infernais e muitas vezes designam também exclusivamente o inferno.
- (XLII) É um dos mais famosos fabricantes de doces que tem Lisboa. Os seus pastéis são populares; os seus bolos, de variadíssimas qualidades, são tão bons que lhe têm dado não só a celebridade mas também a fortuna, o que é um pouco melhor.
- (XLIII) Segui, a respeito de Prometeo, a lenda que o faz o autor ou fabricante de homens. A sua história é também muito complicada e cheia de obscuridade. Não se sabe ao certo quem foram seus pais, uns dizem que ele pertencia à colecção dos gigantes, outros que era um dos Titãs. Uma das tradições conta assim o motivo por que ele foi encadeado no monte Cáucaso, onde uma águia lhe comia o fígado, que renascia sempre: Estando os deuses em ajuste de contas com os homens, em Sicione, Prometeo desejou experimentar se Júpiter seria realmente um deus ou um charlatão. Para isso matou um boi, esfolou-o, abriu-o, e cortou-o em pedaços; feito isto, embrulhou a carne toda no coiro pondo-lhe por cima as tripas e todos os mais intestinos; a outro lado colocou os ossos, cobertos com a gordura; chamando depois o rei dos deuses, deu-lhe a escolher um dos quinhões. Júpiter preferiu o que lhe pareceu maior e melhor, mas vendo-se com os ossos e o cebo, ficou furioso e mandou, por Mercúrio, amarrar Prometeo ao rochedo. Vê-se que a sua ira provinha de ter sido apanhado como um sendeiro, porque não podia ser grande deus, nem inspirar consideração alguma séria, uma divindade, que caía num logro, como se fora o mais estúpido dos mortais. Tão certo é que os grandes nunca perdoam a humilhação por que os fazem passar os pequenos, que Júpiter ficou, dali em diante, com asco a Prometeo; aborrecido de o ver

sempre com figados novos, fulminou-o um dia com o raio e fez com que a sua sombra fosse para o inferno acorrentada ao rochedo fatal!

Outra lenda diz que ele fora amarrado por ter querido violentar Minerva; mas isto não é provável, porque as deusas gregas humanizavam-se demasiado; e há outra tradição que afirma ter sido Prometeo e Minerva que fizeram os homens, com pedaços de diversos animais, após o dilúvio de Deucalião.

Ainda outros acreditam que o crime de Prometeo fora ter aconselhado os homens, para que se despojassem, em favor das serpentes, da faculdade, que primitivamente possuíram de se remoçarem. No cimo do Cáucaso mostravam-se antigamente as cadeias com que ele estivera ali acorrentado e supunha-se que fora Hércules quem o soltara. O motivo por que Figados de Tigre viu a sua sombra em liberdade, no inferno, foi porque Júpiter tinha ordenado que Prometeo ali estivesse preso até que outro deus descesse ao abismo para o desligar. Quíron foi quem lhe fez esse favor; alguns pretendem que fora o próprio Júpiter, para recompensá-lo duma profecia que ele lhe tinha feito. Foi Prometeo adorado pela antiguidade e teve um altar em Atenas, nos jardins da Academia, onde se celebravam as Lampadofórias, cerimónias feitas com lâmpadas e tochas, em memória de ter ele roubado o fogo celeste. Há muitos baixos-relevos antigos representando cenas da sua vida, tais como a criação do homem, o suplicio do Titã, o seu livramento, etc.

(XLIV) Eurídice foi mulher de Orfeo (veja a nota XIV). No dia do seu casamento com este poeta, um tio dela, por nome Aristeu, quis raptá-la como era costume vulgar naqueles tempos em que os deuses eram os primeiros a dar exemplos de patifaria. A moça, quando fugia do seu perseguidor, foi mordida por uma serpente e morreu da mordedura.

A história dá noticia de muitas mulheres deste nome, todas mais ou menos notáveis; mas nenhuma foi tão célebre como a desposada do cantor trácio, em consequência da sua morte e dos extremos que este fez por ela indo aos infernos pedi-la aos deuses, como já se referiu no lugar competente.

(XLV) É aguardente feita da cana do açúcar.

(XLVI) A Discórdia, ou Éris, era a divindade que presidia aos assassinios e às guerras, e que promovia as desuniões entre os povos e as famílias.

Eis como a descreve Homero: “A insaciável Discórdia, irmã e companheira do homicida Marte, é a deusa, que, fraca ao nascer, cresceu tão rapidamente que tendo os pés na terra esconde já a cabeça no céu; é ela que, atravessando a multidão dos guerreiros, derrama em todos os corações um ódio fatal, precursor da carnificina. A sua voz rebenta em gritos terríveis e espantosos, e desperta nos ânimos dos bravos um valor feroz, que os excita para a matança sem tréguas. Ela compraz-se em ouvir os gemidos do valente que morre; e, já depois de todos os deuses se haverem retirado do combate, fica ainda no campo da batalha para pascer a vista no espectáculo horrendo dos mortos e dos moribundos”.

Como não sei grego, traduzo isto do francês e deixo a beleza ou fealdade da pintura a cargo do primeiro tradutor. Infelizmente, a verdade não anda muito longe deste desenho; porque, de alguns mitos gregos e romanos, que não acabaram ainda de todo, a discórdia é um dos que prometem viver eternamente com o género humano!

A Discórdia é filha da Noite e de Erebo; e, segundo Hesíodo, foi mãe da Miséria, do Olvido, da Fome, das Dores, das Batalhas e Combates, do Homicídio, da Contradição, da Mentira, da Injustiça, da Cegueira, e de vários outros tratantes.

Esta criatura, que dotou o mundo tão generosamente, foi expulsa do céu por Júpiter, em consequência das intrigas e desordens que promovia sem cessar entre os deuses.

Quando estes casaram Tétis com Peleo não convidaram a Discórdia para as bodas; esta deusa, furiosa por tal desconsideração, apareceu inesperadamente entre os convivas e lançou sobre a mesa um pomo, onde se lia: *À mais formosa*. Juno, Vénus e Minerva disputaram a posse do fruto; Júpiter ordenou-lhes que fossem todas três ao monte Ida, onde se achava

o famoso Páris, para que este resolvesse qual delas o merecia. Juno e Minerva levaram ricos presentes ao moço troiano, para que ele lhes concedesse o pomo; Vénus não lhe ofereceu mimos, mas Prometeo-lhe a posse da bela Helena; Páris deu o fruto a Vénus. Alguns autores dizem que as deusas se mostraram a Páris, completamente nuas, para que ele pudesse avaliar, com inteiro conhecimento de causa, qual era a mais formosa!

Representa-se a Discórdia coroada de serpentes, tendo em uma das mãos uma tocha acesa e na outra um punhal e uma cobra. Diz-se que tem cor denegrada, olhos desvairados, boca espumante e mãos ensanguentadas.

(XLVII) Juno foi, como já se viu em outras notas, mulher de Júpiter e suposta a mais honesta das deusas, apesar de se contar que ficara duas vezes pejada por cheirar alfices e flores!

Esta história era dura de roer; mas, como o rei dos deuses lhe fazia milhares de infidelidades, julgou a propósito não apurar o negócio. Apesar de Juno ser sua mulher, ele não a considerou nunca igual a si, deixando-a sempre numa condição inferior.

Palas, Atenea, ou Minerva, deusa da sabedoria e da guerra, era filha de Júpiter, de cuja cabeça saíra armada, segundo rezam as tradições posteriores a Homero. É talvez a mais célebre das deusas, e foi das que receberam mais sincero culto dos antigos gregos e romanos. Todavia, nada há mais confuso e embrulhado que os mitos relativos a esta divindade. Contam-se muitas Minervas diferentes; mas a grega, que denominavam Atenea, era considerada como sendo dotada de um espírito austero e viril, virgem por excelência, que fugia do amor, porque tinha o coração inacessível às paixões. Era uma personificação da razão superior. Diziam que ela fora insensível aos amores; porém, as tradições modernas fazem-na mãe, por mais de uma vez.

As artes plásticas imortalizaram-na no mármore, no bronze e no oiro, repetidas vezes. A Fídias se deveu a realização completa do ideal de Minerva, tal como a tinham concebido os

antigos. O artista executou, por ordem de Péricles, uma estátua colossal da deusa, feita de ouro e marfim, que foi colocada na Acrópolis. A figura era grandiosa e representada em pé, tendo na mão a estátua da Vitória e o seu escudo aos pés. Outros monumentos antigos, que gozaram de grande reputação, foram: a Minerva de bronze, feita depois da batalha de Marathon; a Minerva Lemnianna, consagrada a Atenea pelos habitantes de Lemnos. Os romanos também lhe erigiram muitas estátuas e baixos-relevos.

Vénus foi mulher de Vulcano, ao qual logrou todas as vezes que quis. Por ser criatura muito conhecida e não faltarem hoje outras Vénus que se pareçam com ela, menos na beleza, julgo inútil descrevê-la.

(XLVIII) Peleo foi pessoa de grandes créditos e influência nos tempos heróicos. Os deuses, e sobre todos Júpiter, gostavam tanto dele que o quiseram ter por amigo e parente e deram-lhe Tétis em casamento.

Tétis, filha de Nereu e de Doris, não gostou de que a casassem pobrementemente com um mortal e fugiu ao marido, andando muito tempo a monte. Depois de grande choradeira do esposo, consentiu afinal em se unir a ele e dessa união nasceu Aquiles. Porém, a deusa nunca pôde conformar-se com a sua sorte; de vez em quando fugia de casa, rosna-se que por motivos nada lisongeiros para ela. Júpiter quis tomá-la²⁵¹ para si, mas Prometeo profetizou-lhe que do seu casamento com ela nasceria o mais poderoso dos deuses, que teria maior autoridade do que todos os outros e isto fez com que Júpiter desistisse do seu propósito, para que não viesse a haver ninguém que lhe fizesse sombra no céu; e diz-se que por esta profecia perdoara a Prometeo e o soltara (veja a nota XLII).

(XLIX) De Júpiter (Zeus) tem-se dado suficiente notícia no decurso destas *notas*. Para o tratar como ele merece, isto é: como o primeiro e o maior dos libertinos que tem existido (se é que ele existiu), seria necessário um volume. Em todos os livros de mitologia se descreve este sultão, de um modo pouco em har-

²⁵¹ Em (B): tormá-la.

monia com a gravidade que seria para desejar no rei dos deuses. Ao nascer devia ele ser comido por seu pai Saturno, como sucedera a seus irmãos; porém Rea, desejando subtraí-lo ao estômago paterno, deu a Saturno uma pedra embrulhada num trapo, dizendo-lhe que era o filho, e o asno engoliu-a sem mais exame! A parvoíce de tais deuses está comprovadíssima, por isso prescindirei de mais uma vez chamar sobre ela a atenção dos leitores.

Júpiter, apenas cresceu, fez com que o pai vomitasse os irmãos, tirou-lhe o reino, tomou para mulher sua irmã Juno e fez as partilhas à sua vontade, guardando para si o bolo maior, que era o céu. Os parentes não se deram por satisfeitos e começaram a brigar com ele. Júpiter varreu-os do Olimpo, e tomando a figura de um carneiro correu aquela súcia de covardes até ao Egípto. Foi então que os gigantes quiseram escalar o céu, sobrepondo montes uns nos outros; Júpiter, que já tinha arranjado o raio, fulminou-os e meteu-os no inferno, debaixo dos próprios montes por onde eles queriam subir. Depois desta vitória tratou de se divertir e gozar a vida a seu modo.

Disfarçou-se em sátiro, para seduzir Antíope; em chuva de ouro, para entrar numa torre onde estava Dánae; em toiro, para roubar Europa; em cisne, para fecundar Leda, que pariu dois ovos dos quais nasceram Cástor e Pólux, Helena e Clitemnestra, isto é: dois casais de patos; tomou a figura de Diana, para seduzir a ninfa Calisto; arranjou, finalmente, milhares de disfarces que seria longo enumerar, para roubar filhas aos pais, esposas aos maridos, donzelas, casadas, viúvas, deusas, foi tudo raso com este patife que até, por fim, roubou Ganimedes, preferindo-o a Hebe, para lhe apresentar o néctar!

Tal era o sujeito que os antigos consideravam como *deus maximo*, senhor absoluto de tudo, a quem se ergueram os templos mais sumptuosos de todo o mundo pagão, e que é representado em cima de uma águia, com o raio na mão! Deram-se-lhe muitas denominações diferentes e contam-se nos escritores mais de trezentos Júpiteres, provavelmente para significar que pareceria mal acumular sobre a cabeça de um só a enorme soma de patifarias que ele praticou.

Marte, Ares, em grego; Mavors, nos poetas; Mamers, entre os antigos Sabinos, é o sujeito, que Juno concebeu sem auxílio do marido. Bastou à deusa cheirar uma flor dos campos de Oleno e ficou pejada! Que perigo que era a vizinhança dos tais campos, para os homens casados e de boa fé!

Marte é o feroz deus da guerra, sedento de sangue e de matança, que predomina ainda nos nossos dias, com a mesma, senão com mais bruta selvajaria que nos tempos antigos! Apesar da sua crueldade e rudeza, foi um namorador tímido; as suas façanhas amorosas não são menores que as dos seus colegas de mais nomeada. Vénus gostava muito dele; e é fama que seu marido Vulcano os apanhara uma vez numa rede e os dera em espectáculo aos outros deuses. Foi um capítulo de Paulo de Kock, passado no Olimpo!

- (L) Atreo, filho de Pélops e de Hipodâmia, era irmão de Tiestes, ao qual deu a comer dois filhos deste, em vingança de outras atrocidades semelhantes! A história destes dois irmãos é um acervo de horrores, que faz arrepiar. O próprio sol ficou tão incomodado, quando viu Tiestes a comer os filhos em casa de Atreo, que recuou o carro para trás, a fim de não presenciar o espectáculo. Entretanto, nas tradições dos tempos ante-históricos, e mesmo nos começos dos tempos históricos, não há género de crimes que fizesse hesitar a maldade humana; por que razão mostraria pois o sol tanta susceptibilidade uma ocasião, e noutras não? Questão de simpatias! O crime de Saturno, que engolia os filhos, não é menor que o de Atreo, e nem o sol nem ninguém se espantou com ele.
- (LI) Como os antigos personificavam tudo, entendi que o Crime não podia deixar de se fazer representar dignamente no inferno deles. Mandei-o vestir de casaca e luvas brancas para o pôr em harmonia com os progressos do tempo. Esqueceu-me dar-lhe também uma comenda, que o caracterizaria melhor; mas nem tudo lembra!
- (LII) Acusaram Fígados de Tigre de ser um tirano extremamente benigno e bonachão. Um amigo meu pediu-me, num artigo em que dava notícia da primeira representação da peça, que obrigasse o protagonista a praticar mais sevícias e atrocidades.

A coisa era fácil e simples; se eu não satisfiz o pedido, foi por me parecer que o tirano deixaria então de ser paródia, como eu queria que fosse. Se entendi mal, agora é já tarde para emendar o erro.

(LIII) Vulcano, deus do fogo, era considerado como elemento saindo do seio da terra pelas erupções vulcânicas, e como meio indispensável para a civilização.

Foi filho de Júpiter e de Juno e o mais infeliz de todos os deuses. Nasceu débil, manco, e feio de meter medo! Sua mãe, vexada por ter parido semelhante aleijão, atirou-o ao mar, onde ele foi caridosamente acolhido por Tétis, que o criou. Entrando no Olimpo, depois de crescido, quis um dia defender Juno do marido, que lhe queria bater; o pai pegou nele por um pé e precipitou-o segunda vez. Ainda não morreu desta! Conseguiu reentrar no céu, onde, daí em diante, serviu de mofa aos outros deuses, que se divertiam com a sua deformidade. Apesar dela, o coxo tinha qualidades que lhe mereceram a posse de Vénus; mas esta esposa, como é sabido, foi a mais desafortada das adúlteras e o marido acabou por se costumar às infidelidades dela!

Vulcano era muito industrioso. Tinha várias forjas em que fazia os raios de Júpiter, e, provavelmente, todos os utensílios necessários para o serviço dos deuses. Os Ciclopes (gigantes que tinham só um olho) foram seus oficiais; além deles tinha feito um ou dois operários de ouro, que trabalhavam, andavam e falavam como os outros. Era um artista de mão cheia!

Concluindo aqui o que diz respeito à mitologia pagã, sinto-me aliviado de um grande peso. Não só o meu estado de saúde e o pouco saber me impediram de tornar estas *notas* amenas e agradáveis, mas a natureza do assunto privar-me-ia de tirar dele maior partido, ainda mesmo que as forças me auxiliassem mais. Que monotonia, que aridez, e que bruto materialismo em todas essas longas tradições e lendas religiosas dos antigos! Que série de contradições, que disparates, e que falta de consolações para a alma humana! Nem amor verdadeiro, nem família, nem caridade, nem esperança! Gozo material, prostituição do corpo e do espírito, devassidão com-

pleta entre os homens e as divindades, ainda além da morte!; deuses que se vingam, deusas que se oferecem, que roubam às esposas os maridos e, às mães, os filhos; a crápula na terra, no inferno e no Olimpo; a ignorância das divindades maior, por vezes, que a dos humanos; a maldade igual em uns e outros; a força bruta considerada uma virtude; nenhum respeito pelos fracos; a protecção paga por um preço infame; mitos do bem e do mal confundidos, unidos e respeitados igualmente; nenhuma segurança para as mulheres; a virgindade e a castidade tornadas impossíveis, porque as divindades eram as primeiras a atacar o pudor; altares erigidos à impudência; violação e profanação de todos os direitos, de todos os princípios, de todas as verdades e de todas as pessoas! Tal era a religião dos gregos e dos romanos, que caiu desfeita como pó, quando apareceu a consoladora doutrina do Divino Mestre.

- (LIV) Assim denominavam em Lisboa um operário, dotado de grande habilidade para consertar todos os objectos quebrados, de qualquer natureza.
- (LV) Achava-se este dístico na quinta de um florista de Lisboa, e pareceu-me que com mais razão o deveria haver nos Campos Elíseos, para impedir que as sombras felizes não estragassem as plantas e os frutos, que eram objectos de ornamentação.

ÍNDICE DE NOTAS E ESCLARECIMENTOS

- I Quando se fez o *Fígados de Tigre*
- II Fígados de Tigre em general Boum
- III Espírito da peça
- IV A crítica terá pouco que ocupar-se dela
- V Quando foi representada
- VI *Inês de Castro*, assunto teatral
- VII Versos do *Camões* de Garrett
- VIII Ainda um verso da *Castro*
- IX Uma mãe não mata seu filho
- X Bicudo, pé de chumbo
- XI Letes
- XII Infernos
- XIII Plutão
- XIV Orfeu, Alcides, Eneas
- XV Ramo com folhas e frutos de ouro
- XVI Proserpina
- XVII Bosques do Cocito
- XVIII Reino das Sombras
- XIX Deuses Manes
- XX Campos Elísios
- XXI Versos da coroação de *Inês de Castro*
- XXII Ant3nio Moutinho de Souza
- XXIII Francisco Augusto Pereira
- XXIV Mandioca
- XXV Pirarecu
- XXVI Rio Aqueronte
- XXVII Caronte e o seu barco
- XXVIII Tártaro, pris3o dos condenados
- XXIX O C3o C3rbero
- XXX A lepra das casacas
- XXXI Sombras passeando pelo cais
- XXXII Um agiota que levava 48 por 100
- XXXIII Cervantes no inferno dos gregos
- XXXIV Vapores portugueses de boa andadura
- XXXV Juizes infernais
- XXXVI Deusa dos Mares
- XXXVII Versos espanh3ois
- XXXVIII Teoria das cria33es po3ticas
- XXXIX Briareo
- XL T3ntalo e S3sifo
- XLI Sistema de rios infernais
- XLII Ara3jo pasteleiro
- XLIII Prometeo
- XLIV Eur3dice
- XLV Cacha3a
- XLVI A Disc3rdia e o seu pomo
- XLVII Juno, Palas e V3nus
- XLVIII Peleo e T3tis
- XLIX J3piter e Marte
- L Atreo
- LI O Crime
- LII Fígados de Tigre, tirano bonach3o
- LIII Vulcano
- LIV Faz-Tudo
- LV Olhar sem tocar

* Assim na 1ª ed.; observe-se que esta escolha 3 contradit3ria com aquela pela que o autor opta, tanto na listagem das personagens como, tamb3m, ao longo da pe3a.

ÍNDICE

ESTUDO INTRODUTÓRIO	7
1. BIOGRAFIA E OBRA DE F. GOMES DE AMORIM	9
2. O CONTEXTO TEATRAL PORTUGUÊS. OS ESPECTÁCULOS CÉNICO-MUSICAIS EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX	24
3. <i>FÍGADOS DE TIGRE</i> : ANÁLISE DA OBRA	40
CRITÉRIOS DA NOSSA EDIÇÃO	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA	81
2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA	82
3. DICIONÁRIOS	86
<i>FÍGADOS DE TIGRE</i>	87
PRÓLOGO	91
ACTO PRIMEIRO	101
ACTO SEGUNDO	127
ACTO TERCEIRO	153
ACTO QUARTO	171
NOTAS E ESCLARECIMENTOS	223
ÍNDICE DE NOTAS E ESCLARECIMENTOS	275

AVILÉS DE TARAMANCOS
EN BETANZOS O 17
DE MAIO DE 2003, DA
DAS LETRAS GALEGAS
ESTE LIBRO SAÍU
DEDICADO A ANTÓN
DO PRELO DE LUGAMI



LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSIÑA
(Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR
(Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS e NOUTURNIO DE MEDO E MORTE
(Edición de Emilio Xosé Insua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST
(Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA
(Edición bilingüe de Fernando Muñoz)
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES
(Edición bilingüe de Xosé Carlos Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO (TRES TEXTOS DRAMÁTICOS)
(Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS
(Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO
(Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO
(Edição de Mª Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA
(Edición bilingüe de Xosé Carlos Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretti Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA E MARÍA PITA*
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO
(Edição de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL
(Edición de Manuel Ferreiro e Goretti Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO
(Edição de Maria Aparecida Ribeiro)
22. Joan Guasp: O VENDEDOR DE AMENDOÍNS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
23. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA
(Edição de Eisenhower Moreno)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO
(Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)
25. Mª Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA.
ESBOÇOS TEATRAIS NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE
26. Ana Kiffer: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO
27. Paulino Pereiro: A MÚSICA TEATRAL
28. Francisco Gomes de Amorim: FÍGADOS DE TIGRE