

**Vítor Manuel Madeira dos Santos**

*Na oficina do dramaturgo: edição crítica de uma obra inédita de  
Marcelino Mesquita*

Dissertação de Mestrado em  
Literatura Portuguesa Contemporânea

Orientadora: Professora Doutora  
Ana Luísa Vilela

Curso de Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas

Universidade de Évora  
2007



**Vítor Manuel Madeira dos Santos**

**Na oficina do dramaturgo: edição crítica de uma obra inédita de  
Marcelino Mesquita**

Dissertação de Mestrado em  
Literatura Portuguesa  
Contemporânea

Orientadora: Professora Doutora  
Ana Luísa Vilela

Curso de Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas

Universidade de Évora  
2007

A minha mulher e filhos

*Qualquer edição crítica representa, sempre, uma tentativa de restauração de um texto, provisoriamente definitiva enquanto não surjam outras, naturalmente baseadas em novos achados ou em diferentes perspectivas metodológicas, que possam lançar novas luzes sobre o original. [...]*

*Mas é a perfeição o seu objetivo maior, incansavelmente procurado pelo editor, sem atingi-lo nunca. E vem daí o fascínio dessa atividade humanística, pois a busca da perfeição, ainda que inatingível, é que nos pode verdadeiramente enriquecer.*

**Segismundo Spina**

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	8
1. Enquadramento Histórico-Literário .....	14
2. Vida e Retrato de Marcelino Mesquita .....	25
3. A Sua Obra.....	28
4. Critérios de Fixação Do Texto Crítico.....	47
TEXTO CRÍTICO .....	52
BIBLIOGRAFIA.....	128
1. Bibliografia Activa.....	128
2. Bibliografia Passiva.....	132
ANEXOS.....	137
1. Autógrafo (cópia)	
2. Para uma <i>Poética Marceliniana</i> (cópia)	

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado está dividida em duas partes principais, pelas quais se pretendeu valorizar um dramaturgo português de finais do século XIX: Marcelino Mesquita.

A primeira parte deste trabalho insere-o no contexto histórico-literário, faz um esboço de reconstituição da sua fortuna crítica, fala-nos um pouco da sua vida e essencialmente da obra, revelando as opiniões dos poucos que acham ser ele merecedor de alguma referência, elogiosa ou menos abonatória.

Da segunda parte, a principal, consta o texto crítico de um inédito seu sem título e não datado, encontrado no seu espólio por um estudioso do autor, cuja divulgação considerámos de grande premência literária. Com efeito, impõem-na a qualidade da peça, a sua modernidade e até uma certa atipicidade em relação à marca distintiva dos seus textos dramáticos.

## ABSTRACT

In the playwright's workshop: a critical edition of an unpublished play by  
Marcelino Mesquita

This dissertation is divided into two main parts, and its purpose is to stress the value of a portuguese playwright of the end of the 19<sup>th</sup> century: Marcelino Mesquita.

The first part of this essay introduces the author in his historical and literary time and gives some information about his life and, essentially, about his work. This part also reveals the opinions of the few who consider him worth of some critical reference, both in flattering terms and not so flattering ones...

The second part, the most important one, includes the critical text of an unpublished play, with no title nor date. This play was found in the remains of the author by a specialist of his writings and we considered very important, in literary terms, to make it public. In truth, the quality of the play, its modernity and the fact of being atypical deserve this acknowledgement.

Agradeço à Universidade de Évora a organização de um mestrado tão inovador e eclético, e aos seus professores a capacidade de me fazer ver que o espírito unificador entre a arte, a ciência e o discurso especulativo é a criação.

Ao Dr. Aurélio Marques, que me disponibilizou algum do seu tempo e muito do seu saber acerca de Marcelino Mesquita, para além de uma vasta documentação que desinteressadamente partilhou comigo, e a outros estudiosos do dramaturgo, Dr<sup>a</sup> Zelinda Pego, Dr. Filipe Rato, Dr. Rogério Coito, que tanta informação preciosa me facultaram.

À minha esposa, que durante estes largos meses aceitou que eu me assemelhasse o mais possível ao típico marido do antigamente.

E finalmente à Professora Doutora Ana Luísa Vilela, que muito me incentivou e tão sabiamente me orientou e apoiou, concedendo-me muito do seu tempo e da sua cultura literária.



## PREFÁCIO

A um mestrado desta índole, com um leque tão plural de disciplinas que nos abre tantos horizontes literários, mau seria se não se lhe seguisse uma dissertação que, ela também, nos lançasse para desafios inovadores, nunca por nós experimentados. E se a isto adicionarmos o facto de no seu cerne se encontrar um objecto de estudo tão inesgotável e apaixonante como a Língua Portuguesa, então, fica perto o ideal.

Na verdade, uma edição crítica, e ainda mais de um texto inédito manuscrito, obriga-nos a lidar com a palavra, a frase, a caligrafia difícil, a pôr à prova o nosso gosto pela pesquisa nos recônditos meandros de uma Língua infinitamente rica e tão sedutoramente complexa.

Acabámos de confessar a nossa predilecção pela fixação do texto crítico, mas igualmente nos agradou a possibilidade de podermos contribuir para a valorização e a divulgação de um dramaturgo de sucesso de finais de XIX, da nossa terra, que caiu no esquecimento, e no qual poucos literatos vislumbraram qualidades importantes.

E, depois, é o trazer à luz um inédito, o enriquecer a nossa literatura dramática, o estar certo de que a cultura dum país, ou pelo menos de uma região como esta do Ribatejo, só terá a ganhar com o reconhecimento do mérito dos seus filhos dilectos... e, sobretudo, o saber que nada disto nos passou ao lado!

## INTRODUÇÃO

O texto que constitui o corpo principal deste trabalho consta do espólio bibliográfico de Marcelino Mesquita (1856-1919), dramaturgo cartaxense que será objecto de um estudo relativamente circunstanciado ao longo das páginas que se seguem. Pretende tal estudo fazer justiça a um autor que ocupa pouco espaço na memória de muitos e apenas algum na de muito poucos. A importância que teve para o teatro nacional deverá ser por isso lembrada, a sua época cultural e literária, dada a conhecer e a sua vida e retrato, postos a nu para que melhor se compreenda uma obra que merece ser lida, discutida e divulgada. Tudo isto, com o objectivo de dar mais luz a um inédito atípico no seu percurso literário, cujo texto crítico nos propomos fixar com todo o rigor possível, utilizando critérios que obviamente serão indicados. Assim, partiremos desta introdução para o texto dramático de Marcelino Mesquita, não sem antes nos determos nos tais critérios de fixação, e terminaremos com os anexos de que fazem parte as fotocópias da peça teatral manuscrita, assim como uma espécie de “poética” marceliniana que certamente clarificará (e condicionou) modos particulares de abordagem dos temas das suas peças. É aqui que Mesquita explicita todas as características que, segundo ele, deveriam ser intrínsecas do dramaturgo, comediógrafo ou tragediógrafo que verdadeiramente se preze de o ser. Por se não integrar nas estritas finalidades deste trabalho, anexá-la-emos sem comentários, com a exclusiva intenção de concorrer para uma mais cabal familiarização com o universo estético do escritor.

Este texto, como dizíamos, por constituir o corpo principal deste trabalho, apresenta um percurso que achámos fundamental dar a conhecer. Para tal, convirá historiar um pouco, uma vez que pouco também é o que se sabe, o percurso de tal espólio, a que nem a pesquisa e o vasculhar persistentes e incansáveis da Dr<sup>a</sup> Zelinda Pego retiraram algum mistério.

Sabe-se, então, que os herdeiros de António Mesquita, irmão do dramaturgo, se disponibilizaram a fazer uma doação à Câmara Municipal do Cartaxo do acervo existente na Quinta da Ribeira, em Pontével, última morada de Marcelino Mesquita. No mesmo ano de 1994, também o Professor Doutor Edward Limbert, familiar de Marcelino, comunicava à mesma Edilidade a sua intenção de entregar o que tinha em seu poder numa casa da Amadora. Esta dupla proveniência explica-se pelo facto de o autor ter repartido o seu local de residência entre Lisboa e Cartaxo, com clara primazia da boémia e desempoeirada capital que o atraía.

Por incúria de muita gente, muito se perdeu e rejeitou dos papéis do escritor, conseguindo ainda a Dr<sup>a</sup> Zelinda salvar uma pequena parte. Tudo o que se pôde juntar aqui está, na Biblioteca Municipal Marcelino Mesquita, no Cartaxo. Esta biblioteca foi criada em 1956, por alturas do centenário do nascimento do escritor, numa casa habitada pelo seu irmão António Mesquita, a qual albergava a sua biblioteca pessoal.

A partir desse ano de 1994, o Dr. Aurélio Marques retirou o espólio dos caixotes, esquadrinhou-o durante sensivelmente um ano, organizou-o e deu início a uma aturada pesquisa acerca da vida, obra e época literária do dramaturgo. É, pois, graças a este estudioso que nos é possível enumerar com alguma exaustão o tipo de documentos que dele fazem parte e que qualquer leitor interessado poderá compulsar com relativa facilidade. São eles:

- Cartas diversas para Marcelino Mesquita.
- Correspondência de António Mesquita.
- Bilhetes de visita.
- Pequenas crónicas.
- Vários programas de espectáculos de Marcelino apresentados em Espanha e Portugal.
- Excertos de jornais sobre Marcelino com diversas opiniões sobre ele.
- Críticas das suas peças nos jornais.
- Diversa colaboração sua em jornais.
- Caricaturas suas em jornais.
- Diálogos dispersos.

- Cantigas e poemas de Marcelino.
- Contos de Marcelino.
- Memórias de Marcelino.
- Notas e apontamentos.
- Uma peça, *Auto do Busto*, escrita em Braille.
- Documentação vária manuscrita.
- Várias peças manuscritas.

Sabe-se que do seu espólio manuscrito também fazem parte peças incompletas ou apenas esboçadas. Não foi nestas, todavia, que focámos a nossa atenção. Na verdade, dentre as não mais de seis peças completas que o Dr. Aurélio encontrou, uma despertou-nos deveras o interesse pela modernidade do tema e pela singularidade de se não encontrar datada nem tão-pouco apresentar título. Sentimos então o desafio de publicar esta obra literária inédita, pois afigura-se-nos inquestionável o interesse filológico de tal projecto. Pareceu-nos que uma edição crítica, elaborada com todos os requisitos e pressupostos da ecdótica, seria a melhor opção para restituir a forma mais próxima possível da redacção inicial do manuscrito, expurgando-o simultaneamente de alguns deslizes que dificilmente se conseguem evitar, por mais escrupuloso que se revele o seu autor.

Apresenta uma caligrafia relativamente legível que é, indubitavelmente, a de Marcelino. O texto não parece ter sido passado a limpo, dado apresentar algumas rasuras; diga-se, embora, que estas são de quantidade reduzida pois, pela observação dos seus autógrafos, parece ter sido característica do escritor emendar pouco. Encontrase devidamente encadernado com uma espécie de tachas que fixam as folhas. O papel parece ser indicado para a escrita de teatro, uma vez que possui colunas que facilitam uma certa organização gráfica. Todo o documento se encontra em bom estado de conservação, com excepção da última folha que se soltou das tachas e que apresenta alguns vincos e rasgões, apesar de tudo não impeditivos da leitura. Chamou-nos também a atenção o facto de, na primeira página de texto, existirem a rodear as tachas bocados de papel rasgado, o que poderá indicar que foi arrancada uma folha que já teria

estado presa. Seria a folha de rosto que Marcelino tinha por hábito colocar em todas as suas peças e onde poderia estar o título?

É uma peça relativamente extensa, em três actos, com setenta e seis páginas de texto dramático, tantas quantas as do documento. Equivale isto a dizer que não há folhas em branco nem no início nem no fim do texto. Existe apenas um papel que o envolve, como uma encadernação improvisada; esta capa artesanal tem indicações, com caligrafia confirmada de seu neto António Mesquita Ressano Garcia. Surge escrito nesta folha o número de actos e a indicação de que a peça está completa. No lugar do título, vemos um ponto de interrogação. Reproduções em fotocópia da peça e da sua capa encontram-se disponíveis em anexo, como já tivemos oportunidade de dizer.

Consta igualmente do espólio um pequeno documento escrito pelo seu neto, onde são indicados títulos de obras de Marcelino não publicadas. Cada título ocupa uma linha do documento e, a certa altura, deparamos com um ponto de interrogação ocupando uma dessas linhas: óbvia referência a este texto quase totalmente desconhecido, não levado à cena, e talvez apenas lido pelo seu neto, pelo Dr. Aurélio que o descobriu e por nós.

Sem grande margem de erro, e por algumas razões objectivas já aduzidas, a que acrescentamos a de fazer parte do seu espólio, afirmamos que estamos em presença de um autógrafo de Marcelino Mesquita. Razões subjectivas, também as há: reconhecemos neste texto a sua linguagem, embora mais madura,<sup>1</sup> o seu modo de fazer ironia, alguns apontamentos que indiciam a sua formação médica e científica (que outras peças suas também contêm) e mesmo nomes de personagens comuns a outras obras da sua autoria.

Uma outra razão, esta também subjectiva, é a relação que julgamos poder fazer entre esta peça e a vida privada do autor. Muito resumidamente, as várias referências à América, elemento espacial sempre em pano de fundo, poderão dever-se à origem americana de Alexandrina Alves Ferreira, a *Baby*, como Marcelino lhe chamava, e grande amor da sua vida.

---

<sup>1</sup> Uma sua marca linguística é a substantivação de verbos na forma infinitiva: *o quereremos; o dizer-se; o fazeres; etc.* Não lhe vislumbramos a verbosidade e os floreios linguísticos tão do seu agrado e tão presentes noutras obras. Sentimos esta mudança como a simplicidade da experiência!

Esta senhora caracterizava-se por possuir uma mente extremamente aberta e bastante arrojada para a época (por exemplo, afirmava que queria vir a ser cremada, escolha ainda hoje pouco aceite). A sólida cultura que evidenciava, a sua personalidade forte, até o facto de ser uma pessoa bastante viajada permitem-nos fazer associações com personagens que se movem nesta peça. É como se *Baby* se desdobrasse em quatro figuras femininas: Clara, pela força de carácter; D. Leonarda e Miss Deborah, pela cultura; Lívia, pelas viagens e a autonomia que revela.

Mesmo a miscelânea linguística (português/inglês), tão presente nesta peça pela origem americana de uma das personagens, se encontra documentada no seu espólio: na verdade, algumas cartas trocadas entre a *Baby* e familiares estão pejadas deste constante “saltitar linguístico”.

Mas se a autoria deste texto não levanta dúvidas, já a sua datação é um autêntico mistério. Parece-nos que não deverá ter sido escrito antes de 1892. Na verdade, duas razões se nos apresentam para excluir datas anteriores àquela: o facto de esta senhora apenas ter entrado na vida do autor em meados do ano de 1889 (isto, claro está, se a sua influência na peça tiver realmente existido) e de no próprio texto, ao apresentar-se uma das personagens, aparecer escrito: “Encarregada de diversas missões científicas pela Bélgica, Suécia, Brasil... (1887, 91, 92)”.

Para tentar reduzir o intervalo temporal entre esta data e a data de morte do escritor (1919), seguimos várias pistas, nada conclusivas, no entanto. Uma delas foi a existência de um acordo ortográfico em 1911 que Marcelino poderia ter aplicado a esta peça. Não obstante, a sua ortografia, tal como a de outros escritores da sua época, é tão irregular e a norma tão fluida que, mesmo detectando nós duas ou três palavras que obedecem a este acordo, tal não nos parece suficiente para reduzir o intervalo para 1911-1919. Há, contudo, o consenso entre algumas pessoas com quem falámos de que terá sido uma peça tardia do dramaturgo cartaxense. Passamos a expor alguma argumentação que, não sendo determinante é, pensamos, pelo menos interessante:

Esta peça não foi levada à cena, o que era invulgar acontecer com as obras de Marcelino. Efectivamente, alguns casos houve em que a representação chegou a preceder a publicação, tal não era a “premência monetária” do autor a quem não

faltavam credores. Sabe-se mesmo que, quando escrevia uma peça, corria a Lisboa para a divulgar e, inclusive, “oferecia-se” aos jornalistas para dar entrevistas.

Todavia, no que a esta peça diz respeito, nem publicação, nem exibição ao público, nem referências ao texto em literatura crítica ou no seu espólio, a não ser as que já indicámos. Não terá havido tempo? Nem saúde? Não nos esqueçamos de que os últimos meses da sua vida foram passados na sua casa de Pontével, já doente. Tê-la-á escrito por esta altura? Enfim, não nos parece de grande utilidade especular mais.

O importante, cremos, é que o texto chegou até nós e tivemos a felicidade de o poder copiar. Por isso o anexamos. Deste modo, tornar-se-á mais fácil comprovar muito do que aqui dizemos e, principalmente, avaliar da fidelidade da nossa fixação textual e da pertinência do nosso aparato crítico.

Feitas algumas considerações acerca do espólio e do autógrafo, façamos agora a história ao autor, sabendo nós que é um dramaturgo desconhecido, esquecido, que o cânone não consagrou. Ao discorrer acerca de Marcelino e do teatro português da época, muitos críticos subscreveriam Luís Forjaz Trigueiros quando afirma que este não é “... nem tão rico de valores autónomos para se dar ao luxo de ignorar o que neste dramaturgo coexistiu de engenho e emoção, nem tão pobre que sinta a necessidade de categorizar um autor de fisionomia mais receptiva do que criadora.”<sup>2</sup>

Aproxima-se então o momento de meter ombros à árdua tarefa de, à luz de parca bibliografia passiva, apresentar um autor cuja qualidade literária, como acabámos de ver, é relativizada de forma não despicienda por uma douta plêiade de estudiosos da literatura. Obviamente, e a bem da seriedade, serão explanadas tanto as opiniões críticas abalizadas menos abonatórias, como as outras, mais entusiásticas, mas igualmente alicerçadas em sólida argumentação.

Escalpelizaremos, pois, na medida do possível, a sua inserção no ambiente histórico-literário que o envolveu e faremos apenas ligeiras referências ao

---

<sup>2</sup> Luís Forjaz Trigueiros, “Marcelino Mesquita” in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX* (de *Silvestre Pinheiro a José Duro*), organizado por João Gaspar Simões, vol. II, Livraria Ática, 1948, p.356.

socioeconómico. Retratá-lo-emos física e psicologicamente, tentando descortinar relações deste último aspecto com aquilo que caracteriza a sua obra.

Não descuraremos a vida de Marcelino, a influência cultural que exerceu, enriquecendo todos os que com ele conviveram (provam-no-lo os testemunhos que não deixaremos de apresentar), as virtudes evidenciadas, que todos reconhecem, como escritor essencialmente dramático, assim como algumas fragilidades dramáticas importantes que também são consensuais.

Não esqueceremos também a caracterização do ambiente teatral da época, a referência a outros dramaturgos seus contemporâneos (que apenas indicaremos), a especificidade das plateias que frequentavam o teatro na altura, os aplausos que distribuíam generosamente sempre que as peças as entusiasmavam e as pateadas que desferiam sem contemplações quando as irritavam. Tentaremos, pois, de certo modo, reconstituir um possível horizonte de recepção da obra, objectivo que nos parece indispensável, se pensarmos que se trata de um texto dramático.

Finalmente, debruçar-nos-emos com mais tempo sobre a obra do autor privilegiando, como se adivinha, o seu teatro, que constitui a mais importante componente da sua vida literária. Dar-se-á especial ênfase às peças mais paradigmáticas, não só pela repercussão que tiveram na época como também pela sua contribuição para um mais fácil acesso à arte dramática do escritor.

## 1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

No início do século XIX, viveu-se uma época de grande conturbação política, plena de *ismos* conservadores e liberais (vintismo, setembrismo, cartismo, arsenalismo, cabralismo), invasões francesas, guerra civil, revolta da Maria da Fonte, guerra da Patuleia, etc. Perante este descalabro político, os Portugueses só podiam aspirar a uma era de reconciliação, paz e reconstrução da economia do país.



O duque de Saldanha, ao apoderar-se do Governo em 1851 através de uma revolta que se denominou Regeneração, pôs ponto final nesta época de agitação e deu início a um período de equilíbrio interno e progresso material por que toda a gente ansiava. A tarefa prioritária do Governo era então o progresso, e uma revolução industrial tardia deu-se em Portugal com o desenvolvimento de uma nova rede de comunicações, em que os troços de caminho-de-ferro, os comboios e as estradas começaram a ligar o país. Tornou-se igualmente visível um desenvolvimento bastante acentuado da agricultura e do comércio.

Na sequência desta onda de progresso, também a arte dramática em Portugal teve o seu ponto alto, referindo-nos nós, como é óbvio, apenas ao teatro que por aqui se fez em finais do século. São três os vectores pelos quais F. J. Pimentel<sup>3</sup> sistematiza a produção dramática nacional:

O primeiro vector representa o esforço que o teatro faz para acompanhar a ruptura estética finissecular, em que se desconfia da realidade observável, dos conflitos triviais, e se deseja uma mundividência que radique no poder do espírito, do mistério. Será a estética da ausência, do virtual, do livro e da leitura, do insondável da alma. Estamos em presença de uma filosofia contrária à índole dramática que é conflito, presença, diálogo, espaço cénico, espectador. Fazer assim teatro só se consegue com o predomínio do lirismo, rejeitando a conflitualidade e o movimento, condensando a acção, reduzindo as personagens, esbatendo e simplificando os cenários. Surge-nos, assim, um género de teatro híbrido, que mais não é que um poema lírico-dramático, difícil de representar com eficácia e sucesso, mas exprimindo os insondáveis recessos da alma. Obras deste jaez, de intencional inspiração simbolista, são *Pântano* e *Meia-Noite* de D. João da Câmara.

Mas não foi esta tendência dramática que seduziu Marcelino Mesquita. Mais o influenciaram o segundo e o terceiro vectores que F. Pimentel identifica: o das correntes românticas retardatárias que tiveram o drama histórico como via privilegiada (sob pressão, como veremos, da instabilidade política) e o de um teatro objectivista, realista,

---

<sup>3</sup> F. J. Vieira-Pimentel, “Literatura Dramática e Fim-de-Século (1886-1904): as duas crises”, in *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Portugueses, nº 6, Universidade do Minho, 1991, pp 47-48.

naturalista, que procura denunciar os males que ameaçam o homem coetâneo e lhe coarctam a felicidade. Valores e instituições como a família e a necessidade de os conservar, corrigir ou adaptar em função de um tempo de grandes transformações são preponderantes. São estas duas tendências que importa pois analisar mais demoradamente, não só por serem as mais caras ao dramaturgo cartaxense, senão também por terem caracterizado as suas peças de maior sucesso.

Na última década de oitocentos, verifica-se um retomar do romantismo, especialmente o de Garrett (por isso se chama também a esta época neo-romântica, neo-garrettiana), em que se pretende defender o nacionalismo, estudar a História de Portugal, exaltar as nossas grandes figuras históricas, valorizar as tradições, refundar a identidade nacional que o ultimato inglês de 1890 abalara.

A ofensa inglesa deu então origem a uma reacção patriótica, revivalista que uniu a nação e permitiu que se criassem as condições para o aparecimento de uma canção de protesto denominada “A Portuguesa”, composta por Alfredo Keil e escrita por Henrique Lopes de Mendonça. Viria esta a constituir, por aprovação na Assembleia Constituinte em 1911, *O Hino Nacional Português*, herdeiro directo da *Marselhesa*, do fado e do *Hino da Maria da Fonte*.

Eça de Queirós (em carta a Oliveira Martins) resume este espírito, dizendo que o neo-garretismo pretendia “reaportuguesar Portugal”, ou seja, abandonar modelos culturais estrangeiros, defender a cultura nacional, recuperar o drama e o romance histórico, retornar ao rusticismo e à vernaculidade. Nesta sequência, compreende-se a revivescência de um historicismo e sentimentalismo românticos que fazem florescer um drama histórico em verso.

Este surto historicista, protagonizado por Henrique Lopes de Mendonça (*O Duque de Viseu* – 1886, *A Morta* – 1890), D. João da Câmara (*D. Afonso VI* – 1890, *Alcácer-Quibir* – 1891), Marcelino Mesquita (*Leonor Teles* – 1879), coincidiu com o auge da exploração administrativa e da ocupação militar das colónias africanas, com o altear de um sonho imperialista representado pelo “mapa cor-de-rosa” e o seu desfazer-se com o ultimato inglês. São dramas que repercutem a memória de tempos gloriosos e patrióticos (de que destacamos a revolução de 1383-85, a faceta política e amorosa de

Leonor Teles, a entrada em cena do Mestre de Avis, o drama de Pedro e Inês, a epopeia dos Descobrimentos, a batalha de Alcácer-Quibir) ou, como diria Óscar Lopes, “As virtudes expansionistas dos nossos egrégios avós”. Funcionaram como um mecanismo de compensação para as dificuldades económicas e a crise social que grassavam e também para aqueles que se revelavam saudosos do passado e receosos do futuro. Um bom exemplo desta reabilitação do drama histórico, através do qual se conciliava o fausto do espectáculo com a exemplaridade da lição e a energia transfiguradora da arte, encontra-se na fala do arauto que precede o começo da peça *O Regente*, de Marcelino Mesquita:

“Vós que me ouvis, mulheres e homens, desta nobilíssima terra de Portugal, descendentes de heróis, netos de santos, portugueses, enfim! se tremestes um dia de orgulho pelo passado, se corastes um dia de pejo pelo presente, sentireis esta peça.”

Era um teatro com uma estrutura clássica, muitas personagens, que culminava na tragédia, com valores tão altos como a pátria e o amor. É interessante e surpreendente observar que a escolha destes temas, de exaltação patriótica de rasgos heróicos, era feita por esse republicano convicto que se chamava Marcelino Mesquita.

Se o nosso objectivo for, agora, caracterizar tal teatro numa perspectiva mais literária, poder-se-á afirmar que se regrediu de um fingimento poético para a valorização da sinceridade, de uma estética da sugestão para uma torrencialidade discursiva e uma sobreabundância emotiva que conduz a uma incontinência verbal e sentimental. Fica, deste modo, reavivado o mito do poeta inspirado, o vate. Em termos estilísticos, ficam empobrecidos a metáfora e o símbolo em nome de uma simplicidade expressiva, para além de se enfatizarem as interrogações retóricas, as exclamações, os polissíndetos.

Os autores mais representativos (e mais aplaudidos) do género (acima referimos alguns) entremearam os dramas de assunto histórico e as peças de tendência realista-naturalista, sendo estas as que melhor resistiram aos embates do tempo e à evolução dos gostos. É efectivamente sob o signo do naturalismo, embora se não exclua ainda uma

herança romântica, que a produção dramaturgica dos primeiros anos da República e do imediato pós-guerra se processa.

É com este naturalismo que ficaremos agora durante algumas linhas, pois Marcelino Mesquita foi dele precursor, se tivermos em consideração as balizas temporais acima estabelecidas por Duarte Ivo Cruz, uma vez que a sua peça *Pérola*, consensualmente naturalista, se estreou em 1885.

O naturalismo, seguindo F. Jorge Vieira-Pimentel, “antes de ser um conceito artístico, é um conceito filosófico, traduzindo uma concepção materialista do homem incrementada pelo espectacular avanço da ciência”.<sup>4</sup>

No seu livro *Le Roman Expérimental*, Zola defende o método experimental que: “aussi bien dans les lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la métaphysique n’avait donné jusqu’ici que des explications irrationnelles et surnaturelles ».

Resumidamente, o naturalismo não é mais que um realismo acrescido de preocupações científicas que crê que o homem se explica por um determinismo nele actuante. Ainda segundo esta corrente literária, o artista deverá utilizar métodos documentais para se abeirar dessa realidade. Transpondo esta ideologia materialista para Marcelino Mesquita, apercebemo-nos de que ela lhe assenta perfeitamente, uma vez que adoptou a concepção de Taine, segundo a qual cada homem ou cada nação, como seres orgânicos, são determinados por factores ambientais, pela hereditariedade e pelas circunstâncias do momento. Esta propensão científica defendida por Taine, Flaubert, Zola criou condições para a entrada do Positivismo, do Evolucionismo, da Fisiologia Experimental na cena cultural portuguesa.

---

<sup>4</sup> F. J. Vieira-Pimentel, in *Tendências da Literatura Portuguesa nos Finais do século XX – D. João da Câmara, um caso exemplar*, Ponta Delgada, 1981, pp. 104-105.

## 1.1. TEATRO EM PORTUGAL

Relativamente à situação do teatro em Portugal na época a que temos vindo a aludir, vários autores coincidem na ideia de crise.

Eça de Queirós, n' *As Farpas*, refere a decadência da arte dos palcos em Portugal, a nível da produção dramática, do estado das salas de espectáculo, do repertório, do público, dos actores. É também severo na crítica ao gosto pelos dramalhões, aos esplendores de decoração, aos enredos rocambolescos. Para isto, continua o romancista, contribuía a atitude do governo que, em detrimento do teatro nacional, subsidiava o estrangeiro. Com Eça, faziam coro nestas críticas os seus colegas da Geração de 70. Também o nosso dramaturgo, corroborando em certa medida esta opinião, embora sendo um dos visados, escreve:

A arte dramática, pode dizer-se afoitamente, em Portugal, não existe. Satélite mesquinha da arte francesa, envergando as suas roupagens, as suas transformações, copiando as suas “poses”, reproduzindo a gama das suas notas, amaneirando-se absolutamente à sua imagem, isso que por aí se aplaude, pode ser cópia servil da Comédie Française, mas não é, certamente, esta arte, de uma individualidade típica, característica de cada país – a arte nacional. [...]

A arte dramática, entre nós, vem-nos de fora, como o café e como o tabaco. A marca da fábrica que se lhe grava é falsa; de modo que somos obrigados a aplaudir em cena, caracteres que não conhecemos, tipos que não compreendemos porque estão fora de nós, do nosso critério, da nossa fisiologia.<sup>5</sup>

Em carta inédita<sup>6</sup> enviada em 8 de Junho de 1918 ao Ministro da Instrução, Dr. José Alfredo Magalhães, cerca de um ano antes da sua morte, Mesquita revela-se desencantado pelos assuntos do teatro, pela sua decadência ou, pior ainda, morte. O seu estado de espírito quanto à vida nacional não era muito diferente do que evidenciava quanto à nossa arte dramática.

António José Saraiva atribui a Garrett a “culpa” pelo surgimento dos tais “dramalhões” a que Eça se referiu:

---

<sup>5</sup> in *Diário Ilustrado*, Novembro de 1883.

<sup>6</sup> Encontrada pelo Dr. Duarte Ivo Cruz na Biblioteca do Teatro Nacional de D. Maria II.

[...] É afinal com o próprio Garrett que nasce todo esse teatro de convenções e lugares comuns, retórico, sem verdade humana e sem drama humano, que vai dominar os nossos palcos durante o século XIX. Ao convencionalismo arcádico sucede o convencionalismo ultra-romântico. Em lugar de romanos austeros cheios de virtudes e frases, há agora galãs perfeitos que conhecem as palavras decisivas dos grandes lances de amor. Foi a este resultado que chegou o esforço de Garrett para criar um teatro para a classe média.<sup>7</sup>

Luís Forjaz Trigueiros diz que a concentração da acção do teatro histórico-romântico não se volve em interioridade, antes se perde em pormenores puramente exteriores e que os acidentes se substituem às emoções. Ainda segundo ele, as grandes constantes psicológicas que animam o fogo das paixões (os sentimentos essenciais à obra dramática) diluem-se na fragilidade, apenas sensorial, em que se desenvolvem, crescem e morrem.<sup>8</sup> Teófilo Braga, por seu turno, diz haver uma decadência dramática e sociopolítica, derivando a primeira necessariamente da segunda. Afirma ainda que só a remoção do “catolicismo obcecador” e dos seus “monarcas parasitas” traria um sopro vital fecundo ao teatro moderno<sup>9</sup>. Gino Saviotti escreve que esta pobreza do teatro não se deve a uma falha do espírito lusitano ou a uma incapacidade orgânica. Deve-se, sim, à deficiente orientação teórica, filosófica e estética, à falta de um preciso conceito de arte<sup>10</sup>.

Almeida Garrett, no prefácio a *Um Auto de Gil Vicente* (1838), afirma:

Em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca. (...) O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos, enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. (...)

---

<sup>7</sup> António José Saraiva, “A evolução do teatro de Garrett. Os temas e as formas”, in *Para a História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Europa-América, 1967, vol. II, p. 24, citado por José de Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, 1991, p. 294.

<sup>8</sup> op. cit. nota 2, p. 350.

<sup>9</sup> Teófilo Braga, *História do Teatro Português*, IV, Porto, Imprensa Portuguesa-Editora, 1871, p. 289, citado por F. J. Vieira-Pimentel, op. cit. nota 4.

<sup>10</sup> Gino Saviotti, “Teoria do teatro em Portugal, de Garrett aos nossos dias”, Lisbonne, *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, Tome I, nº2, 1950, p. 7, citado por F. J. Vieira-Pimentel, op. cit. nota 4.

Visando à comparação com o teatro da altura, D. João de Castro refere-se àquela peça de Garrett nos seguintes moldes:

“Nos três curtos actos desta peça, têm, os senhores amanuenses do teatro normal, muito que aprender, se não perderam as reminiscências do abc nos alçapões do seu complicado maquinismo cénico. Ali também há reis e princesas, fidalgos e cronistas, – todo o complexo ensemble de uma das mais brilhantes cortes da Renascença, e todavia o ouropel não absorve a Emoção; o diálogo caracteriza mais os personagens do que a rolha queimada e os brocados do guarda-roupa; e a idade-de-ouro de Portugal revive a nossos olhos sem charlatanices cenográficas nem declamações eruditas em monólogo. – E tudo isto, porquê? – Porque Garrett nunca se esquecia de colocar entre a sua obra e os espectadores dela, esse *quid* intermediário cujo segredo só possuem os que, como ele, são grandes.”<sup>11</sup>

E não resistimos a continuar a citação:

“Os autores oficiais de D. Maria, fazem um drama como um maître-d’hôtel condimenta uma cabidela: para agradar ao paladar dos fregueses. – Nada de vivo nem de espontâneo: apenas a medrosa preocupação do efeito a produzir. Desconhecem, ou fingem desconhecer, que um artista nunca deve lisonjear o público, mas sim convencê-lo pela expressão bem intensa, bem luminosa, das ideias e sentimentos que fazem a essência da sua obra.”

Uma outra teoria que pretende apresentar razões válidas para o estado do drama em Portugal aposta numa explicação de matriz sociológica, que acentua o papel dos públicos e que teria a sua panaceia na alteração das estruturas socioeconómicas e educativas. Tal alteração atenuaria, segundo Ramalho Ortigão, a pouca educação artística do público que retira incentivo aos autores dramáticos. Dentro deste saco também Eça coloca os actores que, diz ele, não têm estudos, nem escola, nem ordenados, nem público. A situação é de pobreza geral e as dificuldades da vida embaraçam as preocupações da inteligência.

Marcelino, que no prólogo a *O Regente* escreveu que o “teatro (...) podia e devia ser o espectáculo educador por excelência”, parece concordar com Ernesto da Silva,

---

<sup>11</sup> D. João de Castro, “A Moderna Litteratura Dramatica em Portugal”, in *Revista Hoje*, Novembro de 1891, pp 9-10 (actualizámos a grafia).

teorizador do Teatro Livre<sup>12</sup> e defensor de um naturalismo intervencionista. Diz este que o teatro deve “ transformar pela Arte, redimir pela Educação.” Entende que o teatro “deixa de ser uma bilheteira para atingir a função eminentemente meritória de uma escola: não se representa para ganhar, trabalha-se para educar.”<sup>13</sup>

Contrastando com esta tão propalada decadência dramática, José Carlos Seabra Pereira<sup>14</sup> diz que os testemunhos da época e os estudos actuais (embora sabendo que alguns dramaturgos e críticos falavam de crise coeva ou iminente do teatro português) apontam para a continuidade de uma larga actividade de espectáculos com várias salas e companhias, óptimas gerações de actores<sup>15</sup> e diversidade de autores. Da mesma opinião é Duarte Ivo Cruz, que aponta para uma pujança da actividade cénica da época, com cinco ou seis grandes salas regulares em Lisboa, duas no Porto e muitas na Província,<sup>16</sup> um excelente sistema de produção artística e uma excepcional adesão do público.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Fundado por Antoine, encenador que punha em prática as ideias de Zola, tornando o cenário o mais realista possível: colocava em palco peças de carne para simular um talho, não obrigava o actor a falar de frente para o público, eliminando a declamação. Apresentava peças curtas, *tranches de vie*, solução naturalista para evitar o *deus ex machina*.

Porém, e como teremos oportunidade de exemplificar com algumas peças de Marcelino (aconteceu o mesmo com outros dramaturgos), o teatro naturalista não conseguiu libertar-se do espírito romântico, de uma linguagem artificiosa, de peripécias e soluções idealistas, em vez de utilizar uma linguagem objectiva e de criar situações próprias das tais *fatias de vida*.

<sup>13</sup> Ernesto da Silva, *Teatro Livre e Arte Social*, Lisboa, 1902, p. 3, apud Ribeiro, Maria Aparecida, “O teatro naturalista: da teoria à prática”.

<sup>14</sup> José Carlos Seabra Pereira, “Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do séc. XX)”, in *Revista Análise Social*, nº XIX, 1983, p. 871.

<sup>15</sup> Rosa Damasceno, actriz Virgínia, Eduardo Brasão, Augusto, João Rosa, Lucinda Simões, Adelina Abranches, Ferreira da Silva, António Pedro, Chaby Pinheiro.

<sup>16</sup> Miguel Leal, no seu artigo “Marcelino Mesquita e a sua importância para o Teatro Nacional”, in *Edição Comemorativa dos 150 Anos de Marcelino Mesquita*, Ed. C.M. Cartaxo, Agosto, 2006, p. 19, faz mesmo referência à fundação de cerca de 80 teatros entre 1870 e 1900.

<sup>17</sup> Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Verbo, Lisboa, 2001, p. 200 e “Introdução” in *Teatro Completo de Marcelino Mesquita*, INCM, Lisboa, 2006, p. 15.



### 1.1.1. TIPOS DE PÚBLICO

Merece também referência este público, no sentido de lhe encontrarmos algumas características que nos poderão elucidar acerca do êxito ou fracasso de algumas peças, visto ser indubitavelmente uma entidade incontornável da qual todos os profissionais de teatro dependem e que marca presença destacada na congeminação que os autores terão de fazer de todo o processo dramático. Era maioritariamente um público burguês e cidadão que tinha lugar nas plateias, numa época de grande entusiasmo pelo teatro. Há também a percepção da existência de uma distribuição social pelos diversos tipos de espectáculo e da influência das reacções do público na evolução dos textos e da representação.

No que respeita aos gostos, a sua nítida e generalizada admiração pelos tribunos políticos e forenses fazia que os dramaturgos (com Mesquita na primeira linha) explorassem tiradas oratórias, em que os actores brilhavam, tiradas essas que eram repetidas por muitos entusiastas que as sabiam de cor. Eram igualmente aplaudidos os quadros épicos, os versos ressonantes dos dramas históricos. Moniz Barreto, retratando os portugueses, escreve:

“Nós portugueses amamos a sinceridade e a força. A energia da paixão, a fidelidade e constância dos sentimentos, o ódio do equívoco, o culto da beleza moral são traços do nosso carácter comum com as outras populações da Península”.<sup>18</sup>

Afirma mesmo que nos superiorizamos aos espanhóis “...pela largueza do espírito crítico, pelo sentimento profundo da Natureza, pela plasticidade do coração e da inteligência...”. Acrescenta ainda que “...criámos um lirismo de uma interioridade e de uma nobreza singulares e produzimos uma soberba floração de epepeias.”

Costa Ferreira explica o êxito de muitas peças:

---

<sup>18</sup>Moniz Barreto, *O Teatro Espanhol e o Público Português*, 1963, p. 159.

“...na pacata Lisboa do fim do século XIX e princípios do século XX a imaginação dos portugueses, que não tinham bibliotecas, só no Teatro e no rodapé dos jornais encontrava alimento. A sucessão de acontecimentos era tanto mais importante quanto se tratava da história pátria, fonte temática de todos os romantismos, portanto origem de nacionalismos...”<sup>19</sup>

Costa Ferreira é ainda mais claro:

“As comunicações atrasadas, incompletas e manipuladas de guerras distantes são, na “belle-époque” burguesa, acontecimentos menos importantes do que um crime passionnal na cidade em que se vive, e este ainda menos importante do que a briga conjugal dos vizinhos do patamar.”<sup>20</sup>

Carlos Santos, para relembrar os quarenta e cinco anos já passados sobre a primeira representação de *Peraltas e Sécias* (1899), dedica dois parágrafos ao público da época, que não vamos transcrever, mas simplesmente resumir. Afirma ele que predominavam os espectadores que pediam ao espectáculo que lhes servisse apenas a emoção dum passatempo. Outros havia que aspiravam a ver os seus nomes inseridos no correspondente às actuais colunas sociais. Outros ainda que formavam a corte admirativa de alguns artistas ou autores em evidência e, finalmente, marcava a sua presença nas salas uma crítica aguerrida e turbulenta com os nomes consagrados nas letras. Apelidados por muitos de sectários e demolidores, estes críticos visavam a zelar o bom-nome e prestígio da literatura dramática e a exigir dos artistas a máxima perfeição. Citamo-lo, agora:

“Era este o venerando tribunal que, nesta época, se instalara aqui e ali, nas “premières” do D. Maria. Esse Pretório, no final dos actos, intervinha por vezes, de forma tumultuosa e agressiva, e, até mesmo, no decorrer de uma ou outra cena, com um dito esfuziante de graça, que, no momento oportuno, liquidava, dum golpe certo, a peça e o próprio autor (...). Não foram poucas as vítimas de então, imoladas pela sanha turbulenta, embora de intenção justiceira, desses aristarcos, alguns com pergaminhos, no mundo das letras.”<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Costa Ferreira, “Introdução” à peça *Leonor Teles*, de Marcelino Mesquita, Porto, Livraria Civilização Editores, 1983, p. 15.

<sup>20</sup> *ibidem*, p. 19.

<sup>21</sup> in extenso artigo de 25-12-1945 no jornal *O Século*.

Este poder “perigoso” do público fica sobejamente ilustrado com uma citação do próprio Marcelino Mesquita que, revelando uma personalidade bem vincada, e na sequência de uns apupos à sua peça *Margarida do Monte*, sem cair em desânimo, afirma: “O público é assim: ou nós o conseguimos cavalgar ou ele nos cavalga a nós.”

O retrato de Marcelino Mesquita que intentamos fazer de seguida, julgamo-lo útil para melhor compreendermos a sua obra, não apenas produto do seu tempo, do seu público, das teorias que defendia e correntes literárias que seguia.

## 2. VIDA E RETRATO DE MARCELINO MESQUITA

Marcelino António da Silva Mesquita nasceu no Cartaxo a 1 de Setembro de 1856, fixou residência em Lisboa em 1889 e aí morreu em 1919, apesar de os anos e a doença o terem mantido mais assiduamente na Quinta da Ribeira em Pontével, no concelho do Cartaxo.

Seus pais internaram-no no Seminário de Santarém mas conseguiu, com esforço, de lá ser expulso, ao fim de quatro anos. Frequentou seguidamente a Escola Politécnica de Lisboa. Como estudante foi um boémio e, segundo o testemunho de um contemporâneo, “...contrastava de um modo notável com os camaradas, homens sérios que não tinham dívidas nem nódoas no fato.”

Formou-se pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, onde concluiu o curso em 1885. Como dizia Silva Carvalho, a sua tese inaugural “Histeria” era um folhetim de 75 páginas, qualquer coisa como versos soltos a traduzirem ideias de muita poesia e pouca coerência, como é de uso em produções de poetas. Podemos apreciar daqui o valor científico dum tal trabalho, elaborado por um médico mais do que tudo poeta e escritor. Era um sonhador. Porém, como médico, e também como político<sup>22</sup> foi uma incontestada

---

<sup>22</sup> Foi deputado regenerador eleito pelo Cartaxo numa legislatura (1890/92) e vogal do Conselho de Arte Dramática.

inteligência que, todavia, não aspirava a um labutar contínuo, tendo por isso exercido ambas as actividades muito esporadicamente. Adivinha-se a razão: o prazer da escrita, da criação teatral tudo suplantava.

Amigo de Fialho de Almeida, fez parte de um grupo de literatos boémios que capitaneava em deambulações nocturnas pelos bairros pitorescos da Lisboa de 1900. A sua facúndia e “blagues” de artista prendiam os amigos que o seguiam deliciados. Em Assembleias da Associação Académica ou no anfiteatro da Politécnica, Marcelino fazia-se ouvir amiúde. Um contemporâneo, Lourenço Cayola, descreve com muita argúcia este dom loquaz:

O seu rictus era sempre irónico, o espírito tendia-lhe propositadamente para a oposição. Mas a palavra saía-lhe tão correcta, as tendências literárias e de finíssimo verve tomavam tal relevo nos períodos que proferia, os paradoxos a que recorria eram tão esfuziantes, que as assembleias, se poucas vezes lhe davam o voto, nunca lhe negavam o preito da mais rendida admiração. No meio de discursos inflamados, de períodos retumbantes, de exortações apopléticas, a sua palavra mordaz, incisiva, talhada a golpes de espírito constituía um apetitoso aperitivo, e por isso a sua entrada nas reuniões era sempre festejada com sorrisos de bom acolhimento, e para junto dele corriam alguns dos seus mais ardentes admiradores, (...).<sup>23</sup>

Para além desta veemência incisiva da palavra que já nos permite adivinhar uma tenacidade de carácter (o qual aprofundaremos um pouco mais), diga-se que o dramaturgo era de tipo moreno e exhibia uma figura de meridional que denotava verticalidade, ousadia e até alguma sobrançeria. Tinha ar dândi de lavrador abastado, uma barba loira e bigodes revirados; usava chapéu de feltro de abas largas, calças de cotim e botas bem engraxadas e reluzentes; por vezes, entalava um monóculo no seu olho direito. O seu olhar era distante, enérgico e bondoso.

Psicologicamente era leal, sincero, denotava uma bondade imensa, mas tinha um ar arrogante, era impulsivo e facilmente irritável. Era violento, arrebatado e arrebatador, rebelde, elegante e fino no trato e nas maneiras, brusco, irreverente e livre como todo o homem do Ribatejo. Era um conversador adorável, com uma ironia fácil e espontânea.

---

<sup>23</sup> Lourenço Cayola, *Revivendo o Passado*, 1928.

Tinha tudo aquilo a que podemos chamar dinamismo, uma superior força de vontade que o seu físico não desmentia.

As críticas à sociedade depravada e hipócrita, às instituições, às convenções sociais, fazia-as sem hesitações, pois não se coadunavam com a sua franqueza rude e impressionante. Para a ilustrar, contamos aqui um episódio:

Quando D. Carlos, que assistia no D. Maria II à representação de *Peraltas e Sécias*, o chama ao camarote para lhe demonstrar toda a sua admiração pelo seu talento de dramaturgo (não obstante na peça, segundo o rei, serem evidentes algumas alfinetadas à sua corte) e lhe pede licença para o agraciar com o oficialato de Santiago, Marcelino agradece mas recusa altivamente e com grande espanto de todos, alegando que é republicano. O rei não se indispõe, pelo contrário: aperta-lhe sorridentemente a mão e diz: “Que pena, pelo menos nesta ocasião, não ser meu correligionário!”. Depois de sair, confessa aos amigos a simpatia do rei.

O capitão Nuno Beja emite a seguinte opinião sobre o escritor ribatejano:

“Marcelino Mesquita por exemplo só sabe sofrer e amar com a violência de um bárbaro. O seu coração é o bronze fino de um sino enorme, de um carrilhão. Quando vibra atordoia, esmaga.”.<sup>24</sup>

Na sua vida teve realmente paixões fugazes mas intensas que lhe trouxeram algumas contrariedades, o que faz Zelinda Pego<sup>25</sup> concluir que não foi feliz na vida nem no amor. Afirma que é frágil, só, e que esconde as suas fraquezas com uma postura altiva e forte, em atitude de defesa.

Uma quebra no amor por *Baby*, depois transferido para a Tininha (filha de ambos) revela, ainda segundo Zelinda Pego, uma atitude consentânea com a sua concepção de amor: só queria o que não tinha. Alguns versos seus provam-no-lo: “todo o sonho quando se torna realidade, enjoa e cansa.”; “pode ser bela e cristalina a fonte; bebeste nela? Foi-se embora a sede.”

---

<sup>24</sup> in *Notícias do Cartaxo*, nº 50, 26-5-1956.

<sup>25</sup> Zelinda Pego, “A Vida Privada de Marcelino Mesquita”, in op. cit. nota 16.

A sua carreira literária, segundo Óscar Lopes,<sup>26</sup> é uma romântica transposição das tensões emocionais próprias das suas sucessivas fases da vida, particularmente pelo que toca ao amor. Esta interferência da sua personalidade na obra é algo que teremos oportunidade de comprovar mais adiante. Na verdade, a intensidade com que vivia o amor nunca se sobrepôs, por maior que fosse, àquela com que vivia os livros que escrevia. Ao ponto de atormentar o facto de tardar a ser reconhecido como tendo um estatuto literário superior.

### 3. A SUA OBRA

Teremos agora oportunidade de nos alongar um pouco mais na tentativa de demonstração da importância que o autor teve na sua época, não apenas pela sua obra literária, que só por si bastaria pela extensão, variedade e qualidade (esta desigual, por vezes, na opinião de alguns críticos de nomeada), mas também pela sua copiosa produção jornalística, que teve o seu período áureo entre 1886 e 1891.

Dirigiu e fundou o jornal *O Cronista* (ex - *O Povo do Cartaxo*, cuja mudança de nome foi da sua lavra) de que foi redactor único desde o número 1 até ao número 119, de 1886 até 1888. Dirigiu e fundou o hebdomadário *Comédia Portuguesa* a partir de 1888, que teve a colaboração de Julião Machado. *O Portugal*, cuja direcção assumiu, vê a luz do dia em 15 de Janeiro de 1891, contando com uma vasta lista de colaboradores, entre os quais Fialho de Almeida, Miguel Bombarda, Teófilo Braga. Coordenou o *Almanaque Editor* (musical, artístico, literário – 1910), em que participavam o maestro Filipe Duarte e Ribeiro de Carvalho. Colaborou no número único de *A Duce* (1898); *A Berlinda* (1889); *Almanaque dos Palcos e Salas*, para 1900; *Plateia*; *Palcos e Letras*; *Perfis Contemporâneos*; *Branco e Negro*; *Revista Literária Artística e Científica do*

---

<sup>26</sup> Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, INCM, 1987, 1º V. p.24.

*Século*; *Sol e Sombra* (sobre touradas); *Suplemento Humorístico de O Século* (1910). Em todas estas publicações escreveu artigos de valor estilístico e arguta observação.

Traduziu *A Rússia Vermelha*, de John Forster Fraser, com edição de 1907. De colaboração escreveu, além de *A Tourada* com Gualdino Gomes, o voluminho *Primeiras Noções da História de Portugal*, aprovado para o ensino primário, de que saíram várias edições. Nos seus planos literários figurou uma *História do Toureiro Português* que António Ramalho ilustraria. Tem obra teórica e crítica na área do teatro, alguma dela assinada com o pseudónimo de Mendo Abbade, que nos abtemos de referir por exaustiva.

O apogeu do seu prestígio aconteceu quando o governo português enviou uma embaixada de intelectuais ao Brasil em 1918, da qual fez parte. Foi nessa viagem que conheceu a musa que lhe inspirou *O Grande Amor* (sucesso de livraria), poema que é um hino e em que ele, autor e protagonista já velho, encontra uma jovem cheia de vida e mocidade que lhe corresponde.

“Só a Dor faz da vida uma canção divina!  
O Amor não é Amor se não nos faz sofrer;  
E, é como a singular rosa da Palestina,  
Que murcha e todo o orvalho a faz reverdecer.”

E mostrando-se horrorizado pela velhice, escreve:

“Não há maior horror  
Que o amor na velhice:  
Porque é um mal fatal que só em morte finda.  
Senti-lo  
O corpo gasto e velho e a alma nova ainda!”

Julgamos pertinente deixar neste trabalho as próprias palavras do autor acerca do amor e da paixão:

O Amor é uma diferenciação específica do sentimento afectivo.  
O desejo, a paixão... não é amor.  
São sintomas; melhor, são expressões isoladas desse sentimento superior.  
São factos inferiores. Há almas que não chegam à síntese. Não podem sentir. O amor é uma faculdade, como a inteligência, como a razão. É uma força, como a

electricidade, como o calor. [...] O amor é, na minha opinião, uma força, um sentimento, uma faculdade, um poder, como a fome, a luz, a vista, o olfacto, etc.

Os desejos, a paixão, não são o Amor; [...] O cérebro tem um centro do Amor. Cérebro ou encéfalo. Força que leva a desejar, a querer, até ao infinito, na oposição, na dificuldade.

O amor é a adoração, a paixão é o desejo. A paixão mata o amor. Todas as paixões têm um fim, o amor nunca. A paixão nasce e vive das perfeições, o amor pode nascer e viver até dos defeitos. A paixão nasce do cerebelo, o amor vem de todo o organismo: é desdobração, uma transubstanciação do ser.<sup>27</sup>

A sua estreia literária fez-se num livro de versos intitulado *Meridionais*, com primeira edição de 1881. Como prosador deixou-nos *Na Azenha*, livro de contos, editado pela primeira vez em 1896; *Leonor Teles*, romance histórico ilustrado a cores por Manuel de Macedo e Roque Gameiro, o qual foi editado em 1905 em três grossos volumes que totalizavam 2031 páginas; *Os Quatro Reis Impostores* (1908), romance da história: é o episódio histórico dos falsos D. Sebastião; *Guerras da Independência. As Três Invasões Francesas*, também de 1908. Como é óbvio, não é esta sua faceta “prosaica” o objecto do nosso trabalho, mas fiquemos com um pequeno excerto da sua prosa que nos dirá um pouco da sua capacidade de observação, da sua sensibilidade literária e da força da sua descrição, determinadamente alicerçadas num domínio da língua e numa riqueza vocabular invejáveis:

Muito ao longe, o eucalipto gigante, cujas raízes abraçam os alicerces da azenha, indica-me a tebaida. Do alto do cabeça, a longa fila de salgueiros e choupos, quando me vê, dobra-se em cumprimentos prolongados e há um sussurro de ramagem que lembra o zumbir da multidão quando aparece a pessoa ou coisa esperada. Conheço-vos a todos: os que se erguem firmes como prumos, os que se dobram sobre o rio, arqueados como velhos; os de folhas miúdas, como pequenas choupas de lanças; os de folhagem verde-negra, buliçosa, em ramilhetes de ventarolas de bronze velho... (*Na Azenha*)

Contudo, foi como dramaturgo que mais se notabilizou, com peças de grande vigor temático e boa estrutura, quer invocassem factos históricos quer retratassem cenas da vida contemporânea. Todos estes factores, aliados ao grande êxito e popularidade alcançados, fazem que a sua obra dramática mereça que sobre ela nos debrucemos com

---

<sup>27</sup> in manuscritos de Marcelino Mesquita, citados por Aurélio Marques em “Marcelino Mesquita – as ideias e as convicções”, in op. cit. nota 16.



alguma profundidade. Referiremos então os seus pontos fortes, mas sem escamotear debilidades evidentes. Começemos então por estas, principalmente as que são de referência unânime pelos críticos que analisaram a obra do escritor.

Luciana Picchio<sup>28</sup> reconhece a autores como Henrique Mendonça, Júlio Dantas e Marcelino Mesquita uma fácil veia poética e indubitável ofício teatral, mas acusa-os de terem amarrado por mais de trinta anos o teatro português a esquemas já ultrapassados na Europa e de seguirem o gosto do público, sem o anteciparem. O valor das suas peças apenas residia no seu carácter analítico e fotográfico, sustentado por uma escrita fácil.

Não havia interpretação psicológica das personagens nem a oposição de reacções individuais que criam o conflito que é chave da acção. Sem este embate de caracteres, sem conhecermos a biografia das personagens (a não ser a parte que intervinha no drama), sem conhecermos o seu carácter, a não ser pela inferência de algo pelo sentido da sua intervenção, apenas teremos uma pobreza de vida interior, ou seja, o teatro estará reduzido a “...uma urdidura de manequins”, como diz Fidelino Figueiredo.<sup>29</sup> É o drama na vida interior que, não existindo no teatro, o fará ser somente cenografia, indumentária, mobiliário, narrativa, valorizando mais esta que a representação.

Marcelino revela também o gosto do melodrama passional, arrebatado e aparatoso, a que se não resiste e que leva a cometer loucuras caindo-se, depois, na incontinência oratória. Não terá ido ao âmago dos problemas e das almas. Seguindo ainda esta linha crítica de Fidelino Figueiredo, as suas histórias são demasiado explicadas, não deixando nada à imaginação e interpretação do espectador. Era como se escrevesse sem subentender.

Este defeito dos dramaturgos históricos é justificado de certa maneira por Luís Forjaz Trigueiros,<sup>30</sup> quando diz que eles se encontram fechados na fidelidade às narrativas, travando uma luta constante entre o natural impulso da sua sensibilidade

---

<sup>28</sup> Luciana Picchio, *História do Teatro Português*, trad. de Manuel Lucena sobre a 1ª ed. italiana, corrigida e aumentada pela autora, Lisboa, Portugália Editora, 1964, p. 278.

<sup>29</sup> Todas as referências a este autor se reportam a Fidelino Figueiredo, *Estudos de Literatura, Terceira Série (1918-20)*, Livraria Clássica, 1921, pp. 81-100.

<sup>30</sup> op. cit. nota 2, p. 350.

criadora – contrário a regras estritas ou a limitações impostas por datas e acontecimentos – e o respeito psicológico e a objectividade, indispensáveis ao historiador.

Falemos agora um pouco dos seus dramas mais importantes, um a um, pois certamente também lhes detectaremos virtudes, que alguns estudiosos não se coíbem de indicar. André Crabbé Rocha considera-o um dos mais fecundos autores teatrais de fins do século XIX e princípios do XX, e refere a importância do seu contributo para o ressurgimento cénico que assinalou aquela época.<sup>31</sup> Fialho de Almeida atribui-lhe um raro e fogoso temperamento teatral. Duarte Ivo Cruz reconhece a “...vibração poética e viril com que a sua voz potente sacudiu, durante um quarto de século, o sonolento torpor duma dramaturgia”<sup>32</sup> e elogia-lhe igualmente o sentido cénico, a arte da escrita e o óptimo domínio da técnica do diálogo.

Começemos com *Pérola*, comédia-drama, que foi a sua estreia como dramaturgo em 1885. Foi rejeitada por imoral pelo comissário régio junto do Teatro D. Maria II, provocou discussão na imprensa, mas acabou por ser representada no teatro do Príncipe Real, nesse mesmo ano. Este “episódio da vida académica” documenta o pendor do jovem autor dramático para assuntos em que os sentimentos revestem formas violentas. Conta a história de Antónia, uma apaixonada meretriz explorada pela mãe e pelo amante desta, que morre de dor do abandono do amante. É uma peça que indicia propósitos naturalistas. O autor, no prefácio a esta peça, escreveu:

Esta peça não é o sonho de uma noite de verão: é o desenho gráfico dum episódio real da vida escolar portuguesa, em Lisboa. Não a concebi, junto à secretária, arrancando à imaginação enredos fantasiosos, situações românticas; não. Fui estudante, em estudante a escrevi, deduzindo-a, mais fielmente, de factos peculiares a essa vida; uns que de longe vi, outros que me tocaram de perto. A minha observação deu-me a – *Pérola*. Ao escrevê-la, não pensei em moralizar o mundo e ainda menos em o desmoralizar. Os factos da vida real são estes; esta é a fotografia; cada um sinta, ao contemplá-la, a impressão que lhe for própria; nem a indico, nem a discuto.

---

<sup>31</sup> in Coelho, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*, 3ª ed., vol. 2, Porto, Figueirinhas, 1983, pp. 636-637.

<sup>32</sup> op. cit. nota 17 (última obra).

Esta posição de fria neutralidade é tipicamente naturalista. Contudo, o seu temperamento romântico traiu-o neste propósito. Algumas personagens denunciam um sentimentalismo neo-romântico, há tiradas enfáticas, desenlaces fatais. Muitas das suas peças registam este desequilíbrio entre crueza realista e rasgos românticos. Tal desequilíbrio é explicado por F. Vieira-Pimentel com a impossibilidade de atrair o público para peças “...que não associassem dialecticamente dois eixos de eficácia garantida: o das paixões (ou, mais lenificadamente, o dos sentimentos) e o dos costumes.”<sup>33</sup> E o primeiro afecta sempre os propósitos realistas do segundo!

É uma peça que apresenta algumas preocupações naturalistas, quando o estudante atribui a sua paixão às condições de vida dos estudantes provincianos, afastados da família e convivendo quase exclusivamente com homens. Quando a filha opta pela mãe e não pelo homem que ama, ele pergunta: “Que fatalidade orgânica arrasta, atrás do espírito repugnante da mãe, o espírito da filha?”. Para ele, os comportamentos dos homens devem ter uma explicação nos mecanismos da mente: “Ó fisiologistas, ó meus mestres, (...) Dizei-me que cérebro é este, onde o olhar, a presença, o perfume de uma mulher grava e apaga a seu grado as resoluções, a energia, a vontade (...) O amor, o ciúme, o desejo, o que quer que seja, isto o que eu sinto aqui é forçosamente uma doença!”. É também naturalista pelo culto à instrução da mulher (Pérola, bem nascida, foi educada por mestres alemães, conhece filosofia, pintura, música) e por um certo determinismo (é ao nascimento que a mãe atribui os sentimentos da filha: “Minha filha é ciosa como espanhola, o único meio de odiar é julgar-se traída”). A moral desta obra é bastante duvidosa para a época, pois apresenta Antónia, a prostituta, como vítima inocente das ambições desmedidas da mãe, e não como culpada.

Parece-nos importante referir que o escritor era seguidor de Max Nordau (um intelectual judeu com quem se correspondia) na tese da “degenerescência” humana, segundo a qual se acreditava que tanto o génio, como o santo e o criminoso eram manifestações patológicas do espírito humano. Daí, talvez, o seu pessimismo face às

---

<sup>33</sup> op. cit. nota 3, p. 56.

pessoas e à sociedade, daí os finais trágicos de muitas peças que têm o suicídio como solução.

Continuando este percurso, temos *Leonor Teles*, levada à cena no D. Maria em 1889 pelos melhores actores da cena portuguesa: Virgínia, Rosa Damasceno, Eduardo Brasão. Marcelino Mesquita testemunha aqui um verdadeiro temperamento de dramaturgo, com espontaneidade, revelando-se um poeta apaixonado, jovem, com alegria de viver, sem maduras reflexões ou crítica social, tão frequentes em obras posteriores. É obra paradigmática do drama histórico neo-romântico, pelo verbalismo estridente e a exaltação das suas personagens.

Nesta peça, escrita em alexandrinos de especial sentimento e particularmente aptos à declamação, há uma luta íntima entre os deveres graves do rei e a voz do coração do homem. Põe em conflito o amor patriótico e o amor-sentimento na figura do Mestre de Avis, entretecendo uns amores imaginários deste com Helena, filha de Andeiro, tendo no final de matar o pai da mulher amada, perdendo-a para sempre. Mesquita deseja contrastar a mulher fatal, simbolizada pela rainha adúltera, à pura Helena, que corresponde exaltadamente ao Mestre, opondo-se mesmo aos desígnios do pai e da rainha:

“Que crime lhe imputais? Porque quereis matá-lo?  
/ Jurastes pois perdê-lo? E eu jurei salvá-lo!”.

Na opinião de Fidelino Figueiredo, crítico insuspeito deste cartaxeiro pois bastas vezes o “desanca”, encontramos-nos perante um forte conjunto dramático, porque Marcelino lhe deu um véu poético, um sopro de lirismo. Continua Fidelino dizendo que o seu principal mérito artístico será como que um dom de movimentar a cena, de enredar uma intriga e prender a atenção do espectador. Acrescenta ainda que, com temas de proporções heróicas ou de violenta vibração poética, o êxito cénico do teatro marceliniano será seguro. Influenciado pelo êxito desta peça, romanceou a vida de Leonor Teles em três grossos volumes, como já referimos.

*Os Castros* é uma comédia dramática de 1893, em que Alexandre se suicida por haver induzido a cunhada ao seu amor adúltero. O dramaturgo pretende intervir nos costumes e na sociedade, denunciando o sedutor que arruína a harmonia familiar.

Em 1895 subiu à cena *Dor Suprema*, que foi um êxito retumbante, para o qual contribuíram os actores João Rosa e Virgínia. A peça provocava lágrimas e desmaios nos espectadores e Virgínia, no dia seguinte à representação, sensibilizava-se de tal modo que tinha de se deter no leito. Atinge esta peça a expressão máxima da tragédia burguesa, com uma atmosfera de dor e luto, mas que nos empolga, arrebatada, prende, amachuca. Ao dramatizar-nos a história de um casal, António e Júlia, que se lança na loucura, na miséria e no suicídio, por morte de uma filhita, coloca-nos perante os extremos de paixão a que pode levar o sentimento inigualável do amor paternal.

É uma peça paradigmática do nosso naturalismo teatral ao desnudar lenta e obsessivamente a degradação somática e psicológica duma família, sendo uma obra de grande contenção e eficaz economia de meios, sem arroubos, peripécias ou diálogos palavrosos. Marcelino Mesquita, de formação científica, pormenoriza a relação meio físico / personagens, através dum fisiologismo cru, duma análise asfixiante que impera até à miséria total que o mútuo suicídio supera:

“Júlia eleva os punhos cerrados aos olhos. Abre as mãos rígidas, passa os dedos hirtos pelo cabelo que puxa (...) Júlia enrija de súbito o corpo em catalepsia, range os dentes arqueando o corpo para trás...”.

Estamos em presença de uma crítica social forte e explícita, marca tipicamente naturalista, que se demonstra pela pressão de um meio hostil, de senhorios egoístas, de um sistema injusto que se abate sobre as personagens. Max Nordau, apreciando *Dor Suprema*, escreve:

*Dor Suprema* é uma obra potente. Sobretudo o fim, a longa cena da morte de António e Júlia é terrivelmente impressionante. O grande sucesso da representação da peça não me admirou. Ela deve fazer êxito por toda a parte. Marcelino Mesquita é um autor dramático dum vigor raro. Ele tem o teatro no

sangue. Admiro a rapidez da sua acção, a força dos seus caracteres e a natureza cénica do seu diálogo.<sup>34</sup>

*Fim de Penitência*, do mesmo ano, defende corajosamente uma moral que despreza as conveniências e as convenções: a noiva rompe o noivado pela absurda importância que o noivo atribui ao facto de ela ser ilegítima.

*O Velho Tema* é um drama de 1896 em que o adultério conduz Alice ao suicídio. Há uma luta constante da bondade, da franqueza, do bom-senso com o mundo perverso e mentiroso. O autor diz-nos a sua maneira de pensar sobre a hipocrisia da sociedade: “Os cobardes e os hipócritas calam-se: são os bons; eu tenho a altivez de o dizer: sou o má-língua...”. Descortina-se, aqui, o tópico romântico da honra ultrajada, para atacar uma sociedade que já não valoriza a moral, a tradição, a honra. Insiste-se na crítica social e política: valoriza-se a lei da consciência, em detrimento da lei social; critica-se o jornalismo sensacionalista, etc.

*O Regente* é um drama histórico representado em 1897 e considerado por Sousa Bastos<sup>35</sup> um dos grandes êxitos do nosso teatro, não só dentre as peças de Marcelino Mesquita. Trata-se de uma perseguição contínua, desleal e imerecida dos nobres a D. Pedro, que termina com a trágica Batalha de Alfarrobeira. O conde de Avranches, cavalheiresco e nobre, morre pela Pátria e pelo infante. O século XV surge-nos delineado na sua heroicidade e humanidade. Pretende-se apontar à veneração popular as memórias ilustres. Não se procura compreender o real, tende-se sim à expressão dum ideal de algo perfeito, através da romântica linha de valorização do intuitivo e da busca do intemporal e infinito. Segundo Fidelino, é uma obra de exaltação melodramática que, ao contrário de *Leonor Teles*, tem falta da inspiração poética com que o autor animava os protagonistas tornando-se, assim, as personagens autómatos passivos. Há poucos sinais de vida interior, mas são-lhe reconhecidas vivacidade de movimento e palavras enérgicas para que o público vibre. As suas cenas são grandiosas e sublimes, com grandes efeitos cénicos.

---

<sup>34</sup> Carta publicada em *O Cronista* de 19-9-56, por Nuno Rossini Rosado.

<sup>35</sup> *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, p. 302.

Logo a seguir escreve *O Sonho da Índia* (1898), fracasso de público, o que faz André Crabbé Rocha dizer que Marcelino Mesquita nada aprendeu com o sucesso da peça anterior, não havendo nele um crescendo técnico.<sup>36</sup> F. Figueiredo assevera que é o velho teatro narrativo que o romantismo cansou. O espectador vê decorrer uma série de episódios, os quadros. Seria uma pura narrativa se, sem as mutações dos quadros, a exibição pudesse ser seguida. É teatro para a vista, que vive da cenografia. Falta-lhe drama. Todavia, Duarte Ivo Cruz reconhece na peça sentido teatral e capacidade de movimentação de massas, para além do rigor e da economia que evidencia. Apresenta-nos ainda, na opinião deste estudioso, uma magnífica descrição trágico-marítima. Refira-se que *O Sonho da Índia* fala do conflito entre velhos capitães da armada e uma nova nobreza de navegantes: D. João II versus D. Manuel.

Em *Peraltas e Sécias* (talvez a mais célebre de todas as suas peças), outro grande êxito do nosso teatro, representado em 1899, o dramaturgo cartaxense tira partido do ridículo da sociedade que retrata. É uma comédia em prosa que desenha uma época de costumes, vaidades e intrigas que envolviam a alta-roda do tempo, fazendo o escritor crítica fina e burilada. Representa uma cena galante do início do reinado de D. Maria I, onde se espelha a vida dissoluta e beata do século XVIII, com muito espírito e graça. A ligar tais cenas graciosas, umas, e caricaturais, outras, urde-se uma pequena acção de ordem sentimental, tanto do agrado do público, que de modo nenhum prevalece sobre a descrição e a pintura dessa sociedade. Representa pois uma excepção no teatro do autor, pela carência de emoção íntima, de intriga violenta. Não se pretende alcançar o rigor histórico da sociedade setecentista, são apenas cenas em que participam a fidalgada, os padres, desembargadores, poetas e peralvilhos de ambos os sexos, como os retratados nas sátiras de Nicolau Tolentino. Tudo isto por entre anedotas, ditos, chocarrices, danças de salão, sons de guitarra, etc. Pina Manique representa a aversão ao espírito revolucionário francês.

É uma peça feliz pela sua destreza cénica, pelo seu diálogo vivaz, pela linguagem leve e frívola, tal qual a frivolidade das personagens, pela perspicácia de

---

<sup>36</sup> op. cit. nota 31.

observação do autor. Revela-se aqui o exímio carpinteiro dramático que foi Marcelino. Duarte Ivo Cruz, embora reconheça ao texto “qualidade dialogal”, graça e ironia, considera que Mesquita foi demasiado contundente na sua crítica a algumas figuras da corte que, pelo seu mérito, não mereceriam ter assim sido retratadas.

*Petrônio* estreou-se em 1901 e foi livremente inspirada na obra *Quo Vadis* de Sienkiewicz. Não teve o propósito de contrastar o mundo pagão em declínio e o cristão que nascia, mas relevar a típica personalidade do autor de *Satyricon*, em torno do qual decorre o fio de amores de Lígia e Vinício. Ideou o autor uma cena nova, bastante intensa, que não existia no romance: o diálogo entre S. Paulo, velho e fraco (personificando o cristianismo humilde) e Nero (vigorosa personificação do mundo pagão). A linguagem e o sentido de espectáculo são, mais uma vez, elogiados por Duarte Cruz.

*O Tio Pedro*, episódio trágico de 1902, tem como tema o medo obsessivo, e por fim mortal, de um velho ribatejano que, impunemente, assassinara o violador da filha. É uma história que arrepiava pela linguagem trágica e pelo ambiente tétrico em que o dramaturgo soube envolvê-la, fazendo-nos sentir os mesmos terrores e receios do protagonista. Parece que Marcelino sentiu uma enorme atracção para viver o sofrimento alheio:

Há um prazer cruel em saborear a dor!  
 Há uma força enorme, um rasgo de cinismo,  
 Que nos faz debruçar a contemplar o abismo! (*Leonor Teles*)

Óscar Lopes atribui-lhe grande densidade. O cenário e a psicologia das personagens são naturalistas, mas todo o ambiente que envolve a peça é sobrenatural. Não nos espantemos, pois no prefácio da sua tese a que oportunamente aludimos, escreve o dramaturgo:

A despeito das minhas afirmações enfáticas de materialista, eu sou, no íntimo, um pouco afeito ao sobrenaturalismo. Como plebeu, da melhor espécie, educaram-me, recheando-me os ouvidos de superstições e de medos.



*A Noite do Calvário* (1903) fala de um amor que conduz ao crime por adultério. O tema assemelha-se ao de *O Velho Tema*.

*Almas Doentes*, de 1905, é uma tragédia que retoma o tema ibseniano da loucura hereditária. O escritor pinta-nos com uma cor tão real e negra os acontecimentos que estes nos passam vivos pelos olhos. Manuel sente que vai enlouquecer por hereditariedade. Por isto, procura reagir contra tal opressão, mas só a morte vence. É uma peça que nos indis põe, violenta, que impressiona.

Em 1909 surge *Envelhecer*, drama íntimo muito aplaudido. Está aqui presente a angústia dos primeiros rebates da velhice, num quinquagenário que se apaixona por uma jovem que lhe corresponde. O velho suicida-se para evitar o adultério, mas antes diz à sua apaixonada: “Vive para o teu marido, e se tiveres um filho, ensina-lhe que a mais nobre qualidade da honra é a de dominar, de vencer o amor pelo sacrifício. Esta é a virtude suma!”. Vemos aqui bem presente um conflito entre o seu espírito novo cheio de vida e o pesadelo dos anos que passam inexoráveis: “Amar como um rapaz e ser um velho!, é uma fatalidade, uma aberração, um crime”. Achamos oportuno deixar aqui uma das frases de uma personagem desta peça (Eduardo de Melo), que certamente espelha com fidelidade o que Mesquita pensa da mocidade e da velhice:

– A mocidade – Tudo nos sorri, todos nos festejam. Todas as aspirações são naturais. Pode pretender-se a lua!... Ela passa. Tudo nos repele. A natureza é fria ao nosso olhar; nas lapas em vez de ninfas riem os faunos; nas alamedas, o vulto da mulher não aparece, temos medo de o evocar, não vem...

É uma peça que denuncia fraquezas que, segundo Óscar Lopes, escondem o mérito real do dramaturgo, principalmente pela necessidade que sente de tudo explicar. Todavia, há uma grande vibração dramática e um grande movimento de personagens jovens em cena, de conversa zombeteira, despreocupada, que dão alegria à peça. Luís Trigueiros gaba-lhe a vibração dramática e o movimento de personagens em cena, mas também lhe denuncia um “verbalismo lacrimajante sem a emoção autêntica própria da tragédia.” Fialho de Almeida fez um grande elogio a esta peça em carta ao autor, terminando-a com um eloquente: “Bravo! Bravo! Bravo!”.

*Margarida do Monte* (1910) é um episódio cortesão da primeira metade do século XVIII, escrito em redondilha maior, em que predomina o cunho narrativo. É uma sátira cómica que dá expressão à opinião feita de D. João V, sibarita, lúbrico, prepotente e devasso, que se abre em intimidades com toda a corte e só se preocupa com os seus caprichos sensuais com a cigana Margarida. Mais um caso de paixão serôdia.

*A Mentira* (1913) é um episódio dramático em que há uma morte, supersticiosamente atribuída a um falso juramento duma mãe adúltera.

Em *Pedro, o Cruel*, de 1915, tragédia histórica, o desespero e a sede de vingança do monarca “louco de um grande amor” exprimem-se, por vezes, em verdadeira emoção poética. Duarte Ivo Cruz<sup>37</sup> censura a esta obra o desfasamento da linguagem com o dramatismo da narrativa. Ramada Curto<sup>38</sup> elogia bastante a peça, dizendo que a falta de ambiente histórico é suprida pelo talento. Também o faz Max Nordau, a quem já nos referimos, que escrevia que esta obra era a maior tragédia da literatura contemporânea. Com efeito, o autor colocava espectros em cena sem fazer sorrir a plateia, punha o amante de Inês a morder com volúpia um coração e ninguém se ria, entronizou um cadáver...<sup>39</sup>

*Frineia*, de 1917, é um episódio da antiguidade clássica que F. Figueiredo confessa ter sido um momento feliz do estro poético de Marcelino. Conduzida ante o tribunal para expiar os seus crimes, Frineia, cortesã de Atenas, é acusada pelo advogado do Estado de corromper a mocidade, desvairar a velhice, etc. Hyperides, o advogado, defende-a com arguta eloquência e o público rende-se. Os juízes votam mesmo assim pela condenação e Hyperides recorre ao último argumento: exhibir Frineia inteiramente nua. Ora, nem a “sábua, nobre velhice [...] a madura razão, isenta de cobiça” dos arcontes resistiram a tal visão e... só puderam absolvê-la. Nesta peça, escreve ele:

... diz a eterna experiência:  
 não há poder maior em toda a Natureza,  
 Que o poder da mulher, da graça e da beleza!”

<sup>37</sup> op. cit. nota 17 (última obra), p. 25.

<sup>38</sup> in *Século Ilustrado* de 29 de Fevereiro de 1938.

<sup>39</sup> Max Nordau, citado por Ramado Curto in op. cit. nota 38.

Em *Na Voragem*, tragédia burguesa também de 1917, Mesquita apresenta, como em *Almas Doentes*, o tema da hereditariedade e dos espectros de Ibsen: “Ela é uma doente... como foi a mãe...que morreu...quasi...senão louca!” João mata seu pai, quando este se dirigia aos criminosos amores com a nora.

Poucas peças de Marcelino Mesquita falta referir. Tornar-se-ia exaustivo aflorar todas, não trazendo as que faltam nada de novo à sua obra. Ou talvez não seja bem assim. Na verdade, a peça de que nos propomos apresentar o texto crítico que dentro em pouco se segue é atípica, pelo facto de ser uma comédia pouco comprometida com profundas críticas sociais (critica com ligeireza e graça alguns radicalismos feministas que estavam em voga na altura) e pouco romântica, no sentido de ser um amor passageiro, superficial e volátil o que aqui nos é retratado. Clara, a heroína, distancia-se sabiamente de um grupo feminino (e feminista) maioritário, cujas ideias de liberdade, independência e de emancipação do jugo masculino o autor ridiculariza. De facto, o esforço empreendido por estas mulheres para provarem a supremacia do seu sexo revela-se completamente inglório, pois nem a intelectualidade, a força física ou a sensualidade constituem argumentos convincentes para demover John de prosseguir os seus intuitos maquiavélicos: desalojar uma família, baseando-se num documento em sua posse que comprova que a casa lhe fora doada. Apenas ela, com a capacidade sedutora da sua força de carácter que tão bem alia à doçura feminina, com uma sinceridade desarmante e uma astúcia subtil, com o conhecimento que revela das forças e fraquezas de ambos os sexos, consegue triunfar, enleando um homem perverso, que aos poucos foi perdendo trunfos decisivos. Clara, ou Laquesis, a segunda Parca, a que fazia girar o fuso, tecendo a trama da vida dos homens, enredou com o seu novelo aquele “leão” indomável e derrubou com o seu bom-senso manias feministas pouco sustentadas.

Sem os verbalismos costumeiros, as tiradas enfáticas e outros excessos, Marcelino apresenta-se-nos mais contido, discreto, com uma linguagem que revela mais maturidade por parecer não sentir a necessidade de utilizar as suas capacidades de escrita para impressionar, como muitas vezes fez. Todo o seu estilo irreverente e provocatório se mantém incólume quando pretende escandalizar mentes mais

conservadoras, mas não é o liberalismo que leva a melhor: a razão e o equilíbrio sairão vencedores de uma luta entre sexos, em que o homem e a mulher ficarão literalmente ligados. Esta esmagadora vitória só se estranhará se muito deficientemente conhecermos os pensamentos do escritor acerca da mulher, os quais a sua obra e manuscritos deixam entrever. Na realidade, a premência social e a extrema modernidade,<sup>40</sup> ainda nos dias de hoje, deste tema da igualdade de direitos não bastam para que o dramaturgo, mesmo no auge da sua ousadia nesta peça, ouse atribuir à mulher mais que o direito à cultura e a uma emancipação relativa pois, nos seus manuscritos, é claro quanto à necessidade de ela se dever cingir ao seu estatuto social. Nunca esqueçamos que, para o autor, a mulher era essencialmente encanto e beleza!

Correndo, porém, o risco de nos repetirmos um pouco, parece-nos agora oportuno referir algumas características da sua arte dramática, mas agora em termos gerais, embora muitas delas já tenham sido focadas aquando da análise individual das suas peças. Podemos dizer, sem exageros, que Mesquita deu um sopro de vida e um novo interesse aos assuntos históricos que o romantismo vulgarizou. Marcelino não se limitou a contar: fez-nos viver os episódios históricos sem pretender moralizar, mas cheio de pretensões de emocionar. Resulta daqui a sua tendência para o trágico e o violento, de harmonia com o seu temperamento ardente e vigoroso. Não observa impassivelmente, o seu *eu* está sempre, com muito sentimento, por detrás da obra criada. Escrevia ele:

Eu nunca versejei senão quando senti.  
O verso que eu fizer pode não ser perfeito,  
Mas tem laivos de sangue, o sangue em que o vivi.”

Falando um pouco das suas personagens, elas são em geral escravas das suas paixões, vítimas do amor fatal que conduz ao crime ou ao suicídio. Não há vontade ou razão que resistam à fatalidade dos acontecimentos ou à presença da mulher amada. Não

---

<sup>40</sup> Num manuscrito seu, escreve: “Todo o artista tem de ser do seu tempo. O sentimento como forma modifica-se, invariavelmente. Permanecer nas simples gestações de uma vida alheada do mundo moderno, circunscrever a alma às impressões da vida vulgar, conservando-a na simplicidade de antigos tempos vegetativos, é cometer um anacronismo de sentimento e de arte... (...)”

tentam enganar-se nem enganar os outros (uma personagem de Marcelino nunca mente!). Quando se consultam ou os acusam, confessam lealmente a sua fraqueza. Quando D. Fernando compreende a posição vergonhosa a que o arrastou o amor ilegítimo por D. Leonor, dá ouvidos ao povo, que é a voz da justiça e da consciência:

Que cegueira fatal! Acabe-se a demência  
 Que leva à escravidão em que me sinto, ferido!  
 Que a não veja que parta em busca do marido,  
 Esquecê-la-ei!  
 Mulheres! há tantas que é preciso  
 Poupar o galanteio e ser banal no riso!

Mas logo, cheio de doçura:

Ele há tanta mulher! mas por que fantasia  
 Entre tantas, só uma a nossa simpatia  
 Distingue, escolhe e quer! Uma só avassala,  
 Nos dulcifica o olhar e nos perturba a fala!...” (*Leonor Teles*).

E assim continua, apaixonadamente, a desmentir os seus projectos de emenda.

Criou também figuras enérgicas, porta-vozes da sua maneira de pensar e de agir, como é o caso da protagonista deste inédito. Há ainda as figuras heróicas da história, verdadeiros portugueses, leais, valentes, de nobres sentimentos, humildes, bondosos, submissos quando devem, mas altivos e orgulhosos quando está em jogo a sua honra: “El-Rei poderá empobrecer-me; mas não me levará a consentir mácula em minha honra de cavaleiro (...) antes tenham remorsos da minha morte do que eu vergonha de viver.” (*O Regente*).

No plano secundário, há também o imbecil conquistador que não respeita a dignidade humana, o vaidoso dos seus pergaminhos, o nobre que despreza as suas linhagens e envergonha a sua estirpe porque é um boémio incorrigível, o cortesão adulator, o amigo simpático e desinteressado, etc. Das principais, umas são caprichosas, impudicas e ambiciosas como Antónia, Margarida do Monte e, principalmente, Leonor Teles, mas também há a mulher culta e inteligente que não corre

atrás da beleza física, para quem a diferença de idades não é impedimento ao matrimónio (*Envelhecer*).

Para a crítica que normalmente é feita a Marcelino Mesquita de não procurar desvendar o mistério complexo das personagens, de desprezar a sua análise psicológica profunda, talvez o autor arranje uma explicação plausível. Diz ele: “É muito mais difícil traduzir uma mulher do que traduzir Horácio.”.

Falando um pouco da sua linguagem (a qual domina com mestria), demonstra uma grande facilidade, um dom para a adaptar às características das suas personagens. Assim, denuncia frivolidade quando, felicitando alguém pelo seu aniversário, escreve: “Que a tesoura da Parca se embote sempre ante o fio precioso da preciosa vida de V<sup>a</sup>. Ex<sup>a</sup>.”. Preparando um passeio ao lago: “Sr<sup>a</sup> Marquesa, dava-nos licença para irmos vogar sobre o argênteo lago?”.

As personagens falam como pensam e sentem. Se as agita uma dor que clama vingança, a linguagem é forte, terrível. Não obstante, se as assalta um pensamento terno, a transição é brusca e bem marcada. Nas cenas trágicas, a linguagem é lacónica, com sugestivas reticências e interrogações para transmitir mistério e terror. Se exprime sentimentos ou ideias, há longas tiradas. Se o prosador se revelar impotente, vem logo o poeta em seu auxílio. Analisemos a alma das suas palavras, para traduzir uma ideia de tristeza:

Nasci num hospital,  
A sorte miseranda, a sina negra e crua  
Atirou-me do berço aos tremedais da rua.  
Fui mendigo e ladrão, vivi da prece e roubo...Eu sou um instrumento  
Que a dor desconjuntou, enferrujado, ao vento.” (*Perina*)

Leiamos agora como traduz o prazer antecipado numa vingança satisfeita:

Oh! Dais-me nesta vida o último consolo:  
Agarrai-o pela gorja! Arremessai-o ao solo!  
Mergulhai lentamente, a lâmina puída!  
Deixai-a morder bem! Arreganhai-lhe a ferida,  
Voltando-a, docemente, branda, de tal sorte,  
Que o coração se veja a estrebuchar no corte!  
Carregai, devagar; “ (*Leonor Teles*).

Se a acção decorre em ambiente baixo, os termos empregados são grosseiros e livres: “lambada”; “sô” (senhor); “pedaço de asno”; “bebedeira”; “bruto”; “patusco”; “alambasado”; “lazeira”; “pinga” (vinho). Usa mesmo o calão: “reuniões de eleições sem molho não valem nada”; “é preciso pôr ao vento as tripas do figurão”; “gosto daquele porco-gordo” (um barão).

Fidelino escreveu: “Marcelino Mesquita passou a sua vida literária a arrancar de si o teatro que em si trazia, a dar-lhe expressão, mas uma expressão excessiva que nada deixava para adivinhar ou interpretar”. Este defeito que lhe imputam talvez se deva mesmo à facilidade com que domina e maneja a língua, pois não sente dificuldades em dizer tudo o que quer e depois... diz de mais!

À laia de conclusão, refira-se que o dramaturgo fez oscilar a sua obra por duas tendências literárias distintas, mas que não conseguiu separar pelo seu talento impetuoso e indisciplinado: do neo-romantismo tinha o culto dos valores individuais, a exaltação dos rasgos amorosos, uma concepção palaciana e cortês do amor; do naturalismo tinha a descarnada e fria nudez de que *Dor Suprema* é a expressão máxima.

O seu instinto dramático era buscar a grande dor ou o grande heroísmo para depois lhes aplicar uma empolgante exibição cénica. Tal instinto estava voltado para as crises supremas, o desenlace último da tragédia, faltando-lhe, todavia, a intensidade psíquica da tragédia. O seu mundo é agónico, fatal, vibrando de sombra e aniquilação e a morte... escolhe-a ele conscientemente para superar as contradições da existência.

Como diz Mário Barros,<sup>41</sup> Marcelino Mesquita foi o grande mago do teatro de emoção e tinha o prazer estranho de empolgar com lágrimas as plateias. Marcelino dizia: “Eles hão-de chorar aqui! Vão chorar e vão sofrer!”. E saía certo.

E terminamos com mais algumas citações que parece resumirem bem o drama vivo deste dramaturgo ribatejano e o reconhecimento que lhe não tem sido conferido.  
Ramada Curto:

---

<sup>41</sup> in *Diário Popular* de 13-01-1943.

Aflige-me que a obra de Marcelino não viva hoje no “tablado” como era de indiscutível utilidade pública que vivesse. (...) Outros escreveram para teatro, no seu tempo e com tanto talento, criando emoção e beleza, fazendo rir e chorar. Mas nenhum foi como ele o mago que prendia o interesse duma plateia. (...).<sup>42</sup>

Norberto de Araújo, ao fazer o seu panegírico, escreveu: “Morreu o último rebelde!”. Braz Buryti, por sua vez, interrogou:

“Porque não havemos de pedir, porque não haveis de encomendar, ribatejanos, a um dos nossos melhores mestres escultores, que nesse bom barro do Ribatejo, com dois ou três sinos arrancados aos velhos abandonados campanários da Borda d’Água, molde e funda, com um pouco de amor e de talento, (...) as linhas fortes do guapo e desempenado campino das letras que foi Marcelino, (...) poeta de nascença, boémio de carreira, dramaturgo de condição – que foi (...) o Maioral do Teatro e a incarnação intelectual, a espiritualização mental, a cristalização rática do Ribatejo?”<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> in *Século Ilustrado* de 19-02-1938.

<sup>43</sup> in *O Combate* de 18-07-1925.



## 4. CRITÉRIOS DE FIXAÇÃO DO TEXTO CRÍTICO

### 4.1. ORTOGRAFIA

A ortografia desta peça, até por se tratar de um texto presumivelmente de inícios do século XX (se não de finais do XIX), foi actualizada segundo o acordo de 1945, ligeiramente alterado em 1973 no que respeita à acentuação dos advérbios em *mente* e de palavras com sufixos iniciados em *z* (*sozinho, chazada, avozita, etc.*) que perderam a sua acentuação grave.

Exceptuámos o topónimo *Niágara*, palavra esdrúxula que ainda hoje, por desconhecimento generalizado, é utilizada quase exclusivamente como grave, pelo menos no discurso oral. Uma vez que estamos em presença de uma peça dramática com um predomínio óbvio do diálogo, não nos pareceu crível que este vocábulo fosse pronunciado como um proparoxítono, até porque o autor o não acentuou.

Mantivemos o nome da personagem *Beijamim* por nos não parecer gralha, uma vez que este antropónimo se mantém assim grafado até ao final da peça. A sua inconstância amorosa, o amar muito sem saber a quem, talvez expliquem esta grafia curiosa *beija-a-mim*, em tudo coerente com o facto de esta peça ser uma comédia.

Escrevemos por extenso palavras ou expressões abreviadas no autógrafo: *i. é* (*isto é*); *ap* (*aparte*); *id* (*idem*) e *snr.* ou *sr<sup>a</sup>* / *snr<sup>a</sup>* (*senhor ou senhora*) sempre que se lhe não sigam os nomes das personagens.

Uniformizámos a abreviatura *Snr<sup>a</sup>*, assim grafada, seguida do nome próprio, pois o autor oscila frequentemente entre esta e a variante *Sr<sup>a</sup>*. A nossa opção pela primeira deveu-se ao facto de o autor ter mantido uma rigorosa coerência ortográfica na grafia desta abreviatura, na sua forma masculina: *Snr.*

Seguimos o conselho de Carlos Reis, quando desfizemos algumas elisões que o autor introduziu, tais como: *d'alma; d'olhos; d'aço*. Grafámo-las do seguinte modo: *de alma; de olhos; de aço*. Não desfizemos a elisão *c'os* presente na expressão *c'os*

*demónios* por motivos de eufonia e por se tratar de uma interjeição que implica, pois, uma certa aceleração rítmica na sua prolação.

Detectámos alguns erros ortográficos, mesmo à luz da ortografia da época, que nos abstivemos de registar em rodapé mas que indicamos aqui: *dizia-mos* (imperfeito do indicativo, primeira pessoa do plural e não a forma pronominalizada); *indescozível*; *embrutecer-mo-nos*. Já o vocábulo *bicípedes*, igualmente mal grafado, nos mereceu algumas considerações que inserimos no aparato crítico.

## 4.2. ESTRANGEIRISMOS

Aportuguesámos estrangeirismos, sempre com o cuidado de que tal não ferisse a índole textual, marcada por um número não desprecioso de expressões ou frases em que o inglês se mistura com o português pela especificidade de uma determinada personagem. Nestes casos, fomos o mais fiel possível ao original, sem utilizarmos sequer aspas ou itálicos que pudessem porventura retirar espontaneidade à leitura e autenticidade a uma linguagem *sui generis*.

Até pela peculiaridade desta miscelânea linguística que merece especial destaque nesta peça, não julgámos apropriado que outros termos estrangeiros facilmente aportuguesáveis e pouco relevantes, fora do âmbito do discurso de *Miss Deborah*, sobretudo (e também de outras personagens, embora com uma frequência bastante menor), se intromettessem, com o risco de se esbater um contraste que julgámos conveniente que ficasse bem acentuado. Substituímos, assim, York, mayonaise, Stokolm, omelette, Farwest, flirt e flirtar por Iorque, maionese, Estocolmo, omeleta, Faroeste, flarte e flartar,<sup>44</sup> que apenas alteram a grafia e quase nada a pronúncia.

Pelas razões atrás expostas, desvirtuaria o texto o aportuguesamento do nome próprio *Deborah*, principalmente pela alteração fonética que implicaria e que lhe iria retirar muita da idiossincrasia que o autor lhe atribuiu.

---

<sup>44</sup> *flarte* e *flartar* foram introduzidos por Garrett em 1846 nas *Viagens na minha Terra* e já constam de muitos dicionários.

Termos efectivamente estrangeiros (portanto não aportuguesáveis), que não devemos confundir com estrangeirismos, ditos com alguma afectação embora não gratuitamente por qualquer outra personagem que não seja *Miss Deborah*, foram grafados em itálico. Referimo-nos aos termos *lunch* e *meeting*. Não grafámos em itálico o termo *stop*, pelo seu universalismo.

### 4.3. MAIÚSCULAS E MINÚSCULAS

Aplicou-se a norma vigente, ou seja, colocou-se maiúscula a seguir a ponto de interrogação, exclamação e reticências, sempre que o contexto indicasse fim de período. Diante de interjeição ou de simples pausa rítmica optámos pela minúscula. É claro que, em muitos casos, há subjectividade na decisão de considerar que um determinado contexto indica fim de período ou pausa rítmica. Atribuímos-nos, pois, o direito de seguir a nossa sensibilidade e de tomar partido por um ou por outra. Esta necessidade de uniformização deve-se ao facto de o autor oscilar frequentemente sem aparente critério entre o uso de maiúscula ou minúscula a seguir a reticências, ponto de interrogação ou de exclamação.

Relativamente ao seu emprego em início de didascália (referimo-nos apenas às didascálias que se encontram entre parênteses), e como o autor, também neste caso, demonstra um procedimento irregular, optámos por utilizar o critério do sinal de pontuação que a preceder imediatamente: se tal sinal exigir maiúscula, será com esta que a iniciaremos; caso contrário, utilizaremos a minúscula. Todas as didascálias que se seguem ao nome do interlocutor que vai iniciar fala se iniciaram com minúscula.

Palavras como *senhor*, *senhora*, *miss* e *demónios* (na expressão *c'os demónios*) e abreviaturas como *snr.* e *snr<sup>a</sup>* (seguidas do nome próprio), que variam incriteriosamente entre maiúscula e minúscula, também foram uniformizadas: *senhor*, *senhora*, *Miss* e *demónios*; *Snr.* e *Snr<sup>a</sup>*.

#### 4.4. PONTUAÇÃO

Manteve-se, por sistema, a pontuação original e apenas procedemos a correcções quando ela desobedeceu claramente à norma em vigor ou quando deu azo a alguma ambiguidade susceptível de retirar clareza interpretativa ao texto. Tais casos ficaram registados em rodapé. Mantivemos igualmente inalterada alguma pontuação menos consensual mas legítima, uma vez que as variantes dentro da própria norma não rareiam. Todavia, achámos conveniente retirar algumas vírgulas que apenas se justificam por representarem pausas que o autor pretendesse porventura ver marcadas na encenação, vírgulas essas de muito duvidosa legitimidade.

No que respeita ao discurso transposto, optou-se pelas aspas a seguir a dois pontos, pois o autor tanto utilizou esta possibilidade como, em situações análogas, colocou travessão a seguir aos dois pontos.

A palavras que o autor sublinhou no autógrafo, retirámos o sublinhado e colocámo-las entre aspas. Tal sucedeu com as onomatopeias *priit*, *prout*, *boum* e *bum*, com a expressão *for ever* e com o termo *fazer* na expressão *fazer a avenida*.

Sempre que foram utilizados os dois pontos para marcar uma mera separação entre indicações didascálicas, substituímo-los por ponto e vírgula.

#### 4.5. OUTRAS OPÇÕES

Sempre que surgiram lapsos, por exemplo, personagem sem fala atribuída (aconteceu uma vez) ou, mais frequentemente, fala sem personagem atribuída, fez-se menção de tal no aparato crítico e, neste último caso, apresentou-se a proposta de solução (nome da personagem) que mais consentânea nos pareceu com o contexto da cena em causa.

Não corrigimos expressões gramaticalmente incorrectas, mas aceitáveis segundo o espírito da evolução da língua, que é viva (“...já não sei aonde estou.”; “...não te esqueceu lewares...”).

Não corrigimos igualmente traços de estilo que poderão parecer estranhos ou mesmo ilegítimos a alguns leitores pois, efectivamente, são legítimos. Temos o caso dos vocábulos *toireiro* e *debastador*, variantes de *toureiro* e *desbastador*; da expressão *a olhos vista* (não tão de harmonia com a índole da língua, mas que alguns escritores utilizam, concordando o particípio passado *visto* com o nome a que se refere) e  *façamos-lhe perder a cabeça* (o verbo *fazer* também se pode reger pela preposição *a* no sentido de *obrigar/forçar*, se tiver por complemento um infinitivo de verbo transitivo).

Por opção gráfica, retirámos todos os parênteses que Marcelino colocou em início de cena para identificar as personagens nela intervenientes. Edições de outras obras do autor seguem a mesma opção.

Seguimos sensivelmente a mancha gráfica utilizada numa edição recente<sup>45</sup> das obras completas de Marcelino Mesquita, com pesquisa, organização e introdução do Dr. Duarte Ivo Cruz.

#### 4.6. APARATO CRÍTICO

Sempre que achámos que um facto deveria ser assinalado, fizemos referência à linha em que ocorreu, surgindo em primeiro lugar as alterações por nós propostas e só depois a versão incluída no autógrafo, identificada pela sigla AUT entre parênteses rectos.

---

<sup>45</sup> vide op. cit. nota 17 (a última mencionada).

## TEXTO CRÍTICO

## ACTO I

5 *Um salão. Três portas ao fundo. À esquerda, uma secretária; sobre esta dois vasos japoneses. Uma janela. À direita, fogão; sobre este duas jarras e relógio. Uma mesa de pé-de-galo, etc.*

### CENA I

10

GABRIELA e JOANA

15 GABRIELA (*à janela, olhando para fora*) – Que maçadora que é a tal vista do alto da Cotovia, quando se tem de ver, por força, todos os dias, mal que se chegue à janela! É isto... desde criança...! O Tejo lá em baixo, o mesmo Tejo de cristal: ao longe Almada, com a sua torre e o seu castelo... sempre na mesma altura: O Bugio sempre à mesma distância... safa! ó Joana?

20 JOANA (*sentada; lendo um romance*) – Que é?

GABRIELA – Tu não estás aborrecida?

25 JOANA – Ai! ainda mais. Que vida esta que passamos desde que o papá foi para Nova Iorque! Podia ter-nos levado...

GABRIELA – Que sonho... viajar! Mudar de lugar, ser balouçada, sacudida, naufragar! Que felicidade! Alteravam-se até as horas da comida...

30 JOANA – Se ao menos nos tivesse ficado o direito de pensar à nossa vontade! de ler os livros que quiséssemos!

35 GABRIELA – Pensar! Para que serve isso? É bom para ti que passas os dias a ler romances; mas para mim que preciso agitar-me, andar, correr...! (*Anda de um lado para o outro*) Estou aqui como uma leoa na jaula; queria arranhar alguém e... esse alguém... bem sei eu quem é!

JOANA – Também eu: a menina Clara.

40 GABRIELA – A boa companheira que o papá houve por bem deixar-nos antes de partir.

JOANA – Que ideia! Porque não nos confiou ele à tia Leonarda? Era muito melhor e ela não teria connosco grande trabalho, visto morar cá por cima

---

21 Tu não] Tu, não [AUT]

41 Que ideia! Porque] Que ideia!; porque [AUT]

45 GABRIELA – A menina Clara...! Uma sonsa que se dá ares graves e que sob o pretexto de ser afilhada do papá nos proíbe de sairmos às horas que queremos...

JOANA – De lermos os livros que nos agradam...

50 GABRIELA – E que não pensa senão nas lições, nas conveniências, na moral e outros cuidados domésticos!

JOANA – Prosaica como um livro de cozinha!...

55 GABRIELA – E ao mesmo tempo, tão doce, providente, sempre tão boa, que faz raiva não haver ocasião, ou motivo, para a censurar!

JOANA – Que vida deliciosa! (*Ouve-se: uma hora*) Ah!

GABRIELA – O que é?

JOANA – Nada. (*Aparte*) Uma hora! Ele vai passar.

60 GABRIELA – Joana, (*à janela*) aí vem o teu príncipe italiano.

JOANA – Ah!

GABRIELA – Sempre com aquele olhar de vitela morta e um suspiro nos lábios! Pobre rapaz, vem vê-la; vem mais triste do que nunca.

65 JOANA – Estás doida! Depois do que aconteceu...

GABRIELA – Que tem? Porque Clara lhe proibiu que nos visitasse tanto a miúdo, creio que nos não proibiu que o cumprimentássemos?

70 JOANA – Isso, não.

GABRIELA (*à janela*) – Boa tarde. Vai “fazer” a Avenida?

75 LAZARINI (*suspirando, fora*) – Oh! sim, minha senhora, vou fazer a Avenida!

GABRIELA (*imitando-o*) – Vai fazer a Avenida!

JOANA – Gabriela!

80 LAZARINI (*de fora*) – Permite-me que lhe pergunte como passa sua Ex<sup>ma</sup> irmã?

GABRIELA (*imitando-o*) – Passa bem, felizmente, Snr. Lazarini.

JOANA – Gabriela, tem juízo!

85 GABRIELA (*puxando-a para a janela*) – E tanto que está aqui a esconder-se atrás de mim, para o ver, sem ser vista.



LAZARINI (*suspirando*) – Adeus, minha senhora, adeus!

90 JOANA – Vês? Fizeste-o desconfiar com as tuas brincadeiras.

GABRIELA (*rindo*) – Mas a verdade é que o teu Lazarini é fúnebre!

95 JOANA – Pobre rapaz, um emigrado!

GABRIELA (*como recitando ao piano*) – “Tu vais deixar-me sem talvez que o pranto”...

100 JOANA – Não tens coração! Se eu te dissesse que o teu Beijamim era feio...

GABRIELA (*vivamente*) – Não sei o que queres dizer com o teu Beijamim! É um amigo do papá... (*Alonso entra pelo fundo*)

105 JOANA – Pois sim, bem sei que é um amigo do papá... mas não é preciso corares...

GABRIELA – Eu estou corada?

JOANA – Ah! isso estás.

110 GABRIELA – Isso é que não estou.

## CENA II

115

As mesmas e ALONSO

120 ALONSO (*com um cabaz de compras no braço*) – O que é isso? O que é isso? Temos discussão?

GABRIELA – É o tio Alonso! Como vai a tiazinha?

125 ALONSO – Bem, vai bem. (*A Gabriela, que examina o cabaz*) Toma cautela.

GABRIELA e JOANA – O que é isto?

ALONSO – São ovos!

130 JOANA – Foste à praça?

---

99 o teu Beijamim] o Beijamim [*alterámos para clarificar sentido da linha abaixo* – AUT]

101 o que queres] o queres [*lapsus calami* – AUT]

- ALONSO – Ah! fui... mas sem tenção de lá ir!... De passeio..., naturalmente, vê-se um ovo... um ovo? Ora esta! ocorre: vamos a ver se é fresco? Vê-se outro... e afinal, sem querer, compram-se ovos...
- 135 GABRIELA – Com que fazer uma omeleta!
- JOANA – De camarão.
- 140 GABRIELA – E fruta? (*Leva o cabaz para uma cadeira, junto ao fogão*).
- ALONSO – Sim, deixei-me ir comprando... nem já sei tudo o que vem aí dentro.
- GABRIELA – És um homem previdente... em tudo e sempre, porque não te esqueceu levares o cabaz.
- 145 ALONSO – Sim, levei-o... sem o levar. Para não ir com as mãos a abanar, ir mais composto...
- 150 GABRIELA – Mas, então, a tua criada o que faz?
- ALONSO – A criada? Quem havia de guardar a casa na minha ausência? Se tocarem a campainha, há-de ser tua tia quem vá à porta?
- 155 GABRIELA e JOANA – Porque não?
- ALONSO – Porque não? Há tanto tempo já que saíram do colégio e ainda não tiveram tempo de a conhecer? Não é uma mulher como as outras, D. Leonarda, minha mulher e vossa tia! É uma mulher... uma mulher... superior!
- 160 GABRIELA – Superior a quê?
- JOANA – Superior a quem?
- 165 ALONSO – A toda a gente. A mim primeiro do que a ninguém; digo-o com orgulho! Esmaga-me a sua superioridade, dela! Quando me casei, o vosso falecido avô disse-me ao sair da Igreja: “Meu genro pode orgulhar-se de possuir uma mulher como se vêem poucas. D. Leonarda, minha filha e sua esposa, não é uma senhora que perca o seu tempo a bordar ou a coser! Não lhe peça trabalho em que ela tenha de empregar as duas
- 170 mãos que Deus lhe deu: não sabe fazer nada! Em compensação é uma mulher de talento, uma mulher feita para mandar... uma mulher que para ser completamente perfeita só lhe falta ser homem!”
- GABRIELA – Mas o que faz ela enquanto tu vais às compras?
- 175

---

132 tenção de] tenção, de [AUT]

167 Igreja: “Meu genro pode] Igreja - : Meu genro, pode [AUT]

168 esposa, não] esposa não [AUT]

ALONSO – O que faz ela? D. Leonarda? Trabalha enormemente... de cabeça! Está sempre ao facto de tudo o que se passa... fora de sua casa... e está de tal maneira acima das pequenas coisas, das minúcias vulgares, (*Gabriela e Joana sobem, rindo*) das insignificâncias caseiras, que, às vezes, pergunto a mim mesmo como é que no dia do casamento ela não teve a imodéstia de me dizer: “Snr. Alonso, o senhor ficará sempre por baixo!” (*Reprimindo-se*) O que estou eu a dizer? Ora esta. Onde está Clara?

185

## CENA III

Os mesmos e CLARA

190 CLARA (*trazendo flores*) – Ei-la. Bons-dias, Snr. Alonso.

ALONSO – Bom-dia, menina Clara; vem do jardim? (*Vai ao cabaz*)

195 CLARA – Bem vê. Então, Joana, Gabriela... o piano? Não sabem que é a hora de estudarem piano?

GABRIELA – Sinto-me indisposta, hoje. (*Leva as flores de Clara para as jarras do fogão*)

200 JOANA – E eu...

CLARA – Também? Mas isto não é bonito. Umas senhoras, que se portam, quando as deixam sós, como meninas de seis anos.

205 GABRIELA – Tenho tido tonturas!

JOANA – E eu... palpitações!

210 CLARA – Gabriela tem vertigens e o coração de Joana palpita com o pensamento de um passeio pela Avenida.

GABRIELA (*a meia-voz*) – Adivinhaste.

215 CLARA (*indo à secretária*) – A verdade é esta. Em vez de se trabalhar, vai-se um pouco à janela. Está um sol lindíssimo; vê-se quem passa, a pé... a cavalo... a cavalo sobretudo. (*Movimento de Joana*) Todos têm um ar tão satisfeito, tão alegre...

---

178 Joana sobem,] Joana, sobem, [AUT]

180 dizer: “[...] dizer - : [AUT]

181 baixo!”] baixo! - . [AUT]

190 Bons-dias, Snr.] Bons dias Snr. [AUT]

202 portam, quando] portam quando [AUT]

GABRIELA – Alegre? Nem todos!

220 CLARA – Até o Snr. Lazarini que encontrei, trauteando uma alegre canção...

JOANA – Ele! (*Vivamente*)

225 CLARA (*senta-se à secretária e abre um livro de contas*) – Parece que a minha vista, pobre rapaz, lhe despertou repentinamente as dores do exílio!... porque me cumprimentou com um suspiro e deixou de cantar!

JOANA – Algum cantar do seu país... uma balada...

230 CLARA –

GABRIELA – Apanha.

235 JOANA (*meia-voz*) – Como ela é má. Quem me dera poder ir à Avenida para o ver!

GABRIELA (*pendendo-se sobre Clara*) – Clarinha, não serão ainda horas para nos deixares ir dar o nosso passeio higiênico?

240 CLARA – Eu não posso acompanhá-las, minha querida. É o dia das contas hoje; é 2ª feira!

ALONSO – Segunda-feira!... É segunda-feira! O dia da lavadeira!

245 GABRIELA – E então?

ALONSO (*apressado, agarrando o cabaz*) – A roupa branca que não está contada! E ninguém se lembrava de me prevenir...!

250 CLARA – Mas...

ALONSO – Que esquecimento... é incrível... um dono de casa. (*Sai*)

255

#### CENA IV

##### Os mesmos menos ALONSO

260 CLARA – Corre muito bem... para mulher.

JOANA (*a Gabriela*) – Como é má. (*Alto*) Clarinha...

---

230 [*certamente por lapso, o autor não atribuiu fala a esta personagem*]

257 Alonso] Albino [*lapsus calami?* – AUT]

265 GABRIELA – Não queres então que saíamos?

CLARA – Bem sabem que respeito todos os seus desejos, minhas amiguinhas; mas se lhes faço todas as vontades... vosso pai ralhar-me-á, depois.

270 GABRIELA (*abraçando-a*) – Está dito, saímos com o João.

CLARA – Não, não, com Dionísia; é mais conveniente; tenho toda a confiança nela.

JOANA (*aparte*) – Como se já não tivéssemos idade de nos sabermos conduzir!

275 GABRIELA (*aparte*) – Mas a liberdade há-de chegar um dia... e nesse dia...

JOÃO – O Snr. Beijamim. (*Anunciando*)

280 CLARA – Que entre.

## CENA V

285 **Idem e BEIJAMIM**

BEIJAMIM (*cumprimentando*) – Minhas senhoras...

290 CLARA – Peço-lhe desculpa por elas, Snr. Beijamim. Preparavam-se para sair, neste momento.

GABRIELA – Nós podíamos...

295 CLARA – Não, não, é o seu passeio higiénico. O Snr. Beijamim não repara.

GABRIELA – Decerto, como me é desagradável! (*Aparte*)

300 JOANA – Vens, Gabriela?

GABRIELA – Vou. (*Saem*)

305

---

290 Beijamim. Preparavam-se] Beijamim, Preparavam-se [*lapsus calami* – AUT]

310

## CENA VI

## CLARA e BEIJAMIM

315 CLARA – Sinto, Snr. Beijamim, esta saída, mas...

BEIJAMIM – Pelo contrário, minha senhora, felicito-me porque vinha com a tenção de pedir a V. Ex<sup>a</sup> uns momentos, em particular.

320 CLARA – A mim?

BEIJAMIM – Se mos quer conceder. (*Clara senta-se com o bordado; Beijamim faz o mesmo, isto é, senta-se*) Antes de tudo, minha senhora, permitir-me-á que lhe peça notícias do meu amigo Quintino?

325

CLARA – São as melhores. Esperamo-lo a toda a hora.

BEIJAMIM – Já?

330 CLARA – Diga, antes, ainda! Por muito que ele tivesse que fazer em Nova Iorque... porque, sabe o motivo da sua viagem?

BEIJAMIM – Ouvi falar numa herança.

335 CLARA – Justamente. A fábrica de conservas de Setúbal.

BEIJAMIM – Uma propriedade que vale centos de contos. Conheço muito bem a região e a fábrica.

340 CLARA – Ora, como deve saber, o falecido Quintino Malhoa, tio de meu padrinho, era um homem muito hábil, mas excêntrico e maníaco.

BEIJAMIM – Ouvi dizer.

345 CLARA – Como por mais de 10 anos se recusasse, sem motivo, a receber os seus legítimos herdeiros – meu padrinho e sua irmã, a Snr<sup>a</sup> D. Leonarda – (conhece bem o viver modesto destes com os seus pequenos rendimentos), estes não contavam já com tal herança, quando a morte do tio, visto ter morrido sem testamento, os deixa herdeiros da propriedade e fábrica de Setúbal!

350

BEIJAMIM – Quatrocentos contos seguros para cada um.

---

315 Sinto, Snr. Beijamim,] Sinto Snr. Beijamim [AUT]

330 Por muito] Por pouco [*mais coerente com o contexto* – AUT]

346 irmã, a Snr<sup>a</sup>] irmã a Snr<sup>a</sup> [AUT]

347 rendimentos), estes] rendimentos) [*solecismo* – AUT]

355 CLARA – Não tanto, porque há um terceiro herdeiro, um irmão do Snr. Quintino e de D. Leonarda que vive em Nova Iorque. Foi para obter deste irmão a anuência à associação, a fim de não ter de se vender a fábrica, que o Snr. Quintino empreendeu a viagem.

360 BEIJAMIM – Que o mar lhe tenha sido bonançoso! E agora, minha senhora, ser-me-á permitido falar-lhe um pouco de mim?

CLARA – Em que sentido, senhor?...

365 BEIJAMIM – E dizer-lhe a minha surpresa, o mês passado, quando ao voltar da Itália encontrei, aqui, uma pessoa que eu tinha tido ocasião de conhecer... ou antes de apreciar, num meio bem diferente?

CLARA – Quem?

370 BEIJAMIM – Mas... V. Ex<sup>a</sup>, minha senhora!

CLARA – Eu?

375 BEIJAMIM – Há dois anos em casa do conde de Castiglioni, meu parente,... tive a honra de dançar com V. Ex<sup>a</sup>... ter-lhe-á esquecido... eu deveria tê-lo esquecido também porque danço horrivelmente.

CLARA – Na verdade... lembra-me um par... tão... muito...

380 BEIJAMIM – Desastrado? Era eu!

CLARA – Peço-lhe desculpa por o não ter reconhecido há mais tempo.

385 BEIJAMIM – Oh! minha senhora, nessa noite, estava cercada de tantas homenagens... era preciso romper uma multidão para alcançar o favor de uma duodécima valsa...

CLARA – Era um gracejo.

390 BEIJAMIM – Oh! não! Tínheis realmente a realeza desse baile! O canto, a dança, as flores, os diamantes, tudo desaparecia ante a vossa beleza! Eu não sei dizer-vos a minha mágoa, o meu espanto ao ver essa criatura, tão bela e festejada, aparecer, aqui, a meus olhos...

CLARA – Na posição de simples governante?

395 BEIJAMIM – A ponto de que há muito receio dizer-vo-lo, com receio de despertar uma lembrança dolorosa!

CLARA – Uma só há, Snr. Beijamim: a da morte de meu pai!

---

353 herdeiro, um] herdeiro um [AUT]

358 E agora] E, agora [AUT]

- 400 BEIJAMIM (*vivamente*) – Que vos arruinou, está claro. Ele jogava...
- CLARA (*interrompe*) – Se ele existisse... seria bastante rica.
- BEIJAMIM – E recolhida pelo Snr. Quintino, pôde V. Ex<sup>a</sup> resignar-se a viver nesta vida
- 405 burguesa, vulgar, mesquinha...
- CLARA – Não há vidas mesquinhas, Snr. Beijamim. O que há é espíritos mesquinhos. Onde existir um dever a cumprir, a vida é sempre grande.
- 410 BEIJAMIM (*aparte*) – É possível! Esta força de alma! Que mulher! (*Alto*) E o piano, o desenho, o canto? Todas as artes do agrado?
- CLARA – Não falemos nisso. Hoje coso, ordeno, conto... todas as artes úteis! Mas... parece-me que o Snr. Beijamim quereria falar-me a seu respeito. Creio que nos
- 415 desviámos...
- BEIJAMIM – Pelo contrário, aproximámo-nos. (*Levanta-se*) Minha senhora, tenho 30 anos, sou filho de boa família, estimado, honrado, considerado! Tenho 2000 libras de
- 420 renda, dois tios solteiros, amo-a e tenho a honra de lhe pedir a sua mão!
- CLARA (*surpreendida, levanta-se*) – A mim?
- BEIJAMIM – Sim, minha senhora. Eu hesitava ainda, mas já não hesito porque vejo
- 425 claro no seu coração! Quem me atraía, aqui, era V. Ex<sup>a</sup>! Devia tê-lo notado.
- CLARA – Nunca, Snr. Beijamim.
- BEIJAMIM – Não importa, amo-a!
- 430 CLARA – Mas permita, permita...
- BEIJAMIM – Eu amo...
- CLARA (*interrompe*) – Snr. Beijamim. O senhor é um cavalheiro e eu fico
- 435 verdadeiramente reconhecida ao seu pedido; mas, em primeiro lugar, não penso em casar-me, e, em segundo lugar, peço-lhe que reflecta e veja que errou o caminho.
- BEIJAMIM – Errei o caminho?
- 440 CLARA – Decerto, porque não é a mim que o senhor ama.
- BEIJAMIM – Não é a V. Ex<sup>a</sup>?
- CLARA – Não, é a Gabriela.
- 445

---

423 ainda, mas] ainda mas [AUT]

426 Nunca, Snr.] Nunca Snr. [AUT]

428 importa, amo-a] importa amo-a [AUT]



BEIJAMIM – A Gabriela? Imagina isso?

CLARA – Tenho a certeza.

450 BEIJAMIM – A verdade é que D. Gabriela me agrada muito; mas não se pode comparar...

455 CLARA – Decerto. Tem toda a razão, Gabriela não sofre comparação possível comigo. É uma criança na flor dos seus 18 anos e eu, Snr. Bejamim, não estou já muito perto dessa encantadora idade. Gabriela está no período das primeiras impressões, prestes a moldar-se à vontade de um marido... e eu tenho já formado o meu carácter, que seria difícil agora modificar. Ela, enfim, há-de ter um belo dote e eu...

460 BEIJAMIM – Ó minha senhora.

CLARA – Conheço que é bastante fidalgo para não pensar nestas coisas.

BEIJAMIM – Ao contrário... é mais uma razão, minha senhora...

465 CLARA – Bem sei; e é justamente porque muito me penhora a sua generosidade que me interessa pela sua felicidade e lhe digo, francamente, onde ela está.

BEIJAMIM – Seriamente? V. Ex<sup>a</sup> crê que D. Gabriela...

470 CLARA – O senhor ama-a. Volte para sua casa, pense bem e verá se à tarde me não vem dizer que tenho razão.

BEIJAMIM – Estou intrigado! Ela é realmente bonita...

475 CLARA – Acredito.

BEIJAMIM – Espirituosa, viva, muito viva, talvez um pouco de mais!

480 CLARA – Tanto melhor para o senhor, que hesita sempre.

BEIJAMIM – É justo; nunca tinha pensado nisso! Somente, me parece, que tem uma vontade forte.

485 CLARA – Chegará para os dois, visto que o senhor não tem nenhuma.

BEIJAMIM – Perfeitamente, sim, tê-la-á por ambos.

CLARA – E é tão boa no íntimo!

490 BEIJAMIM – Tão boa! É verdade!

CLARA – Sempre alegre!

BEIJAMIM – Sempre! É sobretudo pela alegria que eu a amo!

495 CLARA – Bem vê... ama-a!

BEIJAMIM – Acha?

500 CLARA – Acaba de o dizer.

BEIJAMIM – Eu disse-o?

CLARA – Agora mesmo.

505 BEIJAMIM – Mas... permita-me...

CLARA – Disse-o agora.

510 BEIJAMIM – Mas... Bem é preciso que a ame por amor de V. Ex<sup>a</sup>.

## CENA VII

515 Os mesmos e JOÃO

JOÃO (*gritando dentro*) – Menina, é ele!

520 CLARA – Quem?

JOÃO – O senhor, o senhor!

525 CLARA – O meu padrinho.

QUINTINO – Por aqui, Miss Deborah, por aqui. (*Fora*)

CLARA (*dentro*) – Ó meu querido padrinho! (*Ao fundo*)

530

535

540

---

505, 507 e 509 [*Por lapso, não constam do autógrafo os nomes dos interlocutores.*]

## CENA VIII

CLARA, BEIJAMIM, QUINTINO, depois MISS DEBORAH

545

QUINTINO – Sim, Clara, sou eu. Clarita... é o teu padrinho.

CLARA (*abraçando-o*) – Como eu sou feliz.

550

QUINTINO – E eu! Olha o Beijamim. Bons-dias, Beijamim. Clara, onde estão Gabriela, Joana, as minhas filhas?

CLARA – Vão-se buscar. Saíram a passeio. João?

555

JOÃO – Sim, menina Clara. Eu vou.

QUINTINO – Com quem saíram?

560

CLARA – Com a Dionísia. Elas não previam, como eu, esta surpresa, meu padrinho.

QUINTINO – Há lá prevenções possíveis com estes navios americanos! São raios, não são navios! Ah! que nação! que povo! (*Ouve-se, ao fundo, a voz de Miss Deborah que diz –Yes, os bégages*) (*Quintino vai buscar Miss Deborah, que entra*) A propósito, apresento-te Miss Deborah! Uma senhora que... uma senhora que...uma mulher que...

565

Enfim, tu verás, tu verás!

CLARA – Miss, seja bem-vinda.

570

MISS – Aoh! muita honra!

QUINTINO – Miss Deborah... o meu amigo Beijamim! Um rapaz encantador!

MISS (*abeira-se*) – Yes! Ser muito confortável; quanto valer?

575

BEIJAMIM – Quanto valho?... A minha modéstia...

QUINTINO – Não é isso, homem. Não compreendes. Oh!... é encantador! É um americanismo! Miss pergunta quanto vales em dinheiro, em dólares!

580

BEIJAMIM – Porquê? Ela quer-me comprar?

QUINTINO – Não, homem; é a tua fortuna que ela quer saber. Vale cinco contos de renda, Miss; 5000 dólares. É um homem de 5000 dólares, nem mais nem menos.

585

MISS (*rindo e indo dar a mão a Beijamim*) – Aoh! muito agradável, gentleman!

550 Bons-dias, Beijamim] Bons dias Beijamim [AUT] / onde estão] onde está [AUT]

555 Sim, menina] Sim menina [AUT]

559 surpresa, meu] surpresa meu [AUT]

578 dólares!] dólares? [AUT]

BEIJAMIM – Espantoso!

590 QUINTINO – Ah! Ah! admira-te isto, meu rapaz! Aí tens o que é a nação dos Estados Unidos! Um país prático... um génio essencialmente prático... O real, o positivo,... a base... o dólar! Espantosa nação, magnífica, admirável nação!

CLARA – Meu Deus, meu padrinho, acaso vos transformastes em...

595 QUINTINO – Americano, minha Clara? Oh! sim, yankee de alma e coração, dos pés à cabeça! (*Mostrando o fato*) Paletó lã de coiro... casa Dikson; calças algodão-coiro... casa Johnson; Colete seda-coiro... casa Tripson; camisa linho-coiro... casa Blakson; sapatos caoutchouc-coiro, chapéu feltro-coiro, porte monaie coiro-coiro... casa Tronston!

600

CLARA – É horroroso!

605 QUINTINO – É horroroso, sim; mas é indescosível, impermeável, ingastável. Grande, grande nação! Ouf! comia agora qualquer coisa. (*Beijamim toca, João vem, Clara ordena*)

MISS – Yes, uma pequena lunch. (*Senta-se sobre o velador*)

610 QUINTINO – É isso, lanchemos, (*João entra com bandeja, 2 copos, uma garrafa de Colares*) um copo de... (*Senta-se à esquerda*).

615 CLARA (*enchendo os copos no contador*) – Está servido. (*Chamando como no café*) Cock tail!... Gin todly! Whisky punch! Wiky! Não, não é isto... parecia-me que estava ainda em Nova Iorque! Que vinho é este? Colares. É bem português: pois hei-de fazer-lhe as honras, como merece. (*Bebe com Miss Deborah*)

BEIJAMIM – Não se bebe vinho de Colares na América do Norte?

620 QUINTINO – Nunca se bebe vinho à mesa, Beijamim... água gelada. País da sobriedade, das sociedades de temperança! Assim, Miss Deborah...

MISS (*a Clara que serve, estendendo-lhe o copo*) – Yes, mais!

625 BEIJAMIM (*notando*) – Bem se vê.

MISS – Aoh! eu não beber nunca água... senão quando ieu come.

630 QUINTINO (*bebendo*) – Delicioso Colares; vou-me acostumar outra vez! E estas meninas que não chegam para abraçar seu pai...

---

595 [*não apertuguesámos yankee para manter o espírito "americanizado" da cena*]

612 no café] no Café [AUT]

619 vinho à] vinho, à [AUT]

CLARA – Foi sua a culpa, meu padrinho, não preveniu da sua chegada.

635 QUINTINO – Ah! ah! prevenir! Coisa ridícula, costume genuinamente português!  
Prevenir! Porventura prevenimos nunca, nós outros os americanos? Partimos como um  
relâmpago, meus amigos, mesmo antes de sabermos para onde vamos! Chegamos a uma  
estação de caminho-de-ferro... entra-se...20 léguas por hora... “Prout”! – um choque!  
“Boum”! salta-se e cai-se num barco a vapor...“Priit”... rebenta a caldeira... “Bum”!...  
outro salto e... cai-se, em pé, no sítio desejado!

640 BEIJAMIM – É admirável; mas eu hesitaria...

QUINTINO – E as casas! as ruas! as docas! os hotéis!

645 MISS – Muita bonita... yes!

QUINTINO – Fala-se dos truques de teatro! Que ingenuidade! Calcula: estás tu no teu  
quarto; carregas num botão e um porta-voz grita nos confins do hotel: “O Snr. Quintino  
necessita de uma descalçadeira”. E a descalçadeira surge imediatamente do chão! Ou -  
“O Snr. Quintino precisa do fato escovado”. E uma escova desce suavemente do tecto e  
650 escova-te delicadamente dos pés à cabeça! Queres tomar um banho? Volta esta chave: o  
leito agita-se e transforma-se numa tina ao som de uma música deliciosa! Bate aqui,  
apaga-se a luz! Toca acolá, acende-se o fogão! Agita este cordel, eis o jornal!  
Comprime este pistão, aparece um caldo! Enfim, carrega nesta mola... a camisa da  
véspera desaparece pela chaminé e aparece lavada e engomada pela bandeira da porta.

655 MISS (*salta e cai desmaiada numa cadeira*) – Aoh! shocking!

BEIJAMIM – O que é?

660 QUINTINO – Ah! desgraçado! Falei em camisa!...O pudor!... Ah! é uma nação muito  
pudica! Miss... Miss! (*Bate-lhe as mãos*)

BEIJAMIM – Talvez o Colares!

665 CLARA – Talvez.

QUINTINO – Não é nada. Um passeio ao ar livre... (*Abre a janela*)

670 MISS – Yes!

QUINTINO – Clara acompanha-vos ao jardim.

MISS (*mostrando Beijamim*) – Miss quer antes ir com rapaz!

675 QUINTINO – O Beijamim?

MISS – Yes, pequena Beijamim!

680 QUINTINO – Beijamim, meu amigo...

BEIJAMIM – Ora essa! (*Aparte*) olha que espiga! (*Dá-lhe o braço*)

MISS – Eu ser fraco... eu carregar muito...

685 BEIJAMIM – Pode carregar à vontade; carregue!

QUINTINO (*olhando-os*) – Bela natureza, bela, magnífica natureza!

690

## CENA IX

### CLARA e QUINTINO

695

QUINTINO – Estamos sós, hein? Pois falemos dos nossos negócios enquanto as ingratas não vêm.

700 CLARA – Pois sim, diga-me o resultado da sua viagem.

QUINTINO – Oh! excelente.

CLARA – Obteve o consentimento?

705 QUINTINO – De meu irmão? Não. Não... positivamente. Tinha morrido um mês antes da minha chegada.

CLARA – Ah!

710 QUINTINO – Talvez para me não ver: era capaz disso! Também não me causou grande desgosto; tu compreendes! Um figurão que saiu de casa do pai aos 16 anos (eu tinha então 10), depois de uma questão no fim dum jantar lauto! E saiu depois de lhe ter atirado à cara com os copos, os pratos e a maionese...

715 CLARA – Credo!

QUINTINO – Isto não é de um homem vulgar...

720 CLARA – Não, decerto.

QUINTINO – Por isso fez fortuna, o farsante. Os americanos gostam dos caracteres enérgicos, decididos! Montou uma serração, em ponto grande: fez casas, hotéis, de madeira, móveis... que se levam...

725 CLARA – Se os roubam! (*Rindo*)

QUINTINO – Dizes por graça? Durante a minha estada, roubaram, uma noite, um.

730 CLARA – Com hóspedes e tudo?

QUINTINO – De cinco andares! Que povo! Mas voltando a meu irmão. Ora, como se chamava ele? António? Augusto? Amadeu?... Enfim, não sei! Começava por um A. O que importa é que se casou... casou e a mulher morreu!... Ele morreu! E tudo isto se passou sem que tivesse a delicadeza de me mandar duas linhas pelo correio.

735 CLARA – Então?

QUINTINO – Ah! eis onde queria que chegasses. Então?... Tem um filho!

740 CLARA – Ah!

QUINTINO – Um filho! Como se vê, o americano, hein? Tem o cuidado de deixar um filho para herdar em seu lugar!

745 CLARA – Um filho único?

QUINTINO – Único, no seu género, como o pai!

750 CLARA – Viu-o?

QUINTINO – Ah! não!... Está na Califórnia! Outro pai! Partiu sem dizer “água vai”; aos vinte anos; só, completamente só, e nunca mais deu novas da sua pessoa! Que naturezas! Que naturezas de aço!

755 CLARA – Então foi tudo o que fez?

760 QUINTINO – Querias também que fosse atrás dele para a Califórnia? Fiz melhor do que isso! Fiz um anúncio nos jornais. É como se usa na América; pelos jornais fazem-se os negócios, enviam-se cumprimentos, casa-se, divorcia-se, joga-se o xadrez, pede-se dinheiro perdido, a mulher, o chapéu de chuva... tudo! Fiz pois também o meu anúncio como te vou dizer: “João Maria Olegário Quintino, proprietário em Portugal, deseja saber se seu sobrinho Jonathan Quintino, filho de Augusto ou de António, ou de Amadeu Quintino de Nova Iorque, é ainda deste mundo e neste último caso, neste

---

722 fez casas,] fez, casas, [AUT]

742 vê, o americano] vê o Americano [AUT]

758 isso!] isso? [AUT]

761 dizer: “[] dizer: - [AUT]

765 último caso somente, convida-o a responder! Trata-se de herança.” A minha  
direcção. Fábrica de conservas em Setúbal – Portugal.

CLARA – Para Setúbal?

770 QUINTINO – Sim, porque nós vamos amanhã para Setúbal. Tenho de tomar a direcção  
da fábrica enquanto espero a sua resposta.

CLARA – Mas se ele não responder?

775 QUINTINO – Ora adeus. Se se tratasse de pagar, decerto que não responderia; mas para  
herdar! São capazes de aparecer dois, a responder por ele.

CLARA – E se responde?

780 QUINTINO – Tenho o meu plano. Ofereço-lhe, francamente, o associar-se comigo nos  
negócios e o casar com uma das minhas filhas.

CLARA – De casar...

785 QUINTINO – Eis o plano.

CLARA – E se ele se recusar?

790 QUINTINO – Um americano! Ora adeus! Um homem positivo, prático. Casa com os  
olhos fechados.

Clara – Com qual delas?

795 QUINTINO – Eu sei lá! Com a mais velha ou com a mais nova. Isso é-me indiferente e  
a ele também.

CLARA – Mas não o será a elas!

QUINTINO – Porquê?

800 CLARA – Não são já nenhuma criança. Têm um coração e uma cabeça, sua...  
Gabriela, sobretudo, tem veleidades de independência...

QUINTINO – Ora...

805 CLARA – Inquietantes!... Quanto a Joana, tem uma imaginação viva que trabalha...

764 herança.”] herança. – [AUT]

774 Ora adeus.] Ora, adeus. [por coerência com mesma expressão da linha 788, que parece mais bem pontuada – AUT]

775 de aparecer] de aparecerem [AUT]

793 sei lá!] sei lá? [AUT]

796 elas!] elas? [para haver coerência de sentido – AUT]

800 Têm] Tem [lapsus calami – AUT]



QUINTINO – Ora, ora...

810 CLARA – Não se iluda! Não me foi fácil ter-lhes mão durante a sua ausência. Havia discussões contínuas por causa do trabalho, dos passeios, das visitas... Joana tem a paixão da leitura, Gabriela é louca pelo teatro. Uma recusa minha (algumas precisei de empregar) trazia sempre amuos. À noite os seus beijos eram forçados e mais, cheios de raivas comprimidas... e depois... tivemos também o nosso romancelito.

815 QUINTINO – Ah! ah!

820 CLARA – Um estrangeiro, um exilado,... um príncipe italiano, segundo ele se diz, fez-se apresentar aqui pela D. Leonarda. As suas maneiras melancólicas de duvidoso quilate inspiravam a Joana uma compaixão perigosa. Foi-me preciso pôr termo às suas visitas em demasia frequentes. Houve choros!... O cavalheiro adoptou, então, o costume de passar duas vezes por dia, por sob as janelas da torre onde a castelã jazia prisioneira. Agrada-me a ideia de que já cá esteja.

825 QUINTINO – É tudo?

CLARA – É tudo. Ah! perdão! (*Vai à secretária*) Eis os meus livros. Temos de verificar...

830 QUINTINO – O quê?

CLARA – As contas. O dinheiro gasto...

835 QUINTINO – E ainda sobejou? Esplêndida administradora! Dá-me um abraço, és uma encantadora rapariga! E agora, visto que estou quase milionário, quero que estejas aqui como se estivesses em tua casa, em casa de teu pai.

CLARA – Meu querido padrinho.

840 QUINTINO – É justo. Porque tu és uma adorável criatura, uma mulher de ordem, uma verdadeira dona de casa, que eu não deixarei casar nunca, nunca! Percebes?... Porque farias a felicidade de teu marido... mas a desgraça de teus filhos!

CLARA – Eu?

845 QUINTINO – Tu, sim. Confio-te a educação de minhas filhas e tu proíbes-lhes que leiam, não as deixas ir aos teatros, aos passeios, aos bailes, tudo o que torna a vida agradável, e se as deixas sair é ainda escoltadas pelo dragão da criada! Mas, tu és a rotina incarnada, o prejuízo, a reacção, a tirania, a Idade Média, o obscurantismo!

---

818 e 819 quilate inspiravam] quilate, inspiravam [AUT]

834 agora, visto] agora visto [AUT] / milionário, quero] milionário quero [AUT]

847 agradável, e] agradável e [AUT] / tu és] tu, és [AUT]

848 a Idade Média] a idade média [AUT]

850 CLARA – Meu padrinho.

QUINTINO – Porque não mandaste pôr grades nas janelas e abrir fossos à roda da casa? Porque...

855 CLARA – Padrinho.

QUINTINO – É tu ousas orgulhar-te dos teus feitos diante de um homem que volta de um país onde as raparigas fazem, sozinhas, viagens de 3, 6 e 9 meses..., onde recebem quem querem, como querem e, onde, se entram num ónibus que vai completo, se assentam graciosamente sobre os joelhos dos passageiros...

CLARA – Não lhes ensinei essas coisas...

QUINTINO – Eis o mal. Imaginas que me agrada muito que as minhas filhas sejam umas pequenas simplórias, uns autómatos como essas bonecas que não sabem senão dizer – mamã, papá – ! para que meu sobrinho John morra de riso quando lhe propuser o casar com uma delas? Eu quero raparigas resolutas, viris, fortes, educadas à inglesa, à americana, em plena liberdade.

870 CLARA – Mas, meu padrinho...

QUINTINO – Porque a primeira condição para obrar bem é ter a ciência do mal; porque a mulher tem direito à sua parte de instrução, de sol, de prazer, de direitos políticos tal como o homem. Porque as mulheres não foram feitas para ficarem mulheres, nem as raparigas para ficarem raparigas. Quando as raparigas forem mulheres, se as não trataram como mulheres quando foram raparigas, serão, simplesmente, detestáveis mulheres... por isso é que é preciso ter-se sido rapariga para se ser mulher, não há nenhuma mulher feita que não tenha sido rapariga...!

880 CLARA – Eu não percebo nada...

QUINTINO – Tolinha, tolinha.

GABRIELA e JOANA (*de fora*) – Papá, papá!

890

---

877 isso é que] isso que se [*lapsus calami?* – AUT] / não há] não [*clarificando o sentido* – AUT]

882 tolinha.] tolinha, [*lapsus calami* – AUT]

## CENA X

**Idem e GABRIELA e JOANA, CLARA e todos**

895

QUINTINO – Ei-las! “For ever”!

900

GABRIELA (*correndo*) – Sou a primeira!

JOANA – Sou eu, sou eu!

GABRIELA (*abraçando-o*) – Ah! querido papá!

905

JOANA (*idem*) – Papá!

QUINTINO – Queridas filhas, queridas! Então não estou a chorar? eu! Estou tolo!

910

D. LEONARDA (*com um binóculo*) – Onde está ele? Onde está ele? É ele, não há dúvida.

QUINTINO – Oh! minha irmã. (*Abraça-a*) Alonso. (*Abraça-o*) Todos. Vivam, vivam, trago presentes, lembranças para todos!

915

TODOS – Ah!

QUINTINO – Para vocês, queridas filhas, uma caixa cheia de novidades americanas; mas sobretudo, um presente o mais valioso...

920

GABRIELA e JOANA – Qual?

QUINTINO (*apresentando*) – Ei-lo!... A senhora... Miss...

GABRIELA – Hein? Para que serve isto?

925

QUINTINO – Vossa mestra, minhas filhas, uma professora-modelo! Uma americana! Cumprimente, Snr. Alonso, eis o futuro!

CLARA (*aparte*) – Parece-me antes o passado!

930

MISS (*a Quintino*) – Apresentar a mim, mister Quintino.

QUINTINO – Sim, Miss, sim! (*Pausa*) Não estranheis se me recolhi um instante para o poder fazer mais dignamente. (*Com sentimento*) Miss Deborah, meus amigos, não é uma mestra vulgar... Não! É uma senhora de um mérito excepcional.

935

MISS – Yes!

QUINTINO – Yes! Isto quer dizer que sim!... Uma escritora, uma pensadora!

---

909 ele, não] ele não [AUT]

926 Cumprimente, Snr.] Cumprimente Snr. [*retirando ambiguidade* – AUT]

- 940 MISS – Yes!
- QUINTINO – Uma médica, sobretudo.
- MISS – Yes!
- 945 QUINTINO – Ela permite... enfim, uma mulher de génio!
- MISS – Aoh!
- 950 QUINTINO (*apoiando*) – De génio, Miss Deborah, dê-me licença que o diga.
- MISS – Yes!
- QUINTINO – Que se dedicou especialmente à educação da mocidade! Muito conhecida pelo seu romance histórico de Cleópatra destinado à instrução das meninas! A doutora Deborah, meus amigos, presidiu a três *meetings* femininos em Nova Iorque sobre a necessidade de ensinar às mulheres a Geometria Descritiva! Tão grande oradora como jornalista, respeitável pela língua e pela pena... há 40 anos...
- 955
- MISS (*protestando*) – Aoh!
- 960 QUINTINO – Quarenta anos, deixe-me dizê-lo, Miss Deborah, sacrifica família, afectos, saúde, juventude, beleza...
- MISS – Aoh!
- 965 QUINTINO – Juventude, beleza, há-de permitir-me que o diga, à grande e nobre causa da educação feminina!... Eis quem vosso pai escolheu para vos ensinar deveres que nem sabeis, direitos de que nunca suspeitastes e virtudes que ninguém teria a lembrança de vos pedir! (*Limpa os olhos*) Desculpai-me se a comoção... a alegria...
- 970 LEONARDA – O senhor não se comove, Alonso?
- MISS – Mistress e gentlemen... ser para mim dia de grande... grande e... “What is it in Portuguese?... Yes... satisfaction!”...
- 975 LEONARDA – Sim, sim, sim! Nós compreendemos com o coração, Miss!
- CLARA – Agora o que é preciso é arranjar-lhe uma mestra para lhe ensinar português. (*Aparte*)
- 980 QUINTINO – E, agora, meus amigos, a grande novidade: partimos amanhã para Setúbal.
- 985 GABRIELA – Ai, que felicidade, deixar Lisboa.

---

956 Geometria Descritiva] Geometria descritiva [AUT] / oradora como] oradora, como [AUT]

971 comove, Alonso] comove Alonso [AUT]

JOANA e GABRIELA – Ah! papá!

990 QUINTINO – Liberdade de escrever, de ler, de sair, de entrar, de ir, de voltar; liberdade sem limites! liberdade absoluta! liberdade americana!

JOANA e GABRIELA – Que felicidade!

D. LEONARDA – Reconheço o meu sangue!

995 GABRIELA e JOANA (*abraçando-o*) – Querido papá! Adorado papá!

QUINTINO – Vamos ver as prendas.

1000 TODOS – Vamos, vamos!

LEONARDA – O teu reino acabou, Clara! Agora começa o nosso! (*Saem*)

QUINTINO (*batendo-lhe na face*) – Que dizes a isto, Clarita?

1005 CLARA (*tomando-lhe o braço*) – Liberdade sem limites, meu padrinho? Tem-se, ao menos, o direito de protestar?

QUINTINO – Absolutamente.

1010 CLARA – Pois bem, desde já, protesto!

### Vão a sair, cai o pano

1015

1020

**FIM DO 1º ACTO**

---

1003 isto, Clarita] isto Clarita [AUT]

1006 menos, o] menos o [AUT]

1013 [*no autógrafa, entre travessões*]

## ACTO II

5 *Em Setúbal. Um salão. Portas ao fundo. À esquerda no 1º plano: um armário, um contador, uma mesa, um tamborete em tapeçaria. 2º plano: porta de quarto. À direita, 1º plano, um gabinete; 2º plano: um fogão e um canapé. Três portas, ao fundo, para o jardim.*

10

### CENA I

#### QUINTINO e JOÃO

15 QUINTINO (*entra e vê o relógio*) – Seis horas e meia... São horas de jantar. (*Chama*) João? Onde estão estas meninas?

JOÃO – Estas meninas não dizem nunca aonde vão, meu senhor.

20 QUINTINO – Saíram?

JOÃO – Logo pela manhã.

25 QUINTINO – Ambas?

JOÃO – Sim, meu senhor. Creio até que a menina Joana saiu a cavalo.

QUINTINO – E Miss Deborah?

30 JOÃO – Miss Deborah está no laboratório. (*Sai*)

35 QUINTINO – Chegámos ao último extremo! É extraordinário isto! Há 6 meses que viemos para Setúbal e há 6 meses que não vejo minhas filhas! Nem sequer se preocupam com o dizer-me bons-dias ou boas-noites!

40

---

5 plano, um] plano um [AUT]

30 Deborah está] Deborah, está [AUT]

## CENA II

45

## QUINTINO e CLARA

50 QUINTINO – Ah! és tu?... Vamos jantar, não é verdade?

CLARA – Não, Joana ainda não chegou. (*Mostrando cartas*) Vamos ver estas cartas...

QUINTINO (*tira uma carta da algibeira*) – Não, não. Diz-me uma coisa, quem é este Snr. Lazarini?

55

Clara – É o italiano de que já lhe falei.

QUINTINO – Ah! sim, o tal príncipe?

60 CLARA – Esse mesmo. O príncipe? Chamemos-lhe príncipe; mas não lhe parece que este principado e este nome têm o quer que seja de choco?

QUINTINO – Acho que soam mal... Lazarini... lazarento!

65 CLARA – Como quer que seja não me inquieta. Esse sujeito dizem-no crivado de dívidas e creio-o até fora de Portugal.

QUINTINO – Fora? Está aqui, em Setúbal, vê o carimbo da carta.

70 CLARA – Aqui! (*Aparte*) Eis porque Joana tem saído tanto há oito dias... e porque entra tão tarde. (*Fica pensativa*)

QUINTINO – Em que pensas?

75 CLARA – Ah! pensava que Joana ainda não tinha vindo e estou com cuidado!

QUINTINO – Em quê?

80 CLARA – Naturalmente nela. Tenho medo, meu padrinho! Com as pessoas que se amam estas coisas não se explicam, sentem-se! (*Sobe e sai rápida, olhando pelo jardim*)

QUINTINO – Pobre rapariga, tem medo! Medo! Decididamente não poderá ser nunca uma mulher forte, uma mulher americana!

85

---

58 sim, o] sim o [AUT]

61 nome têm] nome tem [*solecismo* – AUT]

## CENA III

90

## QUINTINO e ALONSO

95

QUINTINO (*abrindo as cartas que Clara deixou*) – Vens só?...

ALONSO – Venho. D. Leonarda, minha mulher, ficou estudando as condições do grande empréstimo otomano.

100

QUINTINO – Não viste Gabriela?

ALONSO – Gabriela foi para a caça!

QUINTINO – Para a caça?

105

ALONSO – Sim, com o Beijamim.

QUINTINO – Ah! ela agora caça?

110

ALONSO – Ouf! estou derreado. (*Apoia-se ao canapé*)

QUINTINO – Porquê? Sou eu que vigio os operários desde pela manhã até à noite... tu não tens nada que fazer, nem fazes...

115

ALONSO – Nada que fazer? Estou a pé desde as cinco horas: reguei o jardim, esfreguei o primeiro patamar, bati os tapetes, acertei os relógios...

QUINTINO – Porque não engraxaste também as botas?

120

ALONSO – Lá chegaremos.

QUINTINO – Com dois criados!

125

ALONSO – Essa é que é a minha desgraça: ter dois criados! Quando tinha só a criada pouco tinha que fazer. Agora é preciso trabalhar por eles dois! D. Leonarda tem sempre livros, jornais para irem para o correio, para virem, para serem requisitados, para serem remetidos, não falando das dúzias de cartas para todos os escritores do país!

QUINTINO – Para quê?

130

ALONSO – Para lhes dizer que eles desprezam, acintosamente, as belas qualidades da mulher.

---

99 viste Gabriela] viste, Gabriela [*retirando ambiguidade* – AUT]

109 estou derreado] estou derrancado [*o termo derrancado não surge registado com o sentido de extenuado para que o texto aponta. Lapsus calami do autor por analogia com derreado?* – AUT]

117 engraxaste] engraxastes [*decerto lapsus calami, pois tratam-se por tu – ver linha 111* – AUT]



- QUINTINO – E eles respondem-lhe?
- 135 ALONSO – Às vezes. Um vi eu que lhe respondeu “E a senhora?”.
- QUINTINO – Mas, enfim, quando os criados não andam no caminho da cidade?...
- 140 ALONSO – Ah! então andam a fazer recados à Snr<sup>a</sup> Lívia.
- QUINTINO – Quem é essa senhora?
- ALONSO – É uma nova amiga de D. Leonarda. Uma rapariga, bonita, muito esperta, que já deu duas vezes a volta ao mundo...
- 145 QUINTINO – E outras voltas, talvez!
- ALONSO – Enfim, um bom tipo. Tu vais vê-la.
- 150 QUINTINO – Não tenho grande empenho.
- ALONSO – Nem eu; mas vais vê-la porque tua mulher convidou-a para jantar... em tua casa! É ela que vai ensinar a tuas filhas a natação, a ginástica, a esgrima...
- 155 QUINTINO – Sete horas menos um quarto! E à caça! Ora vê tu isto! Começo a sentir-me inquieto!
- ALONSO – Isso passa-te. A gente acostuma-se a tudo!... Onde guardam os botões, cá em casa?
- 160 QUINTINO – Para quê?
- ALONSO – Por causa desta manga. (*Olha as de Quintino*) Tu tens todos os botões nas mangas, tu...tu és feliz! Logo se vê que tua mulher não é uma mulher superior! (*Vai buscar linha, agulha, dedal, no cesto que está sobre o contador*)
- 165 QUINTINO (*abrindo uma carta*) Ah!
- ALONSO – Que é?
- 170 QUINTINO – Grande nova! Grande novidade! Nosso sobrinho!
- ALONSO – John?
- 175 QUINTINO – Sim. (*Lê*) John William Quintino, filho de Augusto, de Amadeu, ou de António Quintino... (*Fala*) Homem, ele sabe tão bem de quem é filho como eu! (*Lê*) Participa a seu tio João Maria Quintino que não morreu, porque...

---

133 E eles] E, eles [AUT]

135 “E a senhora?”] – e a Senhora? – [AUT]

137 Mas, enfim, quando] Mas enfim quando [AUT]

153 filhas a] filhas, a [AUT]

176 Homem, ele] Homem ele [AUT]

ALONSO – Vive ainda!

180 QUINTINO (*lê*) – Vive em Estocolmo, na Califórnia, onde tem uma carpintaria que pode gabar-se de ser a primeira de toda a América do Norte! (*Fala*) Americano, hein? Não lhe escapa o reclamo.

185 ALONSO – Um carpinteiro!

QUINTINO – Mas um carpinteiro da América! Um desses titãs que fazem, em madeira, igrejas, catedrais, cidades que se armam e desarmam...

190 ALONSO – Adiante!

QUINTINO (*lê*) – Espero chegar a Setúbal, no começo de Setembro do presente ano.

ALONSO – Setembro? Então é no mês em que estamos.

195 QUINTINO – É verdade, estamos em Setembro. Chega quando a carta. Vem aí.

ALONSO – Vem, vem apanhar-nos 800 contos!

200 QUINTINO – Quem sabe? É bom não ver as coisas logo pelo pior lado!

ALONSO – Tínhamos ainda o recurso de um naufrágio...

205 QUINTINO – Oh! não; nenhum de nós desejaria a morte desse belo rapaz; não é verdade?

ALONSO – Não, lá isso não. (*Forçado*)

210 QUINTINO – Pois... (*Detém-se, olha Alonso sob a impressão da ideia do naufrágio*) Não, lá isso não! Tenho o meu plano!... Clara conhece o meu plano... (*Esfrega o estômago indicando fome*) John ficará encantado por encontrar, aqui, os costumes americanos... a educação americana em minhas filhas e... (*parando*) e... mas c'os demónios não vejo, já, com fome! Onde demónio se meteu esta gente toda? (*Alonso senta-se a pregar o botão*)

215

220

203 Oh! não] Ó não [AUT]

208 e 209 naufrágio) Não] naufrágio)... Não [*decerto por lapso, o autor repetiu as reticências* – AUT]

## CENA IV

225

Idem e D. LEONARDA

QUINTINO – Graças a Deus, aí vem uma.

230

D. LEONARDA (*costume masculino, lendo brochuras com o binóculo*) – Patologia feminina...

QUINTINO – Minha irmã...

235

LEONARDA – Fisiologia feminina...

QUINTINO – Leonarda... eu...

240

LEONARDA – Idiosincrasia feminina...

QUINTINO – Leonarda...

LEONARDA (*lendo sempre*) – Fale, eu ouço.

245

QUINTINO – Peço-te desculpa de te importunar; mas não seriam horas de jantar?

LEONARDA – Isto? Não. São as brochuras que recebi hoje.

250

QUINTINO – Bem sei; mas o jantar deve estar pronto e eu pergunto...

LEONARDA – Se é bom? (*Fazendo uma careta*) Creio que não!

QUINTINO – Então não jantamos, hoje?

255

LEONARDA – Jantar! Quem pensa nisso?

QUINTINO – Penso eu; c'os demónios! E tu devias pensar também, porque, enfim, o jantar é da competência das mulheres! Uma mulher...

260

LEONARDA – Uma mulher! E não sabe, senhor meu irmão, que rejeito esse nome e que desde o dia em que nasci protesto contra esse erro da natureza...!

QUINTINO – Mas como a natureza se enganou...

265

ALONSO (*amigo*) – Sim, minha querida, há 50 anos!

LEONARDA (*sem os escutar*) – Sentir em si a energia, a vontade, a força de um homem e enlanguescer estéril, envolta numas saias, sentir-se escrava, a propriedade, a coisa do Snr. Alonso!

---

257 Penso eu] Penso, eu [AUT]

260 E não] E, não [AUT]

267 si a] si, a [AUT]

270 ALONSO (*sufocado*) – Minha!

LEONARDA – Não, eu não me convencerei nunca de que sou uma mulher!

275 ALONSO – Mas eu asseguro-to, menina!

LEONARDA (*apontando a cabeça*) – O sexo está aqui, senhor, está aqui!

280 QUINTINO – Mas, por piedade,... se ele to assegura! Não, diacho... ainda digo alguma asneira.

### CENA V

285 **Entra LÍVIA**

290 LÍVIA (*cabelo curto, casaco de Zuavo, chapéu de toireiro, etc.*) – Eis-me! Uf! andei 8 léguas! (*A Leonarda*) Bons-dias, minha amiga. (*A Alonso*) Meu caro Snr. Alonso, toque...

QUINTINO – Perdão, mas...

295 LÍVIA (*com desplante, a Leonarda*) – Não te incomodes, não conheço a timidez. (*A Quintino*) Lívica Regina, viajante, naturalista, botânica, membro dos institutos de Estocolmo, Dublin, Paris, Madrid, Lisboa, Filadélfia...

QUINTINO – Muita honra!

300 LÍVIA (*aparte*) – Compreendo. (*Alto*) Encarregada de diversas missões científicas pela Bélgica, Suécia, Brasil... (1887, 91, 92). Autora de uma flora comparada das cordilheiras dos Andes, de uma carta rectificada do Sara Africano, de seis memórias sobre as montanhas da Lua, e em todas as minhas viagens honrada com favores especiais, admirada, adorada por vezes e sempre... respeitada!...

305 QUINTINO – Confunde-me... espanta-me...

310 LÍVIA (*aparte*) – Compreendo. (*Alto*) Prisioneira dos piratas javaneses durante seis meses, no ano de 72...

QUINTINO – Oh! demónio; mas então...

LÍVIA – Oh! não, meu caro!... Vendida nas margens do Níger em 74, e fechada no harém do Sultão de Yaouri...

---

278 [*no autógrafa, aparece sobreposta ao termo piedade a expressão amor de Deus*]  
313 e 317 Oh!] Ó [AUT]

315 QUINTINO – No harém!... Então...

LÍVIA – Oh! não, meu caro!... Alistada no regimento das amazonas do rei de Daomé, em 75, para lhe ensinar a tática europeia e como tal honrada com a afeição, a mais íntima do negro príncipe!

320 QUINTINO – É um cúmulo!

LÍVIA – Não, meu caro. Fui casada duas vezes...

325 QUINTINO – Tinha sido melhor começar por aí.

### CENA VI

330

**Entram CLARA e JOANA (de amazona branca)**

CLARA – Enfim, ei-la.

335

QUINTINO – Bem aparecida. (*Lívia e Leonarda saem*)

JOANA – Boas-tardes, senhor. (*Dá-lhe a mão a beijar*)

340

QUINTINO – A mão, só? Obrigado. (*Beija-lhe a testa*)

JOANA – Como és vulgar, meu pai.

345

CLARA – Donde vens, tu?

QUINTINO – Sim, donde vens, tu?

JOANA – Da costa, das ribas; de escutar a grande sinfonia do mar!

350

QUINTINO – E o jantar a esturrar-se!

JOANA – O jantar! Há quem jante?

355

QUINTINO – Aqui? Não há. É positivamente o que me dá cuidado!

JOANA – Fala com Clara.

QUINTINO – Esta bolha de se pendurar num rochedo, solitária, como um albatroz.

---

317 caro!...] caro! [*por analogia com a pontuação da mesma expressão da linha 313* – AUT]

323 caro] Caro [AUT]

331 amazona branca] amazona, branca. [AUT]

336 Leonarda saem] Leonarda, saem [AUT]

360 JOANA – Não estava só. Acompanhava-me um mancebo (*movimento de Clara*) que não conheces.

QUINTINO – Que eu não conheço?

365 JOANA – Não, hei-de apresentar-to. Deves já ter recebido o seu bilhete de visita. Convidei-o para cear, connosco, hoje!

CLARA – Aqui?

370 QUINTINO – É o tal Snr. Lazarini?

JOANA – Esse mesmo: um pobre exilado que me confia os seus sonhos, as suas esperanças! Nós dizíamos...

375 QUINTINO – O quê?

JOANA – Parece-me que ousa interrogar-me, senhor?

380 QUINTINO – E porque não? Interrogo-te, sim.

JOANA – Vamos então cair nos antigos tempos!

QUINTINO – Eu não digo...

385 JOANA – Renovar as tolices da educação portuguesa?

QUINTINO – Não te zanges.

390 JOANA – Não me tem dado a liberdade de ver quem eu quiser, de ir onde quiser e como quiser?

QUINTINO – Sim, mas...

395 JOANA – Então beije-me e não recomece. (*Beijada, sai.*)

QUINTINO – Que dizes a isto?

CLARA – E o padrinho?

400 QUINTINO – Eu, eu...

CLARA – Sim, que diz a isto?

405 QUINTINO – Na verdade, eu...

CLARA – E ficamos... (*Ouve-se um tiro; todas as mulheres gritam e descem.*)

---

365 Não, hei-de] Não hei-de [*retirando ambiguidade* – AUT]

372 sonhos, as] sonhos as [AUT]

406 E ficamos] E, ficamos [AUT]

## CENA VII

Entram GABRIELA e BEIJAMIM

410

GABRIELA (*costume de caça, saia curta, luvas, casaco, boné, caçadeira, espingarda*)  
– Somos nós!

415

QUINTINO – Parece impossível; pois tu...

GABRIELA – Sou eu! sou eu! sou eu! (*Cantando*)

420

QUINTINO – Tu ouves?

GABRIELA – Que tom é esse de voz, papá? Peça perdão, já, à sua filha.

QUINTINO – Escuta-me.

425

GABRIELA – Eu mando, eu quero!

QUINTINO – Se te tivesses ferido, desgraçada?

430

GABRIELA – Ora, ferido!

BEIJAMIM – Eu estava ao seu lado, Quintino.

435

QUINTINO – Que importa? É ler os jornais: vêm-se todos os dias espingardas que se disparam, mesmo sem estarem carregadas! Proíbo-te essa graça para a outra vez.

GABRIELA e JOANA (*rindo*) – Tu proíbes-nos?

QUINTINO – Sim, proíbo. (*Elas riem doidamente*)

440

ALONSO – Edificante respeito filial!

QUINTINO – Acabem com essa impertinência!

445

GABRIELA (*batendo-lhe na face*) – Ah! papá, se tu soubesses como disseste bem “sim, proíbo”! E as nossas liberdades, vais roubar-no-las?

QUINTINO – É que vocês vão tomando liberdade de mais!

TODAS AS MULHERES – Oh! oh!

409 Entram] (Entra [*lapsus calami?*] – AUT]

444 papá, se] papá se [AUT]

444 e 445 sim, proíbo] sim proíbo [*em coerência com a pontuação de igual expressão em 438*] – AUT]

445 liberdades, vais] liberdades vais [AUT]

450

**CENA VIII****Entra MISS DEBORAH**

455 MISS – Aoh! que barulha...

QUINTINO – Miss Deborah, venha aconselhar, chamar à razão estas meninas e aconselhar-lhes o respeito que devem a seu pai!

460 MISS – Aoh! nô!

QUINTINO – Como, não?

465 MISS – Eu ensinar meninas a Química, a Medicina, o Magnetismo, as Ciências Naturais... mas ensinar... escravidão, jamais! nô! oh! nô!

AS MULHERES – Bravo, Miss!

470 QUINTINO – Então não é uma ciência natural obedecer a seu pai?

MISS – In America? No!

D. LEONARDA – Na América, não!

475 GABRIELA – Bem vês. (*Ao pai*)

QUINTINO – Está bem, está bem. Mas o que, ao menos, é natural é jantar. Vamos jantar?

480 TODOS – Vamos jantar.

QUINTINO (*oferece o braço a Lívia*) – Minha senhora...

485 LÍVIA – Dispense-me, meu caro. Se dei, duas vezes, a volta ao mundo, sozinha, não foi para necessitar hoje do auxílio do seu braço!

QUINTINO – Ah!

490 ALONSO – Dá-me o teu braço, homem. Já vês que, afinal, somos as únicas mulheres que há cá em casa! (*Saem todos. João vai a sair com os apetrechos de caça*)

---

464 e 465 Ciências Naturais] ciências naturais [AUT]

465 escravidão, jamais] escravidão, - jamais [AUT]

477 menos, é] menos é [AUT]

489 braço, homem] braço homem [AUT]



## CENA IX

495

## LAZARINI e JOÃO

500 LAZARINI (*entrando rápido*) – Estão ainda à mesa?

JOÃO – Inda lá não estão. Vão no caminho.

505 LAZARINI – Chut... Dize muito em segredo à menina Joana que o Snr. Lazarini deseja falar-lhe... mas a ela, só!

JOÃO – Eu, senhor?

510 LAZARINI – Hein, tu, pois? Compreendo. (*Apalpa-se*) É o demónio ter de ser príncipe... sobretudo italiano!... Sem realejo... de mais a mais. (*Dá-lhe uma moeda de ouro*) Toma.

JOÃO – Vou preveni-la imediatamente. (*Voltando-se, à porta*) Imediatamente. (*Sai*)

515 LAZARINI (*só*) – O tempo corre. É preciso que eu parta esta tarde para Lisboa. Este telegrama é claro... para mim! (*Lê*) “Sabe-se que estás em Setúbal e toda a sociedade se pôs a caminho”. Esta bela sociedade é a matilha, são os meus credores! Uns imbecis capazes de me fazer perder o melhor dos casamentos! A verdade é que até hoje a caçada tem-me custado mais do que rendido; estou cansado de passeios virtuosos e sentimentais por sobre as ribas! E de cantar barcarolas italianas! É preciso chegar ao fim: um bom escândalo! A menina comprometida, os pais satisfeitos por me concederem a filha! Eis o final! Uma entrevista, esta noite, com o pretexto da despedida: eis o meio! E se ela não está amanhã comigo em terras de Espanha é porque sou um asno! Ei-la!

525

## CENA X

## Idem e JOANA

530

JOANA – Já?

535 LAZARINI – Joana... vou partir!

JOANA – Partir!

---

503 [Dize – *Mantivemos esta forma culta de imperativo*]

517 verdade é que] verdade que [*lapsus calami* – AUT]

- 540 LAZARINI – Para Madrid... Os meus inimigos políticos descobriram o meu retiro! É preciso que lhe fale, a sós, antes de partir!
- JOANA – Aqui?
- LAZARINI – Não... poderiam ver-nos. Saia, esta noite, esperá-la-ei.
- 545 JOANA – É impossível. À noite fecham todas as portas.
- LAZARINI – Saia pelo jardim.
- JOANA – Está fechado o portão e eu não tenho a chave.
- 550 LAZARINI – Alcance-a, seja como for. Sim?
- JOANA – Mas...
- 555 LAZARINI – Joana, diga-me que sim! (*Terno*) Está na sua resposta a minha felicidade... a minha vida!...
- JOANA – Pois bem... irei! (*Vendo Clara*) Ah!

560

## CENA XI

### Idem e CLARA

565

- CLARA – Snr. Lazarini, o que o senhor está fazendo não é de um homem honrado.
- LAZARINI – Minha senhora... não sei o que V. Ex<sup>a</sup> quer dizer... Venho de visita a esta
- 570 casa, a cujo chefe esta senhora se digna apresentar-me e...
- CLARA – Acha isso conveniente... digno?
- LAZARINI – Basta que a Snr<sup>a</sup> D. Joana o julgue assim. Creio que ela é senhora das suas
- 575 acções!
- CLARA – Sem dúvida, Joana! (*Joana baixa os olhos ante o olhar de Clara, vai para sair, olha novamente, novo olhar de Clara... sai*) Se V. Ex<sup>a</sup> persiste em ser apresentado, serei eu que terei esse prazer.
- 580 LAZARINI – A senhora!

---

543 ver-nos. Saia] ver-nos, saia [AUT]

555 na sua] na tua [*mantendo coerência com a expressão diga-me na mesma linha* – AUT]

577 dúvida, Joana] dúvida Joana [AUT]

578 e 579 apresentado, serei] apresentado serei [AUT]

CLARA – Neste momento. Somente... como é preciso que o anuncie, necessito que me diga o seu nome. Está bem certo de que é italiano?

585 LAZARINI – Eu?

CLARA – De que é um príncipe?

590 LAZARINI – Mas...

CLARA – E que se chama... como é?

LAZARINI – Julgo, minha senhora,...

595 CLARA – Procure bem. Às vezes a gente imagina chamar-se Lazarini e chama-se simplesmente... Lázaro!

LAZARINI (*aparte*) – Ela sabe!...

600 CLARA – Vamos, Snr. Lazarini ou Lázaro! Queira retirar-se; a partida começa a tornar-se-lhe perigosa e o senhor não disfarça com talento. Calculou: eis uma casa mal guardada... ali não há autoridade! Não há senhor! O pai, um pobre leviano... a filha romântica... a luta fácil... os despojos magníficos!

605 LAZARINI – Juro-lhe, minha senhora...

CLARA – Eis o que o senhor disse a si próprio. Além disso, sem mãe que guarde a criança... Enganou-se, já vê. Há alguém que vigia, que guarda, que defende... sou eu! E o senhor não é inimigo que se tema.

610

LAZARINI – Tem razão, minha senhora, não sou para recear aqui, o meu braço está desarmado, porque o inimigo é uma mulher! Mas haverá alguma parte, onde, longe de V. Ex<sup>a</sup>, possa tirar a minha desforra! Previno-a como inimigo leal, como cavalheiro. (*Sai*)

615

CLARA – De indústria! (*Só*) Uma ameaça que esconde um perigo! Qual? Vigiarei. (*Ouve-se o barulho da volta*)

620

625

---

600 Vamos, Snr.] Vamos Snr. [AUT]

602 pai, um] pai um [AUT]

## CENA XII

Todos

630

QUINTINO (*esfregando as mãos*) – Enfim, jantei!

635

ALONSO e BEIJAMIM – Jantámos.

QUINTINO – Jantámos bem. Os milhões têm isto de bom. (*Senta-se no canapé*)

GABRIELA – Quem tem cigarros?

640

LÍVIA – Tenho eu. (*Saem e fumam, Beijamim dá-lhe lume, Joana procura com a vista a Lazarini*)

CLARA – Não te canses; já saiu.

645

JOANA – Sim? Não o verei hoje, é o mais que isso quer dizer. (*Vai à irmã*)

CLARA – Joana mente... é que medita alguma loucura. Não me enganará! (*João traz a bandeja com o serviço de chá e café. D. Leonarda e Miss Deborah entram, conversando*)

650

ALONSO – Café. Quem toma café?

JOANA e BEIJAMIM – Café.

655

GABRIELA, LEONARDA e DEBORAH – Chá.

CLARA (*a Leonarda e Deborah*) – Minhas senhoras, teríeis a bondade de servir?...

D. LEONARDA – Nós? Ora, que ideia!

660

CLARA – Ah! perdão... esquecia-me... nesse caso... meus senhores, tende a bondade de servir estas senhoras. (*Dá o açucareiro a Beijamim e a cafeteira a Alonso*) Senhor meu padrinho, queira oferecer o leite. (*Dá-lhe a leiteira*)

665

QUINTINO – Leite...! Isso é com as mulheres... não tenho leite!

CLARA – Perdão, mas estas senhoras não me ajudam. (*Os três homens vêm a achar-se sós à boca da cena com o que lhes foi dado e mais uma chávena cada um*)

670

QUINTINO – Nós temos todos um ar de parvos, muito razoável.

ALONSO – Ora, quando se está acostumado.

---

629 Todos] Todos menos Leonarda e Miss Deborah [*estão ambas em cena* – AUT]

640 Tenho eu] Tenho, eu [AUT]

- 675 BEIJAMIM – O próprio Hércules...
- QUINTINO – Pois sim, o que não quer dizer que nos não sintamos muito regularmente idiotas. (*Sobem servindo as damas; Gabriela desce tomando a chávena de Beijamim*)
- 680 JOANA (*a meia-voz*) – Gabriela... sabes? (*Quintino serve Gabriela*) Sabes onde está a chave do jardim?
- GABRIELA – No cinto de Clara.
- 685 JOANA – Conhece-la?
- GABRIELA – É a mais grossa. Estou a vê-la; quere-la?
- JOANA – Queria.
- 690 GABRIELA – Espera... vou ver... (*Sobe lentamente*)
- ALONSO (*ao fundo a Deborah*) – Deseja creme?
- MISS – No... eu querer rum!
- 695 BEIJAMIM (*a Livia*) – V. Ex<sup>a</sup> quererá mais açúcar?
- LÍVIA – Mancebo... é preciso que saiba que tomei café sob as tendas das tribos mais ferozes e que não havia lá açúcar! Não uso!
- 700 GABRIELA – Querida Clara, inda te não tinha hoje abraçado. (*Abraça-a*) (*Procurando tirar a chave*)
- 705 CLARA (*desconfiada*) – Que inesperada ternura! O que quererá dizer isto?
- GABRIELA (*abraçando-a*) – Que te quero abraçar. (*Clara enche um copo de rum que Quintino dá a Deborah. Gabriela, não conseguindo tirar a chave, desce*) Não é possível! (*Faz sinal a Joana de que não pôde tirar*)
- 710 QUINTINO – Alonso, vamos à nossa partida de xadrez?
- LEONARDA – Vão, vão. No entanto, Miss Deborah irá ensinar às tuas filhas os direitos das mulheres.
- 715 QUINTINO – Depois do jantar!... Deve ser divertido!

---

679 [*no autógrafo, a fala de Joana que vai do início até "...Gabriela"*] está inserida ainda na fala anterior de Quintino. Tal não parece justificar-se]

707 Gabriela, não] Gabriela não [AUT]

712 entanto, Miss] entanto Miss [AUT]

LEONARDA – Não será divertido; mas todos aproveitarão porque instruí... até mesmo esta senhora. (*Indica Clara que se senta à mesa a bordar; levam a bandeja; Quintino e Alonso jogam; Gabriela senta-se junto a Clara, num banco; à direita, no canapé, Livia e Joana; no centro, 3º plano, Deborah e Leonarda; Beijamim em pé vê jogar*)

CLARA – Por mim, muito obrigada, minha senhora; porque sobre o que chamais os meus direitos, julgo-me suficientemente instruída: se de alguma outra coisa desejo ter mais precisos conhecimentos é... dos meus deveres!

LÍVIA (*a Leonarda*) – Esqueces, minha cara Leonarda, que a D. Clara reprova o nosso programa e aspira, no entanto, a ser uma mulher forte?!

CLARA – Desculpe-me, minha senhora: se V. Ex<sup>a</sup> entende por força a coragem que nos ampara nas privações e que nos permite vencer a malícia dos outros e os nossos próprios defeitos, nada conheço de mais valoroso; mas se a força consiste no poder de lutar com os homens em vigor e em audácia, confesso que estou bem resolvida a ficar e ser fraca toda a minha vida!

LÍVIA – Por esse modo, D. Clara não acha vantagem em que uma menina se possa conduzir e defender a si própria?

CLARA – E isso vale, na vossa opinião, a doçura do apoio no braço do homem que se ama? (*Gabriela furta a chave. Levanta-se e atravessa a cena pelo fundo*)

ALONSO – Muito bem! (*A mulher repreende-o com o olhar*)

LÍVIA – Resumindo: é preciso embrutecermos-nos, não é assim? E limitar as nossas aspirações a remendar guardanapos e a embainhar lenços? (*Clara não vendo Gabriela ao pé: repara e dá por falta da chave*)

CLARA (*aparte*) – Tiraram-me a chave! Ah!... não a terás muito tempo. (*Olhando sempre as pequenas*) Não, minha senhora, pelo contrário, creio que temos o direito de saber tudo aquilo que podemos e devemos saber...

AS MULHERES – Nesse caso... (*Gabriela dá a chave a Joana que se levanta e Gabriela toma-lhe o lugar. Joana pretende sair sem ser vista*)

CLARA – Para sermos, assim, (*a Leonarda*) mais sensatas, (*a Livia*) mais amáveis (*a Deborah*) e mais femininas: ou, para dizer tudo, numa palavra, mais mulheres! Dou outro modo, tudo o que se ganha não vale o que se perde...! Que D. Leonarda leia, medite, escreva mesmo, aplaudo com ambas as mãos, se tem talento para isso; mas o que é

719 canapé, Livia] canapé Livia [AUT]

720 centro, 3º plano, Deborah] centro 3º plano Deborah [AUT]

729 senhora: se] senhora: Se [AUT]

735 modo, D.] modo D. [AUT]

748 Não, minha] Não minha [AUT] / contrário, creio] contrário creio [AUT]

756 modo, tudo] modo tudo [AUT]

lamentável é que escrevendo todas estas coisas não escreva a despesa da sua casa! (Joana dirige-se ao fundo) Miss Deborah é médica, pretende dar-nos a saúde, (aos homens) e no entanto vede como se está a pilar, a olhos vista! D. Lívia viaja? Tanto melhor! Mas, sinceramente, fortifica porventura a sua virtude dormindo na tenda de um beduíno? Enfim, (levanta-se bruscamente olhando Joana que vai quase a escapar-se e pára) que Joana se empoleire pelas ribas é apenas um tique romântico inocente; mas que ela deixe, de noite, a casa de seus pais, para ir... onde lhe aprouver, que nome terá tal facto?

LÍVIA – Conclusão: a exploração da mulher pelo homem! O apagador do marido!... E a sociedade que se prive de todos os serviços, de todas as obras-primas com que a poderíamos enriquecer, como artistas, médicos, jornalistas, jurisconsultos, soldados, em caso de necessidade, para que o senhor tenha o seu jantar pronto às horas e os filhos engordados a leite!

MISS (levantando-se) – Yes b baby... mas nós querer que os homens estar babys para nós... estar de joelhos aos pés de nós... e nós ser mais fortes!

AS MULHERES – Certamente, é isso!

CLARA – Ah! eis justamente o mal, Miss... é que não sois mulheres nem sois mais fortes!

AS MULHERES – Não somos mais fortes? (Levantando-se)

CLARA – Não, não, minhas senhoras! Porque a nossa força é e será sempre a nossa meiguice, a nossa graça, a nossa bondade e todos esses delicados fios dourados com que enlaçamos os corações, na maior das violências... a que se não sente...! É o conselho dado ternamente ao ouvido!... é a censura envolta numa carícia!... é o amor que inspiramos e a amizade que nos consagram...! Quando queremos, a nossos pés, os homens, que são sempre crianças para as mães e grandes crianças para as mulheres, não é carregando as sobrelhas que os fazemos dobrar: é sorrindo! Não é gritando bem alto: “quero!”; mas murmurando muito baixo: “se tu quiseres!”

ALONSO – Muito bem, muito bem! (As mulheres sobem, encolhendo os ombros)

QUINTINO – Peço licença para te observar que me parece não me ter enganado mandando educar minhas filhas à americana...

CLARA – Engana-se, meu padrinho; deixemos os americanos fazer o que entenderem. Eles estão no seu país, na sua casa e nós estamos na nossa! Que as suas filhas passem livremente... (olha Joana) que sacrifiquem a candura infantil ao saber precoce, que se preparem para as lutas da vida arrostando os perigos, tanto melhor para elas se

762 Enfim, (levanta-se) Enfim (levanta-se [AUT]

790 alto: “quero!”] alto: “quero”! [fizemos alteração idêntica no fim da linha – AUT] / baixo: “se] baixo “se [mantendo coerência com a pontuação de expressão análoga no início da linha – AUT]

consequirem vencê-los e as mães lho consentem! (*Olhando as pequenas*) Mas... (*às pequenas*) eu conheci a vossa, queridas filhas... Era uma alma tão tímida... um coração tão bondoso e terno!... Não seria ela que consentisse que a sua Gabriela esgrimisse e caçasse! Se ela vivesse, Joana não se atreveria a sair de noite, porque no momento de fugir teria pensado: “Se a minha pobre mãe acorda... se me não encontra no quarto!... vai chamar-me, procurar-me, por toda a parte, aflita, louca de dor! Que negra culpa seria a minha...! Como teria sido má...” e... não é verdade (*a Joana*) que não terias saído?

805  
810 JOANA (*apanhada, dá um grito*) Oh! não! (*Deixa cair a chave*) (*Joana olha Gabriela que ajoelha lentamente, apanha a chave e lha dá dizendo com voz de súplica*)

GABRIELA – Querida amiga, querida!

815 CLARA (*abraçando-as*) – Meus amores! (*João entra e dá um bilhete a Quintino*)

QUINTINO – Em pé, em pé, é ele! John!

TODOS – John!

820 ALONSO – Não naufragou!

QUINTINO (*levantando-se*) – O cidadão da jovem América!... O homem moderno!... O homem prático!

825 LEONARDA – Meus Deus, estará bem o penteado?

MISS – Um compatriota!

830 QUINTINO – Que entre um filho da civilização moderna! Que entre! (*Alinham-se todos*)

JOHN (*fora*) – Já vou, by God, já vou.

835 JOÃO – Por aqui, meu senhor, por aqui!

840

---

805 pensado: “ Se] pensado: - se [AUT]

807 má...” ] má... [AUT]

832 by God] By God [em coerência com a mesma expressão presente noutros locais do texto – AUT]



845

## CENA XIII

Entra JOHN

850

JOHN (*uma mala de viagem na mão, uma bengala e um cão*).

QUINTINO – Meu sobrinho!

855

JOHN – Sois vós o meu tio? (*A João*) Rapaz, vai tratar desse cão. (*Acaricia o cão que João leva*)QUINTINO (*às filhas*) – Pensou primeiro no cão! Que homem prático!

860

JOHN (*alegre*) – Vivam todos, by God! Tanta mulher numa casa! (*Todos o olham*) Que demónio tenho eu para estarem a olhar-me todos com cara de espanto!?

QUINTINO – Admiram-vos, John!

865

JOHN – Ah! não se incomodem. Sou apenas um bom rapaz. Pendurem-me esse chapéu. (*Atira-o pelo ar*)GABRIELA (*a Quintino*) – É um grosseirão!

870

QUINTINO – É um finório, verás.

JOHN – Oh! senhores; mas que quantidade de mulheres!

QUINTINO – Tua tia, John... a irmã de teu pai...

875

JOHN – Sim? Julguei que tivesse morrido.

LEONARDA – Morrido?

880

QUINTINO – Não a abraças?

JOHN – Se o senhor e ela fazem gosto nisso. Lá vai. (*Abraça-a*)JOANA (*a Quintino*) – É malcriado.

885

QUINTINO – Ser delicado... tem bom tempo para isso! Uma natureza enérgica, viva, cheia de fogo! (*A John*) Minhas filhas...

JOHN – Ah! encantadoras!

890

QUINTINO – D. Lívia... uma viajante.

854 Rapaz, vai] Rapaz vai [AUT]

860 espanto!?] espanto! [AUT]

881 [no autógrafa, toda esta fala de John se encontra, decerto por lapsus calami, integrada na anterior fala de Quintino]

JOHN – Ah! ah!

QUINTINO – Miss Deborah, vossa compatriota.

895 JOHN – Oh! obrigado, os compatriotas! (*Aparte*) Farto delas até aos olhos. E...  
(*referindo-se a Alonso*) aquele chochinha, quem é?

ALONSO – Eu?

900 JOHN – Sim.

QUINTINO – Scht! é teu tio Alonso!

905 JOHN (*ri*) – Ah! o marido de... Bom, bom. Que cabeça tão reinadia que ele tem!

ALONSO – Insulta-me?

LÍVIA – É um rústico; (*pondo o lorgnon*) mas é bem feito, bom tipo de homem.

910 JOHN – Acabou o desfile? Ainda bem: agora, jantava de muito boa vontade.

QUINTINO – Não jantaste, ainda?

915 JOHN – Já; às 4 horas; mas jantava outra vez.

CLARA – Muito bem, eu vou prevenir tudo.

JOHN (*voltando-se*) – Esta menina é também minha prima?

920 QUINTINO – Não, é minha afilhada.

JOHN (*indiferente*) – Tanto melhor. Pois meu caro tio, é muito honroso para si o ter-se lembrado de mim na questão da herança...

925 QUINTINO – É que eu sou americano, também, meu rapaz, nos meus negócios.

JOHN – Esta casa é que é a minha?

930 QUINTINO – A tua? A nossa.

ALONSO – A dele? Sim, a nossa, a de nós todos.

JOHN – Que diz ele, o chochinha?

935 ALONSO – Outra vez!

QUINTINO – Não faças caso; diz que a casa é nossa, está claro, de nós todos três, como, de resto, toda a herança.

940 JOHN – De nós três? Quem lhe meteu isso na cabeça, meu tio?

---

933 ele, o] ele; o [AUT]

QUINTINO – Quem meteu? Ora essa, pois nós não herdamos todos três?

JOHN – Aí é que está o erro. Quem herda sou eu, só!

945 QUINTINO – Tu, só?

JOHN – Eu, só!

950 TODOS – Só!

ALONSO (*rindo*) – Essa não é má... e tem graça... tem muita graça!

QUINTINO – Aí, há embrulhada, meu rapaz! Trata-se da herança de nosso tio Quintino.

955 JOHN – Sei perfeitamente.

QUINTINO – Que faleceu sem deixar testamento.

960 JOHN – Também sei.

ALONSO – Logo: somos nós três, os herdeiros.

965 JOHN – Ta, ta, ta! Que está para ali a babosear, o patusco? Não há aqui herdeiros legítimos, porque há doação, entre vivos, de todos os bens do defunto!

TODOS – Doação!

970 JOHN (*tirando um papel*) – A meu pai, por contrato de casamento, que aqui está assinado pelo falecido! Isto vale por todos os testamentos do mundo!

QUINTINO – Será possível?!

ALONSO – Esta só pelo inferno!

975 QUINTINO (*cai no sofá*) – Estamos arruinados! (*Todas as mulheres desmaiam pelas cadeiras gritando, “oh!”*)

980 JOHN (*dobrando o papel*) – Hein...? (*Olhando Clara que está de pé junto a Quintino*) By God, é a única mulher que há nesta casa!

## FIM DO 2º ACTO

985

---

971 possível?!] possível! [AUT]

976 gritando, “oh!”] gritando, oh! [AUT]

## ACTO III

*A mesma cena; uma mesa no lugar do canapé.*

5

### CENA I

**BEIJAMIM e GABRIELA**

10

BEIJAMIM (*entrando*) – É de mais... é de mais!

GABRIELA – O que tem, Snr. Beijamim?

15

BEIJAMIM – É... esse traste do Lazarini que acabo de encontrar na estação do caminho-de-ferro...

GABRIELA – O príncipe?

20

BEIJAMIM – Qual príncipe! Volta-se para mim e diz-me: “Com que então arruinados, esses pobres diabos? Um sobrinho da América... consterna-me isso... foi o demónio... mas”... e safou-se!

GABRIELA – O miserável! Fugiu porque minha irmã não tem dote.

25

BEIJAMIM – Justamente.

GABRIELA – Minha pobre Joana; vamos preveni-la.

30

BEIJAMIM – Ó minha senhora.

GABRIELA – Ah! os homens!

35

BEIJAMIM – Os homens... perdão... distingamos. (*Resoluto*) É preciso que acabem por uma vez as hesitações. Coragem...

GABRIELA – O que é isso, Snr. Beijamim?

40

BEIJAMIM – Há 6 meses, minha senhora, que eu consulto o meu coração, por indicação da Snr<sup>a</sup> D. Clara e que pergunto a mim mesmo se a amo ou se a não amo!

GABRIELA – Essa dúvida é encantadora!

45

BEIJAMIM – Não duvido, já. Ao ver-vos ontem desmaiada, compreendi pela primeira vez o que se passa na minha alma. É um facto averiguado, incontestável!

GABRIELA – É preciso ter cuidado, Snr. Beijamim! Imagine que tudo isso é um mal-entendido... e diz respeito a minha irmã... e não a mim?

- 50 BEIJAMIM (*reflectindo*) – A sua irmã?! (*Decidido*) Não, minha senhora!  
 GABRIELA – Então, é positivamente comigo?
- 55 BEIJAMIM – É com V. Ex<sup>a</sup>.  
 GABRIELA – É o que quer que eu faça?  
 BEIJAMIM – Que me autorize a pedi-la a seu pai.
- 60 GABRIELA – Sem dote?  
 BEIJAMIM – Esse é o meu forte: logo que uma menina não tem dote, apareço, eu!
- 65 GABRIELA – São muito louváveis esses sentimentos.  
 BEIJAMIM – São naturais.  
 GABRIELA – É heróico!
- 70 BEIJAMIM – Ah!  
 GABRIELA – É um grande homem, Snr. Beijamim!
- 75 BEIJAMIM – Oh!  
 GABRIELA – Amo-o!  
 BEIJAMIM – Então, consente?
- 80 GABRIELA – Em quê?  
 BEIJAMIM – Em ser minha mulher?
- 85 GABRIELA – Lá isso... não!  
 BEIJAMIM – Não!  
 GABRIELA – Autorizá-lo a fazer-me a corte por um número de anos ilimitado, sim.  
 Mas casar-me...
- 90 BEIJAMIM – Porque não?  
 GABRIELA – Abdicar da minha liberdade!... jurar-lhe obediência... nunca!
- 95 BEIJAMIM – Serei eu que farei consistir a minha felicidade em obedecer-vos!  
 GABRIELA – Sim, sim... essas coisas dizem-se sempre! Depois... Leia o volume de Miss Deborah sobre o casamento – é de fazer arrepiar os cabelos da cabeça! Há

---

97 Depois...] Depois! [*parece mais adequada esta pontuação à intenção do interlocutor* – AUT]

98 casamento – é] casamento é [AUT]

100 maridos que não consentem que as mulheres saiam sozinhas... que as não levam ao teatro... que as fazem deixar os bailes à uma hora da manhã... que as tratam por tu, em público, e para lhes rebaixar a importância chamam-lhes “minha bichinha, minha gatinha...”

105 BEIJAMIM – Oh! nunca, nunca a tratarei assim...

GABRIELA – Pois sim; mas não quero casar enquanto isto se não modificar.

BEIJAMIM – Isso será muito tarde!

110 GABRIELA – Tanto pior para o senhor, se todas as raparigas fizerem como eu. Proíbo-lhe, pois, que peça a meu pai a minha mão.

BEIJAMIM – Mas...

115 GABRIELA – Em primeiro lugar, não sei até onde lhe chega, a ele, o direito de a dar...

BEIJAMIM – Em segundo?

120 GABRIELA – Em segundo, é preciso prevenir minha irmã. Venha daí. *(Sai)*

BEIJAMIM – Não será esta a sua última palavra. *(Vai buscar o chapéu e ao sair)*  
Quando eu voltar... *(Vendo Alonso e Quintino que vêm)* Que caras! *(Sai)*

125

## CENA II

Entram ALONSO e QUINTINO

130

QUINTINO *(estão ambos chegados à ribalta, olhando-se)* – Se nós consultássemos outro advogado?

135 ALONSO – Consultemos.

QUINTINO – Quando penso que ele estava na Califórnia e que fui eu que o chamei!

ALONSO – É bem feito, tu foste o culpado...

140 QUINTINO – Começas tu com recriminações... imaginas remediar alguma coisa com esse processo?

---

101 público, e] público e [AUT] / chamam-lhes “minha] chamam-lhes – minha [AUT]

102 gatinha...”] gatinha... [AUT]

111 pai a] pai, a [AUT]

122 que vêm] que vem [*solecismo?* – AUT]

- ALONSO – Eu não digo...
- 145 QUINTINO – Não fazes senão juntar à nossa desgraça, uma outra: a discórdia!
- ALONSO – Oh! homem!
- QUINTINO – Arrependeste-te da tua vivacidade! Não falemos mais nisso! Dá-me a tua  
150 mão e unamo-nos... unidos seremos fortes!
- ALONSO – É esse o meu desejo.
- BEIJAMIM – Tanto mais que o rapaz não me parece lá grande coisa!
- 155 ALONSO – Também a mim.
- BEIJAMIM – Um carpinteiro!
- ALONSO – Sem préstimo.
- 160 QUINTINO – Nenhum. Aposto que ainda está na cama?
- ALONSO – Ora se está. Nós em pé, como bons minhotos...
- 165 QUINTINO – Silêncio, ele aí vem. (*Aparece John, cortando um pau com um canivete*)
- ALONSO – Vem a cortar um pau! Foge-lhe o corpo para o ofício...
- QUINTINO (*baixo*) – Os americanos cortam sempre alguma coisa! Uma mania!... como  
170 a de se assentarem com os pés para cima! Um lindo país para costumes finos! Finjamos  
que o não vemos...
- ALONSO – Isso... caras alegres! Ele não suspeita que consultámos...

175

### CENA III

Entra JOHN, e os mesmos

180

JOHN – Então o que lhes disse o advogado?

185

QUINTINO – Tu sabes?

ALONSO – Ele sabe!

---

144 outra: a] outra: – a [AUT]

170 de se] de [*lapsus calami por influência do português do Brasil, onde esteve em 1918?* – AUT]

- 190 JOHN – Não sei nada. Como os vi às 4 horas da manhã, a pé, disse comigo: vão consultar algum advogado, às escondidas... hei-de sabê-lo... e já o soube.
- AMBOS – Ah!
- 195 JOHN – Disse-lhes que o negócio não era dos melhores, hein?
- AMBOS – Nada disso.
- JOHN – Que a minha doação era inatacável?
- 200 AMBOS – O contrário.
- JOHN – Que não tinham direito a coisa alguma?
- AMBOS – Nã...
- 205 JOHN – Foi isto.
- QUINTINO – Exactamente!
- 210 JOHN – Ah!
- QUINTINO – Mas em Portugal há mais advogados e como nem todos serão da mesma opinião, havemos de encontrar um que a tenha contrária. (*A Alonso*) Metamos-lhe medo.
- 215 ALONSO – Questionaremos.
- JOHN – E perdereis!
- 220 QUINTINO – Ta, ta, ta! (*Baixo a Alonso*) Ele não conhece a lei portuguesa. (*Alto*) Então imaginavas que era só despojar dos seus direitos herdeiros legítimos?...
- 225 JOHN (*a cavalo numa cadeira, cortando-lhe as costas*) – “As doações por actos, entre vivos, ou testamentárias podem compreender a totalidade dos bens”. Código Civil artº 916.
- ALONSO – Ele sabe o código!
- QUINTINO – Enquanto a questão se não decide, fazes favor de não cortares a cadeira?
- 230 JOHN – A cadeira é minha.
- QUINTINO – É tua... é tua... isso é que se há-de provar.



235 JOHN (*tira o código da algibeira*) – Prová-lo-ei. A doação caducará, caducará, por ingratidão. Artº 953.

QUINTINO – Eis o que tu fizeste. Abandonaste-o à última hora... nos seus últimos momentos...

240 ALONSO – Ingratidão monstruosa!

245 JOHN (*lê*) – Mas não haverá caducidade, por ingratidão senão quando o donatário tenha tentado contra a vida do doador, se o injuriou por palavras, obras, ou se lhe recusou alimentos... artº 955.

ALONSO – É exacto. É muito bem pensado.

250 QUINTINO – Esta legislação é bárbara... (*A John, que corta a cadeira*) Ó homem, deixe a cadeira!

JOHN – Se é minha!

255 ALONSO – Ainda não. Por ora é nossa! Mas “para se fazer uma doação é preciso que se esteja no pleno uso das faculdades”.

QUINTINO – Justamente, e a prova de que o defunto o não estava é que te nomeou seu herdeiro!

260 JOHN – Provem-no.

QUINTINO – Prová-lo-emos.

265 ALONSO – Provaremos que estava no estado habitual de imbecilidade, de demência e de furor. Artº 489.

JOHN – Os factos serão articulados por escrito. Artº 493.

QUINTINO – Apresentaremos as nossas testemunhas e os nossos documentos.

270 ALONSO – Houve captação!

QUINTINO – É isso... captação! Onde está a captação, Alonso?

275 ALONSO – Aqui. Hei-de achá-la. (*Folheando*)

JOHN (*tranquilamente*) – Não está aí.

OS DOIS – Hein?

---

235 ingratidão. Artº] ingratidão artº [AUT]

248 John, que] John que [AUT] / Ó homem, deixe] Oh! homem deixe [AUT]

263 imbecilidade, de] imbecilidade de [AUT]

280 JOHN – Vejam: (*sereno, cortando a cadeira*) Relatório Geral. Disposições entre vivos e testamentários. Cap. 2º, artº 1º, parágrafo 8º, pp 247.

ALONSO (*retoma o código, desanimado*) – O maroto vence-nos.

285 QUINTINO (*raivoso*) – Mas com mil demónios, deixa a cadeira.

JOHN – Se ela é minha!

290 QUINTINO – Parece-me que a intimidação deu mau resultado.

ALONSO – Muito mau.

295 QUINTINO – É um homem prático. Aqui está o defeito dos homens práticos. Vejamos se pela manha...

ALONSO – Experimentemos...

QUINTINO – Olha lá, John. Creio que não tencionas vender a fábrica!?

300 JOHN – Não senhor.

QUINTINO – Continuarás, pois, com a conserva do peixe?

305 JOHN – Certamente.

QUINTINO – Nesse caso, associemo-nos. Diz as condições, que nós aceitamos.

ALONSO – É natural.

310 JOHN – Francamente... eu não preciso de sócios.

QUINTINO – Talvez te enganes... conheces pouco o negócio... um carpinteiro...

315 JOHN (*levantando-se*) – Acabemos com isto; entenda ou não entenda, é comigo. O que lhes afianço é que a sua bela fábrica está mal feita, mal dirigida, mal administrada, e que eu vou pôr em ordem tudo isto!

OS DOIS – Ah!

320 JOHN – Basta olhar. As oficinas no rés-do-chão são acanhadas; o rio fica muito longe, inconveniente, despesa. Nesta sala, vejam que espaço perdido: quando fizer passar por aqui três tubos do calorífero, nos tectos os tubos de gás, no sobrado os tubos da água, um cabrestante naquele canto, uma caldeira naqueloutro, fios eléctricos para o telefone e uma linha férrea para as conduções, então, isto começará a entrar nos eixos!

325

---

280 sereno, cortando] sereno cortando [AUT]

283 maroto vence-nos] maroto, vence-nos [AUT]

285 demónios, deixa] demónios deixa [AUT]

298 Olha lá] Olha, lá [AUT] / a fábrica!?] a fábrica? [AUT]

QUINTINO – Então o chá? Onde se há-de tomar chá?

JOHN – No meio de tudo isto.

330 QUINTINO – E tua família, John? Os teus pobres parentes onde os metes, tu?

JOHN – Os meus parentes? Quais? Vós? Francamente, com a mão na consciência, os senhores prestam para alguma coisa?

335 QUINTINO – Para alguma coisa! Para tudo!

JOHN – Pois bem, eu verei... hão-de arrumar-se nalguma parte.

340 ALONSO – Arrumar!... Ele arruma-nos!

QUINTINO – Arrumar os teus tios! Os irmãos de...

JOHN – E que fôsseis meus avós! Devo-vos alguma coisa, ou a alguém? Eu? Aos 15 anos ganhava a minha vida, só! O velho (meu pai) não me dava um dólar! Aos 17 era caixeiro; aos 19 montava uma fábrica; aos 20 estava rico; aos 21 arruinado; aos 25 recomeçava; aos 28 triplicava o capital! Cada um por si e adiante! É a divisa americana! É a minha! O que me não impede de ser bom rapaz e de jogar, ao domingo, uma partida de bola com as senhoras...

345

350 QUINTINO – Natureza positiva! Eis o inconveniente das naturezas positivas! E diz-me, não tencionas casar-te?

JOHN – Para quê?

355 QUINTINO – Para teres uma mulher... educada à americana...

JOHN – Obrigado! Aturar uma mulher... sem contar com o sogro e com a sogra! Obrigado! Uma mulher que nos maça com os trapos da moda, que fala em tudo, que conta os nossos negócios, que nos indispõe com os amigos, que nos obriga a receber gente que detestamos, que ralha se um marido entra tarde ou se não entra... Obrigado! Ainda não estou tão idiota! Mais tarde!

360

QUINTINO – É pena, porque tínhamos cá...

365 JOHN – Stop! Vou dar uma vista de olhos pela escrituração. Preparar as suas contas de tutela.

OS DOIS – As nossas contas!...

---

345 caixeiro;] caixeiro, [*mantendo coerência com a pontuação prevalecente nesta enumeração* – AUT]

346 recomeçava;] recomeçava, [*vide nota acima*]

363 pena, porque] pena porque [AUT]

370 JOHN – Se querem ficar para jantar, os senhores fiquem... mas sós!... Mulheres nem uma, hein?... nem vê-las.

375 **CENA IV**

**ALONSO, QUINTINO, CLARA, LÍVIA, GABRIELA, DEBORAH, LEONARDA, JOANA**

380 ALONSO (*imitando Quintino*) – Ah! ah! não vêem o homem moderno, o filho da civilização! O debastador... dos móveis. (*Aponta a cadeira*)

QUINTINO – Quando penso que fui eu que o fiz vir da Califórnia!

385 LÍVIA e DEBORAH – Então?

LEONARDA – Então?

390 JOANA, CLARA, GABRIELA – Então?

QUINTINO – É uma pérola, o tal carpinteiro.

LEONARDA – Não consente?

395 QUINTINO – Na nossa partida? Oh! se consente!

LEONARDA – A nossa partida.

400 QUINTINO – Ele leva a sua generosidade a empregar-nos a mim e ao Alonso; mas com vocês não quer nada, nem vê-las.

LEONARDA – Aceitem as minhas felicitações por tanta esperteza!

405 ALONSO e QUINTINO – Todavia...

LEONARDA – E isto são os homens! Os homens que se arrogam o monopólio do espírito, da inteligência, dos negócios...

410 ALONSO e QUINTINO – Mas...

LEONARDA – É tempo de que as mulheres tomem o seu lugar.

ALONSO e QUINTINO – Vós?

415 LEONARDA – Vamos reparar as suas tolices. Fora os homens!

---

377 [*Acrescentámos Joana, pois também intervém na cena*]

411, 415 e 417 [*não consta do autógrafo a identificação dos interlocutores que intervêm nestas linhas. Parece-nos, porém, que a opção tomada é a mais óbvia, tendo em conta a sequência da cena*]

ALONSO e QUINTINO – Minhas senhoras...

420 LEONARDA (*expulsando-os*) – Fora os homens!

ALONSO e QUINTINO – Digam-nos, ao menos...

AS MULHERES – Fora os homens! fora! (*Saem expulsos*)

425 LÍVIA – Sexo de imbecis!

LEONARDA – Minhas senhoras, o Capitólio está em perigo... (*A Clara*) Deixa-nos.

430 CLARA – Ah! minha senhora, sinto que não tenho força para defender o vosso Capitólio! (*Sai*)

## CENA V

435

**Todas as mulheres, menos Clara**

440 LÍVIA – Seria um epigrama?

LEONARDA – Deliberemos rapidamente. Catilina bate às nossas portas... trata-se de domar o terrível americano, ficando nesta casa; dê cada uma a sua opinião, escutá-las-ei, por ordem, segundo a idade de cada uma.

445 TODAS – Muito bem!

LEONARDA – A mais velha que fale! Fale. (*Silêncio*) Então?

450 LÍVIA – Espero que Miss Deborah comece.

MISS – Aoh! ser a mais velha que começar...

455 LÍVIA – Então, minha querida! Decerto que não quer convencer-nos de que é mais nova do que eu...?

MISS –Yes!

460 LÍVIA – Acho curiosa essa preocupação. Todos sabemos que tem 50 anos, pelo menos...

MISS – Eu ter 25, ter 25...

---

436 [*certamente por lapso, o autor omitiu a indicação didascálica dos interlocutores desta cena*]

447 Fale.] Fale, [*lapsus calami* – AUT]

LEONARDA – Então, senhoras, Catilina está a nossa porta e nos questionamos?

465 LÍVIA – Eu opto pelas medidas enérgicas!

JOANA – E eu também, desde a traição de Lazarini!

GABRIELA – Eu sou pela doçura! O que domestica os animais mais ferozes? O amor!  
470 Façamos-lhe perder a cabeça e mandaremos como nos aprouver.

LEONARDA – E por que maneira?

GABRIELA – Por um costume, um hábito do seu país – flartando – !

475 TODAS – Flartando!

LEONARDA – O que vem a ser isso?

480 GABRIELA – O flartar? É um namoro que se provoca e se consente; de que se não faz caso senão por amor próprio... É uma maneira de provocar os homens... ligeiramente... corando... a arte de os olhar, de frente, baixando os olhos! Consentir... até... ao pequeno perigo e... parar... Eis o que é flartar! Perguntai a Miss Deborah...

485 MISS – Yes!

LEONARDA – As senhoras que aprovam, levantem um braço! (*Levantam todas*)

JOANA – Por unanimidade!

490 GABRIELA – E agora... às armas!... Quero dizer, ao espelho! (*Saem todas excepto Leonarda*)

495 **CENA VI**

**LEONARDA e JOHN**

500 LEONARDA – Já que as conveniências me não permitem explorar os meus recursos de mulher, preparemos-lhe um *speech*! Ei-lo.

505 JOHN (*de carteira e lápis, contando*) – 10 e 15 – 25 e 8 – 33 e 7 – 40. Ah! a tia Pulquéria. (*Vai a afastar-se*)

---

482 é flartar] é – flirtar [AUT]

LEONARDA – Meu sobrinho! Deixo aos outros o cuidado de apelar para a vossa generosidade, o trabalho de discutir os vossos direitos, e ainda o penoso encargo de vos intimidar! Colocarei a questão mais alto! Não vos direi nada...

510 JOHN – Bela ideia! Prova-me essa resolução que sois uma mulher razoável, minha tia... E oito 33 e 7...

515 LEONARDA – Nada que possa melindrar-vos! Examinemos primeiro a questão sob o ponto de vista filosófico e social e vejamos se, no caso da herança, a lei salvaguardou os interesses da mulher...! Não salvaguardou, não e não! Consulte-se a história: escrava entre os gregos vegetando na sombra do gineceu – serva na Idade Média – vivendo prisioneira no castelo – a mulher não pôde nunca pleitear justiça, nem contratar, nem adquirir, nem escrever, nem falar...

520 JOHN – É o que se vê.

LEONARDA – Não me interrompa, John! Examinemos as mulheres antigas...

525 JOHN – Estou examinando... fiquemos por aqui.

LEONARDA – Como?

530 JOHN – Examinando! – E deixe-me examinar as minhas contas – E 7 – 40 – e 10 – 50,...

LEONARDA – Percebi... é uma alusão à minha idade, é de... muito pouco espírito...

JOHN – Hein?

535 LEONARDA – Responde às minhas razões com insultos.

JOHN – Eu?

540 LEONARDA – Como um verdadeiro rústico, que é!

JOHN – Ora, ora.

LEONARDA – Sois bem... um homem...

545 JOHN – Estou certo disso.

LEONARDA – Mas não há-de durar muito.

550 JOHN – Não há-de durar...

LEONARDA – Sei o que digo.

---

507 e ainda] e, ainda [AUT]

516 Idade Média] idade média [AUT]

522 interrompa, John] interrompa John [AUT]

JOHN – Se o não souber não é por falta de o gritar!

555 LEONARDA – Sois um incivil!

JOHN – Muita honra...

560 LEONARDA – Adeus.

JOHN – Boas-tardes. *(Ri)* E 7, 40 – e 8, 48. *(Vai a sair pela direita)*

565

## CENA VII

JOHN, GABRIELA, JOANA

570 GABRIELA – Ah! meu primo!

JOHN – Perdão. *(Vai à esquerda entra Joana)*

575 JOANA – Senhor John.

GABRIELA – Então deixa-nos?

JOHN – Deixo, vou ter com a tia Leonarda.

580 JOANA *(meiga)* – Não vá, já; tão depressa!

GABRIELA – Conversemos um pouco... espere...

585 JOHN – Depois, depois.

GABRIELA – Sente-se, aqui, peço-lho.

JOANA – Não está com cerimónias a Gabriela.

590 JOHN – Que me quererá ela? *(Quando John se senta Joana, com um pequeno grito, deixa cair o lenço)*

JOANA – Ah!

595 JOHN – Que é?

JOANA *(lânguida)* – Caiu-me o lenço.

---

588, 590, 591 e 593 [*Para que a cena se tornasse dramaturgicamente mais eficaz e ficasse claro que foi a Joana que o lenço caiu e não a Gabriela – como fora intenção inicial do autor que, no autógrafa, riscou “Gabriela” na linha 590 e escreveu “Joana” – achámos por bem proceder às seguintes alterações: no autógrafa, as actuais linhas 588 e 590/591 estão trocadas; também aí, é Gabriela que diz “Ah!” (linha 593)*]



- JOHN – Apanhe-o.
- 600 JOANA – Meu caro John.
- GABRIELA – Tem arrojo a Joana.
- JOHN – Aqui o tem, prima. (*Atira-lho*)
- 605 JOANA – Aqui tem... (*Estende-lhe a mão para ele beijar*)
- JOHN – O que quer?
- 610 JOANA – Permito-lhe...
- JOHN – O quê?
- JOANA – É preciso explicar? – Que me beije a mão.
- 615 JOHN – Ah! (*Toma-lhe a mão, rudemente*)
- GABRIELA (*aparte*) – Vai depressa, de mais. (*Dá um grito quando John vai a beijar*)
- 620 Oh!
- JOHN – O que é?
- GABRIELA – Despregou-se-me o pente!... John, meu caro John.
- 625 JOANA (*despeitada*) – É descarada esta Gabriela.
- GABRIELA – Ajude-me a pregá-lo.
- JOHN – Está-me a parecer que me tomam por criado de quarto!
- 630 GABRIELA e JOANA – Oh!
- JOHN – Desenganem-se, minhas queridas primas, que as suas momices nem me divertem.
- 635 GABRIELA – Que mau, primo.
- JOANA – Não quer, então, flartar?
- 640 JOHN – Flartar?
- GABRIELA e JOANA – À americana.
- JOHN – Ah! querem flartar à americana? Dissessem-no há mais tempo! (*Aparte*) Vou ensiná-las a flartar. (*Alto*) Deixe-me pregar-lhe o pente, minha bela!
- 645 GABRIELA – Até que enfim.
- JOHN – Aonde? Aqui? (*Beija-lhe os cabelos*)

- 650 GABRIELA – Meu primo!  
 JOHN – Meu anjo! (*Beija-a*)
- 655 JOANA (*levantando-se*) – Então o que é isso?  
 JOHN – Flarte, meu amor. (*Corre a ela e agarra-a pela cintura*)  
 JOANA – Senhor... (*Fugindo*)
- 660 JOHN – Então não queriam flartar? Flartemos. (*Corre a Gabriela*)  
 GABRIELA (*agarrada a um canto, esconde a cara*) – Socorro! (*ameaçando*) olhe que o arranho!
- 665 JOHN – Flartemos, flartemos! (*Trá-la à boca de cena*)  
 JOANA (*fugindo*) – É indigno!...
- 670 JOHN (*correndo a ela, sem deixar Gabriela, trá-las à boca da cena a ambas*) – O abandonar-vos? Decerto, minhas queridas.  
 JOANA (*defendendo-se*) – Socorro!
- 675 GABRIELA – Quem me acode?  
 JOHN – Para vos ensinar (*beija Joana*) a não provocar (*beija Gabriela*) situações (*beija Joana*) que não são (*beija Gabriela*) nem convenientes (*beija Joana*) nem decentes (*beija Gabriela*).
- 680 GABRIELA e JOANA – Perdão!  
 JOHN – Hão-de tornar?
- 685 AS DUAS – Não tornamos.  
 JOHN – Nunca? Nunca?  
 AS DUAS – Nunca!
- 690 JOHN – Podem retirar-se. 48 e 2 – 50.  
 GABRIELA – 50? (*Limpando as faces*) Foram mais de cem.
- 695 JOHN – Então? (*Voltando-se*)  
 AS DUAS – Ah! (*fogem*)

## CENA VIII

700

## JOHN e LÍVIA

705 JOHN – 58... já não sei aonde estou.

LÍVIA – Garotas, verdadeiras garotas, meu caro Snr. John.

JOHN – Outra vez, by God!

710 LÍVIA – O que falta a um homem, como o senhor, é uma mulher enérgica, uma mulher viril...

JOHN (*aparte*) – Deixo-me disto. (*Fecha a carteira*) Está certa disso?

715 LÍVIA – Certíssima. Acaso pensa em ficar em Portugal? Ah! meu amigo, morreria asfiziado neste meio. O que lhe convém é a América, as grandes serras, os grandes lagos,... o deserto, o deserto, sobretudo, com os seus prados floridos, as florestas virgens e no meio uma mulher... (*a um gesto de John*) perdão! O importante é que uma mulher seja capaz de disparar uma espingarda ou de empurrar uma carroça pela traseira!

720 Ah! John, vivi essa existência aventureira, perfumada de aromas balsâmicos! Cacei o Urso nas montanhas Rochosas; escavei o ouro... Cheguei a estar amarrada ao cepo da execução, na guerra dos Apaches...

725 JOHN – E largaram-na!!

LÍVIA – Eu lhe conto. A nossa caravana compunha-se de seis pessoas: três bandidos escapados dos presídios do México, dois pretos e eu! Faltavam-nos as rações: comemos as mulas! Depois os selins, depois as rédeas, e íamos a passar aos negros quando esbarrámos com uma tribo de Apaches... em fatos de verão! Paro para fazer o desenho do quadro... os selvagens agarram-me, prendem-me, estava perdida! De repente, quebro as cordas com um esforço único e dou um grito terrível!... Um grito que não tinha nada de humano... espere... vou ver se sou capaz de o dar outra vez...

735 JOHN – Não, pelo amor de Deus, não é preciso.

LÍVIA – Ao grito, os Apaches caem fulminados, julgando-se vítimas de uma divindade vingadora! Atiro-me ao rio, alcanço a outra margem. Salto sobre um cavalo selvagem que pastava e... eis-me aqui!

740 JOHN – Aqui?! By God!

LÍVIA – Tenho uma força hercúlea. Veja os meus bicípites... são de aço!

---

701 [*omite-se, no autógráfo, esta indicação didascálica que acrescentámos*]

742 meus bicípites] meus bicípedes [*lapsus calami por dissimilação do i? Por confusão com bípede? Lapsos estranho, pois o autor era médico – AUT*]

JOHN – Perdão, eu...

745 LÍVIA – Apalpe, apalpe. Veja os efeitos da esgrima e do trapézio. Que me diz a isto?

JOHN – Belos efeitos!

750 LÍVIA – Isto é duro, é de lei! E então para a corrida... (*Vai a mostrar a perna*)

JOHN – Acredito, acredito.

755 LÍVIA – Assim feita, uma mulher nada pode reear. Pode ir para toda a parte afoitamente e... não precisarei acrescentar que estou como saí... dos braços do meu 2º marido!

JOHN – Ah!

760 LÍVIA – Quando sereis o meu 3º, John?

JOHN – Eu!

LÍVIA – Sim, vós.

765 JOHN – Deus me livre de tal, minha boa senhora! Ter de me sentir apertado nesses bicípites de aço? Oh! nunca!

LÍVIA – Como?

770 JOHN – Faz-me o favor de me deixar sossegado? A senhora está doida.

LÍVIA – Doida?

775 JOHN – Sim, doida!

LÍVIA – O senhor ignora que não passa de um lapuz e que me não mete medo a mim?

JOHN – Já eu não digo o mesmo; tenho-lhe medo!

780 LÍVIA – E se se julga ofendido, saiba que tem na sua frente uma mulher para o senhor.

JOHN – Mas eu é que não sou homem para V. Ex<sup>a</sup>.

785 LÍVIA – Insulta-me!

JOHN – Que diabo de casa de Orates!

790

---

753 mulher nada] mulher, nada [AUT]

766 [vide nota da linha 742]

## CENA IX

Idem e MISS DEBORAH

795

MISS – Que barulha!

800

JOHN – Outra! Safe-se, safe-se! (*Toma-a por um braço e fá-la virar diante dele. As duas lançam-se a ele*)

805

OS TRÊS (*quase ao mesmo tempo*) – Malcriado! Se atrever... como se diz... se atrever a empurrar mim... ser bruto, ignorante... vergonha da América! Deixem-me em paz! Não há aqui senão mulheres! Vão para o diabo, todas! Ajude-me, Miss Deborah! Vamos deitá-lo pela janela fora!

## CENA X

810

Idem e QUINTINO, LEONARDA, ALONSO, GABRIELA e JOANA

QUINTINO – O que é isto, Santo Deus! (*Separando-os*)

815

ALONSO – Matam-se!

JOHN (*em furor*) – Saiam todos... para a rua... fora da minha casa!

820

QUINTINO – John, meu sobrinho!

JOHN – Qual sobrinho, nem meio sobrinho. Dou-lhes uma hora para se porem na rua com malas e bagagens! Uma hora, ouvem? Na rua ou faço-os expulsar pelos operários! (*Vai ao fogão, bebe água. A noite desce.*)

825

QUINTINO (*às mulheres*) – Aqui está o que vocês fazem!

TODAS – Foi ele, que...

830

QUINTINO – Queriam domesticar um urso... enraivecera- no ainda mais.

LEONARDA – Meu irmão, toda a família...

835

QUINTINO – Falem-me da minha família! Onde está? O que fizeram dela? Uma casa de doidos! A desordem e a extravagância em tudo! (*Mostra Joana*) Uma menina que anda a cavalo, dia e noite, por onde quer! (*Indica Gabriela*) Esta caça lebres...! (*Indica a irmã*) Esta é uma velha tola que não diz senão disparates...! (*Indica Deborah*) Esta uma boca de trapos...! Isto (*indica Lívia*) não é uma mulher, é um turco!... E eis a minha família! Que felicidade viver no seio da minha família...!

840 MISS – Senhor...

QUINTINO – Adeus, amiga, vá até ao Niagara e veja se eu por lá estou. (*Às outras*) E as senhoras é irem arranjar as malas...

845 GABRIELA – Nós?

QUINTINO – Pois, eu?

JOHN (*furioso*) – É ir arranjar as malas e já! By God!

850 QUINTINO – Já vamos, já vamos! Oh! senhor, e fui eu que o fui desencantar lá dos quintos... da Califórnia! (*John fá-los recuar. Todas as portas se fecham sobre eles*)

855 **CENA XI**

**JOHN, só**

860 JOHN – Enfim, consigo estar, só, em minha casa! Que felicidade! (*Vê o relógio*) Cinco horas; os operários foram-se; só me falta jantar. Que é do meu saco? Está ali. (*Tira do saco, chá, chaleira e objectos de cozinha*) Vou jantar deliciosamente! O que eu precisava era de lume! Quem vem lá?

865

**CENA XII**

**Entra CLARA**

870

CLARA – Perdão, sou eu.

875 JOHN – Outra! Não acabam cá em casa.

CLARA – Peço-lhe desculpa, Snr. John, vinha procurar...

JOHN – Vá-se embora!

880 CLARA – Naquele gabinete...

JOHN – Vá-se embora!

885 CLARA – Perdão... é uma mala.

JOHN – Procure-a, então.

- 890 CLARA – Muito amável. (*Abre a porta*) Lá está ela. (*John prepara o chá. Clara esforça-se por tirar a mala; ele olha por cima do ombro*)
- JOHN – Está servida!
- CLARA – É que é algum tanto pesada.
- 895 JOHN (*levanta-se*) – Tire-se daí, deixe! É capaz de se magoar. (*Traz a mala para o meio da sala e olha Clara*) Ah! é a pequena que não desmaiou, ontem.
- CLARA – Obrigada.
- 900 JOHN – Está vazia. O que lhe vai meter dentro?
- CLARA – A roupa de mesa que está neste armário. (*Abre a mala*)
- 905 JOHN – Então a menina é que é encarregada dessas coisas? (*Vai a deitar água na chaleira*)
- CLARA – O senhor não escalda a chaleira, antes?
- 910 JOHN – Não.
- CLARA – Pois é o que se deve fazer primeiro.
- JOHN – Não sou muito exigente, nestas coisas.
- 915 CLARA – Não é por ser exigente... deixe-me fazer-lhe o chá.
- JOHN – Serviço por serviço... seja.
- 920 CLARA (*escalda a cafeteira, etc.*) – E onde vai tomar o chá?
- JOHN (*indica a mesa*) – Ali em cima.
- CLARA – Sem toalha?
- 925 JOHN – Ora, nem é preciso.
- CLARA – Mas é mais agradável. Com licença. (*Estende uma toalha na mesa e põe chávena, etc.*)
- 930 JOHN – Que luxo!
- CLARA – Não mexa em coisa nenhuma: cada um no seu ofício. (*Vai pôr um guardanapo e volta*)

---

888 (John prepara] (prepara [*incluímos o nome da personagem para desfazer ambiguidades* – AUT]

911 fazer primeiro] fazer, primeiro [AUT]

919 E onde] E, onde [AUT]

921 Ali em] Ali, em [AUT]

935 JOHN – É engraçado vê-la andar assim, tão desembaraçada; quase que se não ouve, não incomoda a gente...

CLARA – Está pronto o seu chá. Pode tomá-lo. (*Deita-o*)

940 JOHN (*sentando-se*) – Mil vezes, obrigado, minha senhora. Como se chama?

CLARA – Clara.

945 JOHN – É um bonito nome! Clara! (*Movimento de Clara. Ele, sereno*) Digo-lhe que é um bonito nome. (*Bebe*)

CLARA – Obrigado por ele. E será bom?

950 JOHN – Delicioso... o chá! Que bom. É assim que o faz para meu tio?

CLARA – Todas as noites. (*Vai ao armário*)

JOHN – É bem feliz o meu tio. (*Olha o armário*) É a menina que arruma a roupa?

955 CLARA – Naturalmente.

960 JOHN – Isso faz-me lembrar minha mãe. Havia lá em casa, também, um grande armário, como este, cheio de toalhas e guardanapos, até acima, marcados com fitas azuis e cor-de-rosa. Que grande mulher de trabalho era minha mãe! Como ela trazia a nossa casa... um brinco! Como tudo isto vai longe e todavia... como se sente perto quando se pensa... (*Clara tira toalhas e guardanapos que põe no contador*)

CLARA (*detendo-se*) – Morreu?

965 JOHN – Tinha eu 15 anos. Não se encontram daquelas mulheres! Às vezes uma aqui, outra acolá... como a senhora, talvez!

CLARA – Como eu?

970 JOHN – Parece-me que sim! Agora que a tenho visto ir e vir com a roupa, arranjando, dispondo... lembrei-me dela! Andava como a menina, sem fazer barulho... Há muito tempo que me não vejo tranquilo numa casa, com móveis verdadeiros, verdadeiros armários, verdadeiro chá... Tem o seu lado bom tudo isto. Era o que ela me dizia quando, às vezes, eu queria deixar a casa, e... e eu respondia-lhe asperamente! Ela escondia-se e... chorava!... Depois, morreu! Falemos de outras coisas! Quer tomar uma chávena de chá, comigo?

975

CLARA – Não, obrigada.

---

944 Ele, sereno] Ele sereno [AUT]

978 Não, obrigada] Não obrigada [AUT]



- 980 JOHN – O que eu estava a oferecer. E meu tio paga-lhe bem todos os cuidados que tem por ele?
- CLARA – Trata-me como se fosse sua filha. Francamente, sinto-me bem paga.
- 985 JOHN – Eu faria o mesmo, no seu lugar: uma mulher que tudo vigia e tudo dirige, que faz trabalhar os criados. É verdade que ele vai deixar de os ter! O que fará, agora, em casa dele? Para o futuro?
- CLARA – O mesmo que tenho feito, aqui, até agora.
- 990 JOHN (*fecha a tampa da mala com o pé e senta-se sobre*) – Em ponto pequeno. Se lhe oferecessem boas condições para não sair, para ficar?
- CLARA – Aqui?
- 995 JOHN – Sim, aqui.
- CLARA – Consigo?
- 1000 JOHN – Comigo... porque, afinal, qualquer dia há-de ser preciso encher novamente os armários! Precisarei de quem me trate dessa roupa,... de quem me faça o chá! Estou proprietário, ser-me-á agradável no regresso do trabalho encontrar o fogão aceso e a mesa posta.
- 1005 CLARA – Case-se.
- JOHN (*vai a acender o cachimbo*) – Ah! lá isso, não. Safa! gosto muito de fazer as minhas vontades e...
- 1010 CLARA – O senhor vai fumar?
- JOHN – Porque não?
- CLARA – “Se quisesse” não fumar, aqui, ficar-lhe-ia muito grata. É-me impossível suportar o fumo do tabaco.
- 1015 JOHN – Pois sim... Aí está um defeito, já; não suportar o fumo do tabaco.
- CLARA – Mas, se quer, retiro-me.
- 1020 JOHN – Não, isso não. Diga-me uma coisa.
- CLARA – O quê?
- 1025 JOHN – Quanto quereria, para ficar governando a minha casa?

---

980 E meu] E, meu [AUT]

992 ficar?] ficar. [AUT]

1012 Porque não?] Porque, não? [AUT]

CLARA – Em primeiro lugar, isso não é possível... não tenho idade que permita...

1030 JOHN – Falar-se-ia? Acredita que se atrevessem?... Realmente havia de quê... a menina... eu... (*Desce*) Uma ideia...

CLARA – E depois há outra razão ainda. (*Vai ao armário à roupa*)

JOHN – Outra?

1035 CLARA – Meu tio necessita de mim, e não é quando ele está pobre... (*Traz roupa*)

JOHN – Pelo contrário; parece-me o momento de o deixar.

1040 CLARA – Na América talvez seja assim. Em Portugal é a ocasião de ficar.

JOHN – Tem razão, tem. (*Toma o cachimbo*) Passarei sem os seus serviços e está tudo acabado.

1045 CLARA – Vai, outra vez...

JOHN – O quê?

CLARA – Fumar?

1050 JOHN – Ah! esquecia-me. (*Atira ao chão o cachimbo que se quebra*) Vai para o diabo, tu!

CLARA – Não se perdeu grande coisa.

1055 JOHN – Acha? (*Deita aguardente*) Um cachimbo que atravessou comigo o deserto do Faroeste e o mar. As mulheres não apreciam coisa alguma.

CLARA – Beber assim aguardente! Se eu fosse sua mulher ou sua irmã...

1060 JOHN – Também não? Nem aguardente, nem tabaco! Seria alegre a vida! (*Brusco*) Acaba isso por uma vez ou vou ajudá-la? Começa a impacientar-me decididamente. (*Atira roupa para dentro da mala*)

1065 CLARA – Não... não... as toalhas para o fundo... ali.

JOHN – Ali?

CLARA – Isso mesmo.

1070 JOHN (*aparte*) – É paciente esta mulher. Conforma-se com tudo... nada a sobressalta... Meteu-se-lhe na cabeça o ir-se embora e vai! (*Alto*) Se meu tio ficasse ir-se-ia, ainda?

---

1031 E depois] E, depois [AUT]

1055 deserto do] deserto de [AUT]

- 1075 CLARA – Se ele ficasse, como eu o não posso deixar... (*Desce*)  
 JOHN – Eu ponho-o fora porventura?... Se ele puder ser útil à fábrica...  
 CLARA – Útil... assim o creio; há sempre necessidade de um substituto. É um homem  
 1080 estimado... será sempre uma boa recomendação para a casa.  
 JOHN – Isso é verdade.  
 CLARA – E se quisesse...  
 1085 JOHN – Pois bem... que fique.  
 CLARA – Com as filhas?  
 JOHN – Oh! isso é que não.  
 1090 CLARA – Porquê?  
 JOHN – Não, lá as filhas, não. Não falemos mais nisso.  
 1095 CLARA – Imaginou, então, que meu tio ficaria, aqui, só?  
 JOHN – E à senhora meteu-se-lhe na cabeça sair e está muito contente, não é assim?  
 CLARA – Faz-me favor, dá-me as toalhas que estão, ali, em cima?  
 1100 JOHN – Não sou seu criado. (*Vai ao armário*)  
 CLARA – Sei muito bem... (*Gesto de se levantar*)  
 1105 JOHN – Aqui estão! (*Aparte*) É de mármore esta mulher!  
 CLARA (*de joelhos junto à mala*) Se quisesse ajudar-me, mais depressa se veria livre  
 de mim.  
 1110 JOHN (*joelhando*) – É o que eu digo... é cabeçuda... é um prazer...  
 CLARA – Tem prazer nisso? Não me parece.  
 JOHN – Que bonitos olhos! Mas é fria, fria! Esta ideia de ter filhas em vez de filhos...  
 1115 Os rapazes são a força, os braços duma casa.  
 CLARA – E quem será o encanto e a graça? Tudo o que vem do coração? As filhas. (*À medida que ele mete a roupa, John aproveita a ocasião em que ela se volta para a deitar para o chão*) Os rapazes aos 15 anos saem e ninguém mais os vê! Quem ficaria

---

1107 ajudar-me, mais] ajudar-me mais [AUT]

1112 [no autógrafa, decerto por lapso, a primeira frase desta fala de Clara encontra-se na anterior fala de John]

1120 em casa para esperar o pai, abraçá-lo, oferecer-lhe a cadeira mais cómoda, beijá-lo, saltando-lhe ao colo? As filhas! Uma mesa de rapazes é uma casa cheia de frutos; mas é bom não desprezar as flores! (*Surpreende-o a tirar roupa*) O que está a fazer?

1125 JOHN – Estou a arranjar...

CLARA – No chão?

1130 JOHN – Confesse que me está a fazer encolerizar de propósito, com a teima de se ir embora!

CLARA – Não acredita que isso me contraria, também? Antes queria ficar com meu padrinho e as filhas... se “quisesse”...

1135 JOHN – Se quisesse, se quisesse!... (*Agarra na ponta de um guardanapo que Clara tem por outra e descem*) Pois bem, ficarei... com uma das filhas.

CLARA – Não; as duas.

1140 JOHN – A mais velha, só. Fica a mais velha.

CLARA – E a mais nova?

JOHN – A que “flarta”? Não.

1145 CLARA – Há-de ficar.

JOHN (*suplicante*) – A mais nova, não... peço-lhe... largue o guardanapo.

1150 CLARA – Pois tem coração para separar duas irmãs?

JOHN (*arrancando o guardanapo*) – Pois que fiquem ambas, já que assim o quer; mas largue o guardanapo.

1155 CLARA (*corre ao fundo*) – Vou prevenir o padrinho que pode ficar com o Snr. Alonso.

JOHN – O Alonso?

CLARA – Sim.

1160 JOHN – Não me fale em tal homem, nem o quero ver.

CLARA – Quer então separar dois irmãos?

1165 JOHN – Parece-me que está a troçar comigo, afinal?

CLARA – É um belo guarda-livros.

JOHN – Que vá para o inferno!

1170 CLARA – Nesse caso meu padrinho não cederá! Onde estão os lenços?

JOHN – Acolá! (*Aparte*) Já se viu coisa assim?

1175 CLARA – Não os vejo.

JOHN – Estão aqui. (*Atira para dentro da mala toda a roupa que tirara*) (*Passeia e aparte*) Impingir-me ainda o Alonso! Lá está ela outra vez com o demónio da mala...! Uma rapariga que me convinha tanto... por tudo...! Ora se eu consentisse... que eu  
1180 afinal sou capaz de consentir... (*Alto*) Eu consinto...; mas estou a ver que me vai propor mais alguém...

CLARA – Se “quisésseis”

1185 JOHN – A mulher, não é verdade?

CLARA – Justamente.

JOHN – Aquela que prega?

1190 CLARA – Um pouco ridícula, mas boa, no fundo!

JOHN – No fundo, sim, no fundo... do mar!

1195 CLARA – Snr. John!

JOHN – Bem, bem, bem. Vá-se embora, por uma vez. Antes assim. Chegará a fazer-me perder a paciência.

1200 CLARA – Não grite... aliás vou-me embora.

JOHN – Há meia hora que está a contrariar-me, a proibir-me de fumar, de beber... by God... nunca ninguém me governou assim... chega a ser vergonhoso para o meu sexo!

1205 CLARA – Senhor John!

JOHN – Qual Snr. John! Fez com que eu quebrasse o cachimbo; sim ou não? Ora, aquele que me tivesse levado a isso tê-lo-ia deitado pela janela fora. Tudo isto para quê? Para conseguir que se não vá. Não quer? Vá-se! Tenho lá necessidade da senhora?!

1210 CLARA – Mas não sou eu...

JOHN – É sim senhora! Faça-se de manto de seda... com ares amigos... se  
1215 “quisésseis”, se “quisésseis”... safa! é a senhora que quer não sou eu! Quando acaba o arranjo dessa mala? Quando sai daqui para fora, afinal?

CLARA – Não se zangue, Snr. John, eu saio, já! (*Puxa a mala*)

---

1207 aquele] àquele [AUT]

1208 senhora?!] senhora? [AUT]

1212 e 1213 se “quisésseis”] “se quiséssesseis” [*lapsus calami ou ironia acerca da polidez exagerada de Clara?* – AUT]

- 1220 JOHN (*detendo-a com o pé*) – A senhora não podia com ela vazia e quer levá-la cheia!
- CLARA – É verdade... vou ver se alguém me vem ajudar...
- 1225 JOHN (*diante dela*) – Espere! A senhora compreende-me! Nunca negociou na sua vida? Pois eu sou um negociante. Nada faço sem interesse; podemos entender-nos.
- CLARA – Como?
- 1230 JOHN – Vamos lá. Já vejo que não quer compreender. Muito bem, fica o Alonso. Tudo o que faço é para que fique... para a ter aqui... é por sua causa! O favor é a si! Quero qualquer compensação... as arras, como quem diz, do contrato.
- CLARA – Não percebo.
- 1235 JOHN – Não percebe nada?
- CLARA – Não percebo nada.
- 1240 JOHN – Vai perceber... a senhora e eu, hein? Uma bela rapariga e um belo rapaz... prezo-me disso... Não fará mal a ninguém... enquanto se espera... um pequeno beijo...
- CLARA – Ah!
- 1245 JOHN – Percebeu? É isso. A senhora faz-me doido. Amo-a como um perdido e a bem ou a mal, não sairá...
- CLARA – Deixe-me ir embora...
- 1250 JOHN – Não seja má... um simples beijo.
- CLARA – Deixe-me sair... ou grito...
- JOHN – Ninguém acudirá.
- 1255 CLARA – Deixe-me sair...
- JOHN – Não te ouvem, nem me fazem medo as tuas mãozitas! Queres ver o que lhes faço?  
(*Desvia-lhas e vai para a beijar*)
- 1260 CLARA – Ah!
- JOHN – O que foi?
- 1265 CLARA – Piquei-me.
- JOHN – Feriu-se?
- CLARA – Com a tesoura.

- 1270 JOHN – Fui eu, fui eu, que bruto que eu sou.  
 CLARA – Não rogue pragas; dê-me um bocado de pano de linho.
- 1275 JOHN – Perdoe-me! Sou um miserável, um selvagem. É muito grande o golpe? Quer água?  
 CLARA – Não, o pano, depressa.
- JOHN – Aqui está. (*Dá-lhe um guardanapo*)
- 1280 CLARA – Este é muito grande.  
 JOHN (*Dá-lhe uma toalha de mesa*) – E este? É grande?
- 1285 CLARA – Pior! Ali, no cesto!  
 JOHN (*traz*) – Dói-lhe muito?
- CLARA – Alguma coisa. Dizia então que deixava ficar o Alonso? Dê-me esse novelo de algodão.
- 1290 JOHN (*dá-lho*) – O Alonso? Sim, está combinado... tudo o que quiser... porque a adoro e quero-a para minha mulher!
- 1295 CLARA – E D. Leonarda?  
 JOHN – Essa não, por piedade!  
 CLARA – Como me arde...
- 1300 JOHN – Arde-lhe muito?  
 CLARA – Muito. Tome o novelo. (*Ele conserva o novelo, ela enrola a linha ao redor do pano*) Dizíamos, então, que ficavam ambos?
- 1305 JOHN – Não, só o marido...  
 CLARA – Que repelões...!
- 1310 JOHN – Repelões! Ó meu Deus! o que será bom para acalmar as dores?  
 CLARA – Deixe ficar a D. Leonarda, far-me-á bem. Sim?  
 JOHN – É um capricho seu, agora...!
- 1315 CLARA – Não me contrarie... irrita-me... redobra-me as dores, ai, ai!

---

1286 Dói-lhe muito] Dói-lhe, muito [AUT]

1302 novelo, ela] novelo ela [AUT]

JOHN – Ela grita! Não posso mais! (*Fulo*) Mas é que a tal D. Leonarda é o que há de mais estopante...!

1320 CLARA – Fale baixo.

JOHN (*John, gesticulando, embrulha-se no fio da linha*) – Faladora...

1325 CLARA – Vai a inflamar-se mais.

JOHN – Vai a inflamar-se... Tão insuport...

CLARA – Oh! lá, lá!

1330 JOHN (*todo embrulhado no fio*) – Seja, consinto... e caso consigo.

CLARA – Enfim! (*Chamando*) Meu padrinho, meu padrinho. (*Vai ao fundo*)

1335 JOHN (*preso, seguindo-a*) – Apanhou-me... estou preso! Arrasta-me!

### CENA XIII

1340 **Todos com pacotes e malas de mão**

QUINTINO – Há mais alguma coisa, ainda?

1345 CLARA – Há. Há a vitória! Larguem as malas! Ficamos todos.

TODOS – Ficamos! (*Deixam cair tudo no chão*)

1350 CLARA – Perguntem ao Snr. John. Vamos, (*puxa o fio*) Snr. John!

JOHN – É verdade, meu tio, ficam. A casa é grande bastante para todos e o coração também.

1355 QUINTINO – Ficamos contigo?

CLARA (*puxando a linha*) – Vamos, fale...

JOHN – Ficam.

1360 LEONARDA – E as mulheres, também? (*John hesita, Clara puxa*)

JOHN – Também as mulheres. Um abraço, minha tia. (*Abraça-a; voltando-se para Clara*) Ainda não estás satisfeita?

---

1349 Vamos, (puxa) Vamos (puxa [AUT] / John!) John? [AUT]

1354 Ficamos contigo?] Ficamos, contigo? [AUT]



- 1365 CLARA – Ainda não.  
JOHN – Falta alguma coisa?  
CLARA – Uma, apenas.
- 1370 JOHN – Ah! compreendo. E não é a que me custa mais. (*Tira a doação do bolso, rasga-a*).  
TODOS – A doação!
- 1375 CLARA – Que grande coração!  
JOHN – E, agora, que te fiz todas as vontades, o que mereço?  
CLARA – Tudo! Vede o que vos dizia e como tinha razão: a mais fraca é sempre a
- 1380 mais forte.  
QUINTINO – Explica-nos, Clara, e como pudeste tu prender esse leão?
- 1385 TODOS – Sim, diz:  
CLARA (*mostrando o fio*) – Com isto!

## FINAL

---

1370 e 1371 bolso, rasga-a] bolso rasga-a [AUT]

1382 [*não consta do autógrafa a identificação do interlocutor desta fala. É mais provável que seja Quintino porque está mais activo nesta cena*] / esse leão] esse Leão [AUT]

## BIBLIOGRAFIA

### 1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA<sup>126</sup>

#### 1.1. OBRAS TEATRAIS

*Pérola (episódio da vida académica)*, comédia dramática em 5 actos, 1885, Lisboa, Parceria de António Maria Pereira, 2ª ed., 1933. A 1ª edição é da Livraria Rodrigues (anterior a 1910) e traz no rosto “Proibida por imoral pelo Sr. A. Sousa e Vasconcelos, comissário régio junto do Teatro D. Maria II”.

*Leonor Teles*, drama histórico em 5 actos, 1889. Tem 15 edições e a 1ª é de 1889. Foi representada pela primeira vez (1876) pelos estudantes da Escola Médica em benefício da Caixa de Socorros dos Estudantes Pobres.

*O Sr. Barão*, comédia-drama em 5 actos. Parece não ter sido publicada. Representada no Teatro do Ginásio Dramático em 1887.

*Os Castros*, comédia dramática em 4 actos, levada à cena no Teatro D. Maria II em 1893.

*A Tourada*, revista do ano, em colaboração com Gualdino Gomes, subiu à cena em 1894.

*Fim de Penitência*, peça em 1 acto, de 1895

*Dor Suprema*, tragédia burguesa em 3 actos, representada no Teatro Normal em 1895.

*O Velho Tema*, drama em 5 actos, representado no D. Maria em 1896.

*O Regente*, drama histórico em 3 actos e 9 quadros, levado à cena no D. Maria em 1897.

*O Sonho da Índia*, peça histórica em 3 actos e 9 quadros, de 1898.

---

<sup>126</sup> Seguimos essencialmente a bibliografia activa que o Dr. Aurélio Marques tem divulgado em publicações da responsabilidade da Câmara Municipal do Cartaxo, sem dúvida a bibliografia mais completa e rigorosa que existe sobre Marcelino Mesquita. Dissemos “essencialmente”, pois complementámo-la com alguns dados importantes, fruto da pesquisa do Dr. Duarte Ivo Cruz.

*Ser Pai*, peça em 3 actos, representada no D. Maria em 1898. É a primeira versão de *Sinhá*, manuscrito autografado do autor, conservado na Biblioteca do Museu Nacional de Teatro.

*O Tirano da Bela Urraca*, paródia burlesca ao *Cyrano de Bergerac* de Rostand. Subiu à cena no Teatro D. Amélia em 1898, com música do maestro Manuel Benjamim.

*O Auto do Busto*, pequeno acto em verso, evocativo do Centenário do Nascimento de Almeida Garrett. Representou-se no D. Maria II em 1899.

*Peraltas e Sécias*, comédia de costumes portuguesas em 3 actos. Representada no D. Maria II em 1899.

*Sempre Noiva*, drama histórico em 4 actos e 7 quadros. Subiu à cena no D. Maria em 1900.

*A Morta Galante*, monólogo em verso de 1900.

*Sinhá*, episódio da vida burguesa. Drama em 3 actos representado no D. Maria em 1901.

*Petrônio*, peça livremente extraída do romance *Quo Vadis* e representada no Teatro D. Amélia em 1901.

*O Tio Pedro*, episódio trágico em um acto, levado à cena no Teatro D. Amélia em 1902.

*Uma Anekdota*, episódio dramático em 1 acto, representado no D. Amélia em 1902.

*A Noite do Calvário (As Vítimas)*, drama em 4 actos. Foi representado no Rio de Janeiro, Teatro do Recreio, em 1903 e em Lisboa, Teatro do Príncipe Real, em 1907.

*O Rei Maldito*, peça popular histórica em 5 actos e 6 quadros, representada no Teatro do Príncipe Real em 1903. Publicada pela primeira vez em edição de Duarte Cruz, *Teatro Completo de Marcelino Mesquita*, a partir de manuscrito conservado na Biblioteca do Teatro Nacional de D. Maria II.

*O Mestre Régio*, farsa em 1 acto, representada no Teatro S. Carlos em 1904. Está desaparecida.

*Almas Doentes*, tragédia em 2 actos. Subiu à cena no D. Maria em 1905.

*Envelhecer*, peça em 4 actos de 1909.

*Margarida do Monte*, episódio cortesão em 4 actos. Foi levado à cena no Teatro D. Amélia em 1910.

*Perina*, 1913, episódio trágico da vida de Pedro Aretino, em 2 quadros.

*A Farsa de Inês Pereira*, 1913, acomodada livremente à cena moderna pelo autor.

*A Mentira*, episódio dramático em 1 acto, representado no D. Amélia em 1914.

*Pedro o Cruel*, tragédia histórica em 4 actos, levada à cena no Teatro Nacional em 1915.

*Frineia*, episódio da antiguidade clássica, representado no Teatro Nacional em 1917.

*O Cão do Regimento*, monólogo em verso de 1917.

*Na Voragem*, tragédia burguesa em 2 actos. Subiu à cena no Teatro Nacional em 1917.

## 1.2. OBRAS POÉTICAS E NARRATIVAS

*Meridionais*, versos. A 1ª edição é de 1881.

*Na Azenha*, contos. A 1ª edição é de 1896.

*Leonor Teles*, romance histórico em 3 volumes, ilustrado a cores por Manuel de Macedo e Roque Gameiro. O 1º volume é de 1904 e os 2 seguintes são de 1905.

*Os Quatro Reis Impostores*, romance de 1908 que evoca o episódio histórico dos falsos D. Sebastião.

*Guerras da Independência. As Três Invasões Francesas*, 2 volumes de 1908.

*Praias de Portugal – A Nazaré*, sítio e praia. Lenda, história, casos. Escrito em 1913.

*Leonor Teles ou os Amores d'uma Rainha*, romance histórico não datado. E uma folha de 16 páginas escrita para a casa editora Sousa, da Rua do Arsenal 186, pedindo que o romance fosse distribuído em fascículos. A casa acabou e o romance saiu muitos anos depois em três grossos volumes. Acompanhava-o um prospecto escrito por Albino Forjaz de Sampaio, a primeira coisa que este escreveu em prosa. Esta espécie bibliográfica é raríssima.

*O Grande Amor*, poema com 1ª edição de 1918.

*Sem Capa Nem Espada, Um Miserável, Uma Coincidência, A Herança, Desejos*, conjunto de contos em provas tipográficas, encontrados no seu espólio.

### 1.3. OUTRAS OBRAS

*Histeria*, tese inaugural escrita em 1884.

*Primeiras Noções da História de Portugal*, aprovadas para o ensino primário, de colaboração com Acácio Guimarães. Teve edições em 1908, 1910, 1913, 1915, 1923 e outras.

### 1.4. MANUSCRITOS DE PEÇAS EXISTENTES NO SEU ESPÓLIO

*O Tirano da Bela Urraca*, música “A Feira de S. Borromeu” – coro, de Manuel Benjamim, letra de Marcelino Mesquita.

*A Dor Suprema*, tradução para francês, pelo autor: *La Suprême Douleur*.

*Leonor Teles* (manuscrito do 1º acto).

*Um Episódio de Guerra* (não publicada).

*Na Voragem*, episódio dramático em 2 quadros (2 cópias manuscritas completas).

*O Rei Maldito*.

*A peça sem título que apresentámos*.

Do seu espólio, ainda constam outras peças incompletas ou apenas esboçadas que, por numerosas, não vamos indicar.

## 2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

### 2.1. ESTUDOS SOBRE MARCELINO MESQUITA

#### 2.1.1. obras

AAVV, *Marcelino Mesquita – Edição Comemorativa dos 150 anos (1856 – 2006)*, Ed. Câmara Municipal do Cartaxo, 2006.

CRUZ, Duarte Ivo (pesquisa, organização e introdução), *Teatro Completo de Marcelino Mesquita*, vol. 1, Biblioteca de Aut. Portugueses, INCM, Lisboa, 2006.

FERREIRA, Costa, “Introdução” in MESQUITA, Marcelino, *Leonor Teles*, 1983.

FIGUEIREDO, Fidelino de, “Marcelino Mesquita” in *Estudos de Literatura. Artigos, discursos e conferências –Terceira Série (1918-1920)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1921.

MARQUES, Aurélio, *Marcelino Mesquita e o seu Tempo*, Edição da Câmara Municipal do Cartaxo, Cartaxo, 1996.

SAMPAIO, Albino Forjaz, *Marcellino Mesquita – A sua Vida e a sua Obra*, Coleção Patrícia, Empreza do Diário de Notícias, 1925.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz, “Marcelino Mesquita” in *Perspectivas da Literatura Portuguesa do Séc. XIX* (dir. de João Gaspar Simões), Lisboa, Livraria Ática, s/d.

#### 2.1.2. periódicos

ARRUDA, Virgílio, “Marcelino Mesquita – Vida e Obra dum Homem do Ribatejo”, in *Correio do Ribatejo* de 1 de Setembro de 1956.

BARROS, Mário, “Marcelino Mesquita Volta ao Teatro – Recordar-se uma Época” in *Diário Popular* de 13 de Janeiro de 1943.

BURYTI, Brás, "Do Marcelino Mesquita – Maioral do Teatro e da Cristalização Rácica do Ribatejano e da Consagração que a Marcelino Deve o Ribatejo", in *O Combate* de 18 de Julho de 1925.

CURTO, Ramada, "Perfis Célebres – O Dramaturgo Marcelino Mesquita", in *Século Ilustrado* de 29 de Fevereiro de 1938.

MARTINS, Rocha

- "Os Grandes Esquecidos", in *Diário de Notícias* de 31 de Dezembro de 1945.
- "Faleceu Marcelino Mesquita", in *A Manhã* de 8 de Julho de 1919.

PEREIRA, António José, "O Dr. Marcelino Mesquita e a sua Quinta da Ribeira", in *Notícias do Cartaxo*, nº 63 de 2 de Dezembro de 1956.

SANTOS, Carlos, "*Que Pena, Pelo Menos Nesta Ocasão, Não Ser Seu Correligionário! – Disse o Monarca*", in *O Século* de 25 de Dezembro de 1945.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz, "Marcellino Mesquita", in *A Arte*, Porto, nº de 15 de Janeiro de 1896.

*Almanach Ilustrado D' "O Seculo*, 1897.

*Ilustração Portuguesa*, II série, nº 700, de 21 de Julho de 1919.

"Marcellino Mesquita", in *Diario Ilustrado*, 2ª feira, 26 de Junho de 1893, Lisboa.

## 2.2. ESTUDOS HISTÓRICO-LITERÁRIOS

BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, 1991.

BARRETO, Moniz, "O Teatro Espanhol e o Público Português", in *Estudos Dispersos*, Portugália Editora, 1963.

BASTOS, Sousa (dir.), *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, 1908.

CASTRO, D. João de, "A Moderna Litteratura Dramatica em Portugal", in *Revista d' Hoje*, 1894.

COELHO, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*, 3º ed., vol. 2, Porto, Figueirinhas, 1983.

- CRUZ, Duarte Ivo  
 – *Introdução ao Teatro Português do Séc. XX*, Espiral, 1969.  
 – *História do Teatro Português*, Verbo, 2001.
- LISBOA, Eugénio (coord.) *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. II, IPLL, PEA, 1990.
- LOPES, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, 1º vol., Lisboa, INCM, 1987.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 17ª ed., 2000.
- MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1996.
- PERDIGÃO, Henrique, *Dicionário Universal de Literatura*, Porto, 1940.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, “Tempo Neo-Romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do séc. XX)”, in *Análise Social*, vol. XIX, 1983.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.
- QUEIRÓS, Eça, “O Teatro em 1871”, in “Uma Campanha Alegre”, in *Obras*, Porto, Lello & Irmão, s/d, vol. III, in RIBEIRO, Maria Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa (Realismo e Naturalismo)*, coord. de Carlos Reis, vol. 6, Ed. Verbo, 1993.
- REBELLO, Luiz Francisco  
 – *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870-1910)*, Lisboa, Biblioteca Breve, I.C.P., 1978.  
 – *História do Teatro Português*, P.E.A., 1989.
- RIBEIRO, Maria Aparecida  
 – “Introdução a Capítulo 7 – O Teatro e o Realismo-Naturalismo”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa (Realismo e Naturalismo)*, coord. de Carlos Reis, vol. 6, Ed. Verbo, 1993.  
 – “O Teatro Naturalista: da teoria à prática”, in *História da Literatura Portuguesa* (dir. de Carlos Reis), vol. 5, Lisboa, Alfa, 2001.
- SAMPAIO, Albino de Forjaz (dir.) *História da Literatura Portuguesa dos Séc. XIX e XX*, Biblioteca Nacional.



SANTOS, Carlos, *Cinquenta Anos de Teatro: memórias dum actor*, Lisboa, Tip. Emp. Nac. de Publicidade, 1950.

SILVEIRA, Olga Morais Sarmiento, “Max Nordau”, in *Arte, Literatura e Viagens*, Lisboa, Livraria Central, 1909.

VIEIRA, Célia e NOVO, Isabel Rio, *Literatura Portuguesa no Mundo – Dicionário Ilustrado*, vol. VIII, Porto Editora, 2005.

VIEIRA-PIMENTEL, F. Jorge

– *Tendências da Literatura Dramática nos finais do séc. XX – D. João da Câmara, um caso exemplar*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981.

– “Literatura Dramática e Fim-de-Século (1886-1904): as duas crises”, in *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Portugueses, nº 6, Universidade do Minho, 1991.

*Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Séc. XXI, Ed. Verbo, Lisboa, S. Paulo.

*Grande Enciclopédia Portuguesa / Brasileira*.

*Nova Enciclopédia Larousse*, Círculo de Leitores / Larousse, 1997.

### 2.3. ORTOGRAFIAS

FIGUEIREDO, Cândido

– *Novo dicionário da lingua portugueza*, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmão, 1899.

– *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Clássica Editora, 1913.

PORTUGAL, Tristão da Cunha, *Orthographia da língua portugueza ensinada em 15 lições pelo systema de Madureira*, 2ª ed., Paris, 1837.

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de, “O Texto Autobiográfico de Dr. Remédios Monteiro e as Variações Ortográficas do Século XIX”, in

<http://www.filologia.org.br/revista/34/06.htm>

SILVA, António de Moraes, *Diccionario da lingua portugueza*, Typographia de António José Rocha, 1858.

## 2.4. EDIÇÕES CRÍTICAS

CEIA, Carlos (coord.) *Dicionário de Termos Literários*, ed. Online:  
<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/edicao-critica.htm>

REIS, Carlos, Norma Editorial à *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós* (ed. policopiada).

## **ANEXOS**

PARA UMA *POÉTICA MARCELINIANA*

(Cópias de um opúsculo elaborado por Aurélio Marques, denominado *Marcelino Mesquita e o seu Tempo*, editado pela Câmara Municipal do Cartaxo em 1996)

## A TRAGÉDIA

Para mim, o que marca e estabelece precisamente a classificação diferencial, entre drama e tragédia, não é, nem o meio social em que a acção dramática se passa, nem as personagens com que se dá <a> acção, mas exclusivamente, o efeito, a impressão dolorosa, o grau de intensidade sensorial que a obra desperta. Por mim declaro que não posso avaliar porque nunca o senti e creio que ninguém o poderá sentir já hoje, o efeito doloroso das antigas tragédias gregas, - explico isto porque derivando sempre o seu poder emocionante das lutas dos deuses, dos ódios, das vinganças, exercidos pelas divindades sobre os homens, expulsos da razão humana todos os maravilhosos temas do paganismo, se nos afiguram fábulas as lutas e fabulosas as dores. Concordo que o povo que teve uma religião, sentisse a tragédia, nas penas de Édipo, de Sofocles; mas o que digo é que eu não o sinto. Isto, para exemplificar mais de perto. Na minha pequena bagagem de dramaturgos direi que só conheço dois: Shakespeare e ainda Garrett.(...)

(M.M. in *Manuscritos*, maço C, folha 36)

Creio ter feito a maior peça escrita em língua portuguesa. Vi chorar toda a gente ante o simples caso: arranquei lágrimas, despertei o terror, contando com a maior singeleza, um drama vulgar. A simplicidade deu à minha peça a grandeza de uma catástrofe: a generalidade da frase podendo transplantá-la a todos os meios, tornou-a de uma generalização absoluta, fa-la-á universal.

Em português não conheço trabalho mais dilacerante de ver: na tragédia antiga, só lhe encontro paralelo - na grega. O ódio e a vingança dos Deuses, encontrei-o eu, - o primeiro! - na moral do século.

O terror para o espectador vem daí: reconhecer a mesquinhez humana em luta com a doença: não lamenta o herói, treme por si próprio. O que dantes descia do céu, levanta-se hoje da terra, Mãe e Parca. O suicídio é uma solução fatal aberta pela ciência, que fechou o céu e o inferno.

Não há dó: o forte vive, o fraco morre e, sobre a velha raça humana civilizada a Doença paira como um castigo - balouçando-a entre a dor e a loucura. Na escalada alta em que vamos contra os mistérios do céu, a Babel orgânica declara-se, e a nossa razão perde-se na alucinação.

O número de fracos aumenta dia a dia <e> a raça cairá.

A tragédia.

( M.M., in *Manuscritos* )

## A COMÉDIA E O DRAMA

Dividamos o teatro em duas grandes categorias: o teatro cómico e o teatro dramático: o teatro de crítica e o teatro de sentimento.

O povo prefere, sempre, o cómico ao sério pela lei do menor esforço. O cómico de um gesto, de uma situação, de um dito, qualquer o alcança e saboreia; a verdade, a grandeza de um acto provocado pela energia de um sentimento, (...) requer para ser compreendida, ou um sentimento delicado, ou uma preparação científica, que só minorias possuem.

Daí a propensão geral para a comédia; daí a mais vulgar exploração do efeito cómico, pela excitação mais fácil dos baixos instintos, a mais fácil preversão de gosto, a corrupção, lógica, do senso estético nas massas, já de si inferior.

O defeito alheio, (...) que belo prato para o egoísmo humano!

É preciso notar que este egoísmo não significa um mau sentimento senão superficialmente considerado; porque, em sociologia, representa um elemento de defesa da colectividade, contra tendências individuais que, não combatidas, prejudicariam a homogeneidade de pensar e de agir indispensável para a vida serena e progressiva da humanidade.

Todo o indivíduo precisa, para viver bem, do trabalho coordenado e harmónico dos seus órgãos.

Os conflitos graves de inadaptação dos sentimentos às exigências da vida social, da ética, dão o drama; os conflitos ligeiros, de carácter, dão a alta comédia; os de situação, da palavra, da forma, do gesto, dão a baixa comédia.

A função do dramaturgo é despertar o sentimento, a do comediógrafo a reflexão. O sentimento da piedade, tem como manifestação a opressão cardíaca que se exterioriza e enfraquece pela lágrima; a compreensão do cómico manifesta-se por uma sensação definida de bem-estar e, externamente, pelo riso.

Chorar é a sanção, de respeito, de simpatia, pela dor alheia, que vem de sentimentos de piedade instintivos no homem normal; rir é o castigo - já os antigos assim o entendiam, «ridendo castigat mores», - é, sempre, uma correcção às manifestações de desobediência, de atropelo aos usos e costumes da sociedade.

Saber ler-se intimamente, descer ao mais fundo do seu eu - e quanto mais descer maior será - e arrancar ao complexo mar dos sentimentos primitivos, dos instintos, a maior soma de verdade exteriorizável, tal é o valor do dramaturgo; analisar, entender os homens no seu carácter, nas suas acções e gestos e mostrar como e quanto. carácter, acções e gestos atacam o senso comum, é contrastar, é criticar, é produzir o cómico, é o trabalho do comediógrafo.

No dramaturgo, o sentimento pode dispensar a inteligência; no comediógrafo, a inteligência não só dispensa o sentimento, mas tem de o excluir absolutamente, porque quem sente não ri.

Sentimento e cómico são incompatíveis; porque só é cómico o que é humano e a piedade não castiga, absolve.(...)

( M.M., in *O Século*, de 14 de Abril de 1910 )