

Para a análise das ideologias da burguesia

II. O «drama social»

I. A REGENERAÇÃO DO TEATRO E O TEATRO DA «REGENERAÇÃO»

1. NOTAS SOBRE A INSTITUIÇÃO TEATRAL NO SÉCULO XIX

Na sua *História do Teatro Português*, Teófilo Braga chama a atenção para o interesse que a restauração do teatro mereceu dos reformadores de 1833, os quais, segundo ele, reconheceram por experiência que «o teatro em Portugal fora para a liberdade burguesa o mesmo que as catedrais na Idade Média». No teatro português de 1801 a 1846 «se incendiaram todas as revoluções, se fizeram todas as ovações políticas e ali desabafaram os sentimentos de liberdade calados por tantos séculos»¹ — a plateia estava atenta e, quando surgiam alusões políticas, rompia em estrondosos aplausos.

Depois das Invasões Francesas, para além da ópera exigida pelo protectorado inglês, continuava a representação das peças de Voltaire ou suas imitações; para Teófilo Braga, foram os efeitos destas peças que, «juntamente com o Sinédrio e outras sociedades secretas, produziram a revolução de 1820». Sem nos determos a criticar os limites desta explicação das origens da revolução de 1820 e descontando os exageros do autor quanto ao papel do teatro na instauração das liberdades burguesas entre nós, é inegável que os novos governos prontamente reconheceram o teatro como uma das instituições a conservar e a fortalecer pelo seu contributo para «a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa».

Assim, em 1836, Passos Manuel encarregou Garrett de fundar e organizar um teatro nacional em Lisboa.

¹ Quando, em 1820, o Governo Supremo entrou em Lisboa no meio de grande entusiasmo, nessa mesma noite compareceu no Teatro dos Condes e depois no São Carlos, onde a representação da ópera italiana teve de parar a fim de dar lugar a inúmeros e entusiásticos *elogios poéticos* festejando a vitória. Mas será também no teatro que, em 1833, D. Pedro recebe apupos, expressão de desagrado ante a sua benevolência para com o irmão vencido. Anos mais tarde, quando a hostilidade a Costa Cabral se avoluma, novamente no teatro (no D. Maria II), durante as representações de *O Alfageme de Santarém*, o público dá largas ao seu entusiasmo.

Criou-se a Inspeção-Geral do Teatro e o Conservatório de Arte Dramática; projectou-se a construção de um novo teatro (o D. Maria II, que só seria inaugurado em 1846).

No que respeita ao pessoal envolvido, aos lugares de exibição e às obras ao seu dispor, a instituição teatral, tão carecida de recursos materiais e artísticos, vai passar por transformações importantes desde 1836 até 1850, sendo por volta desta última data que podemos marcar o aparecimento do chamado *drama social*.

Relativamente ao pessoal, os actores constituíam porventura uma das categorias mais degradadas daquela instituição, na altura em que Garrett foi nomeado inspector-geral dos Teatros. Muitos saíam dos officios para a cena — à noite subiam ao palco «homens que passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça», diz A. Braamcamp², acrescentando que era frequente alguns dos actores irem ébrios para a cena.

A primeira tarefa da Inspeção-Geral dos Teatros foi «introduzir alguma ordem e regimento nessa anarquia de miséria e fome a que estavam reduzidas as derradeiras reliquias que ainda se chamam actores portugueses», informava a *Revista do Conservatório*³, ao dar conta da instalação de uma nova companhia no Teatro da Rua dos Condes, em 1837, onde ensaios regulares e vestuário adequado cedo produziam os primeiros resultados animadores.

Nos anos 40 apareceram as primeiras vedetas como a famosa «linda Emília»⁴; na vida mundana lisboeta, as actrizes do teatro dramático vão ocupar um lugar que, a um nível muito mais modesto, se pode aproximar do das cantoras do São Carlos — digamos que aquelas eram para a boémia pequeno-burguesa o que estas tinham sido para o dandismo aristocrático e grande-burguês. Nas duas décadas seguintes aumentou o número dos actores de nomeada (Tasso, Sargedas, Rosa, Santos, Soller, Emília Adelaide, etc.) — os autores escreviam especialmente para alguns deles; o público teatral tomava nota dos seus hábitos, gostos, maneiras de vestir e ditos; publicavam-se as suas biografias⁵. O actor encontrava o seu lugar no meio lisboeta; como vedeta, tinha já obrigações de comediante permanente, compelido a prolongar, na vida real, o seu papel de representante de um universo imaginário que se contrapunha ao quotidiano banal da nossa pacata burguesia urbana.

Por influência da escola declamatória francesa de 1830 (aqui introduzida por um mediano encenador francês, Émile Doux, ela arrastar-se-ia pelos anos 50), dominava o gosto pelos grandes gestos, «lágrimas capazes de dissolverem o tablado e o teatro, gritos em todos os tons [...] declamações flamejantes, um suspiro em cada frase, um desmaio em cada fala»⁶. Entretanto, parece ter havido tentativas de melhoria; um actor e encenador com prestígio, Epifânio, nomeado director de cena do Teatro de D. Ma-

² A. Braamcamp, *Chronica Litteraria*, Coimbra, 1840, citado em Teófilo Braga, *História do Teatro Português*, 1871.

³ Referido em Teófilo Braga, *op. cit.*

⁴ Júlio Machado, em *Os Teatros de Lisboa* (1875), informa que no final dos anos 20 eram ainda os homens que representavam os papéis femininos, desde que no reinado de D. Maria I se proibira a entrada das mulheres em cena.

⁵ A obra de Júlio Machado, citada na nota anterior, é fundamentalmente uma colectânea de biografias dos actores e actrizes portugueses mais famosos entre os anos 30 e 70; outro exemplo: Câmara Leme, *Emília das Neves, Documentos para a Sua Biografia por Um dos Seus Admiradores*, Lisboa, 1875, etc.

⁶ Mendes Leal, *Revista Universal Lisbonense*, t. II, 1843, p. 57.

ria II, inovava, preocupava-se em estudar a feição própria de cada tipo, os gestos e as atitudes adequadas, a forma de colocar grandes grupos em cena.

Com ele, o encenador passou a ser também título de cartaz — o seu nome figurava a grandes letras nos reclamos gigantescos que, por esta altura, eram postos nas esquinas a anunciar, em especial, os espectáculos de grande aparato, onde Epifânio era mestre em dispor mais de 200 figuras no palco.

Para além dos actores e encenadores — executantes intermediários entre a obra e o público —, também noutros elementos do pessoal abrangido pela instituição teatral (censores, críticos, empresários, autores e o próprio público) se assinalaram interessantes mudanças.

A censura teatral passara, por diligências de Garrett, a ser da competência dos membros do Conservatório. Pretendia-se que a selecção das obras deixasse de ser feita por homens incultos ou por empresários demasiado absorvidos pelo desejo de lucro. Abriam-se concursos no Conservatório: as obras afluíam em quantidade apreciável, mas a qualidade era geralmente medíocre e a selecção tornava-se difícil — Garrett defendia então uma censura benévola que não desencorajasse a produção dramática; Herculano, que via essa produção aumentar em quantidade sem melhorar artisticamente, exigia mais rigor ⁷.

Levantava-se polémica à volta do papel do Conservatório na selecção das obras teatrais — em 1846, a *Revista Universal Lisbonense* criticava a falta de cultura da censura, mas, por outro lado, fazia o seguinte balanço da actividade do Conservatório: «Digam lá o que quiserem, foi o Conservatório quem deu o impulso à arte entre nós — impulso que não foi continuado ou a que tem falhado a direcção, mas que realmente o foi», e publicava a lista dos dramas originais impressos depois da criação do Conservatório: «33 dramas e 7 farsas, o que dá 5 composições dramáticas por ano, fora os manuscritos.» Juntando a estas peças mais 65 dramas e farsas originais representados durante oito anos nos teatros de Lisboa e 14 que ainda não tinham sido levados a público ⁸, obtém-se um elevado resultado quantitativo onde a mediocridade igualmente avulta.

Mesmo quando designada como original, esta produção era, em muitos casos, constituída por imitações ou adaptações de autores franceses, melhor ou pior conseguidas. O próprio Mendes Leal, designado por Camilo como «o primeiro dramaturgo em Portugal», assinou várias adaptações cuja qualidade foi objecto dos impiedosos comentários de um inimigo político que o aconselhava a deixar as regiões pestíferas da política pela literatura, pois, «apesar da sua tendência para insigne copista, segundo se depreende dos críticos de além-mar, apesar da sua dose de afectação, apesar dessa elevação de estilo que se aparenta com o inchado, [...] apesar de todas as manchas que os penetrantes telescópios literários têm devassado no brilhante astro da sua glória literária, não é razão para cair do grandioso e marmóreo pedestal que de há muito se acha erguido pelos seus ardentes admiradores» ⁹.

⁷ José Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, vol. II, cap. VIII, Lisboa, 1974.

⁸ De «Estatística dramática», in *Revista Universal Lisbonense*, t. V, 1845-46, pp. 392 e 404.

⁹ Frederico de Rohan Palmeirim, *O Duque de Saldanha e Mendes Leal, ou as Celebridades Contemporâneas*, Coimbra, 1869.

Entre aqueles que, a partir do segundo quartel do século XIX, faziam crítica teatral eram frequentes as queixas contra a sujeição ao teatro francês. Os melodramas traduzidos¹⁰ tinham-se imposto ao público e, para muitos, constituíam uma das causas da degradação do gosto teatral, responsabilizados pela corrupção do público, dos actores e dos autores.

Na verdade, para os críticos da altura era sobretudo o aspecto moral que estava presente quando falavam de degradação: «[...] uma punhalada em cada cena, um assassinato em cada acto, tudo com muitas ressurreições acompanhadas de ah! ah! e oh! oh — e todo um puro veneno para os bons costumes, para o siso, para a decência, para a moral pública» (palavras de Mendes Leal, que, aliás, confessa também já ter sacrificado ao ídolo que estava em moda...) ¹¹. O melodrama e a ópera cómica, outro género muito em voga nos anos 40, eram tidos como altamente perniciosos, ocultando a imoralidade atrás do horror ou do riso. «A missão dos escritores», declarava-se numa crítica aos dramas imorais, «não é corromper os costumes públicos; pelo contrário, o nosso dever é instruir o público, mostrar-lhe o erro, abrir-lhe os olhos e desviá-lo do precipício.» ¹²

Neste processo, empresários, actores e autores eram igualmente acusados; o público era vítima para uns, cúmplice para outros. Os empresários, naturalmente, insistiam nos dramas violentos, nas «óperas cantadas» ou no grande espectáculo, em que o aparato e os efeitos cénicos se sobrepunham ao texto, géneros mais capazes de atrair um público na sua maioria inculto. Bem podiam desesperar-se homens como Garrett, para quem a degradação teatral significaria fundamentalmente mau gosto, selvajaria, numa palavra, excesso. Desanimado por ver o teatro funcionar como divertimento de segunda ordem, ele observava: «O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde não a há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade»; confiava, no entanto, em que «as plateias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos», acabariam por se voltar «para a ordem, para as regras, para o regime de moderação» ¹³.

Quanto aos actores, os mais famosos dos anos 40 permaneceriam em cena mais de uma década e, à medida que os anos passavam, teriam cada vez mais dificuldade de mudar de estilo; é de crer que, muitas vezes, os seus interesses estivessem de acordo com os interesses dos empresários e que exercessem, frequentemente, uma influência directa sobre os autores.

Por certo se verificariam diferenças entre as plateias dos cinco teatros que, nos anos 50, estavam em funcionamento em Lisboa (D. Maria II, Condes, Salitre ou Variedades, Ginásio e D. Fernando). Émile Doux, o director teatral a que já fizemos referência, explorava as três últi-

¹⁰ Por vezes não eram traduzidos e representavam-se em língua estrangeira, quer pelas companhias francesas que cá vinham, quer pelas próprias companhias nacionais. Se alguns dos actores portugueses mal sabiam pronunciar aquela língua, grande parte do público, por seu turno, também não a entendia, o que não terá deixado de contribuir para acentuar a importância do visível sobre o audível, justificando-se assim, em parte, os excessos do estilo de representação atrás referidos. As traduções, por sua vez, eram, inicialmente pelo menos, de péssima qualidade, encomendadas a «literatos» assalariados que se sujeitavam a remunerações muito baixas.

¹¹ Mendes Leal, *op. cit.*

¹² De «Crítica literária» do jornal *Os Pobres do Porto*, transcrito na *Revista Universal Lisbonense*, 1842-43.

¹³ Garrett, *Um Auto de Gil Vicente*, prefácio, 1841; «Frei Luís de Sousa», in *Memórias do Conservatório*, referidos em José Augusto França, *op. cit.*

mas salas e o conde de Farrobo, o aristocrata financeiro ¹⁴, tornara-se empresário do Teatro da Rua dos Condes, anteriormente nas mãos de Doux.

Não sabemos até que ponto teria a iniciativa de cada um dos empresários marcado os repertórios dos diferentes teatros. Garrett preferiu estreitar *Um Auto de Gil Vicente* e *O Alfageme de Santarém* no Teatro da Rua dos Condes, considerado como o teatro nacional antes de aparecer o D. Maria; Mendes Leal, entre 1836 e 1845, teve sete peças representadas no Condes e nenhuma no Salitre; para o mesmo período, confrontando a lista das exhibições nestas duas salas, encontra-se um número bastante mais elevado de originais no Condes ¹⁵; também, em 1843, a *Revista Universal Lisbonense* louvava o trabalho de Epifânio, que tinha vindo substituir o Doux na direcção daquele teatro, considerando-o «muito superior em conhecimentos teóricos e práticos», assinalando o seu cuidado com a qualidade das traduções e rejubilando com a sua preocupação em «inocentemente recriar os ânimos» (júbilo este que, se aponta sem dúvida para uma mudança na selecção das peças, não nos esclarece quanto à questão: melhoria apenas para os moralistas ou melhoria também de qualidade artística?). Mas tudo isto é certamente insuficiente para nos permitir afirmar que a plateia deste teatro era mais culta ou menos popular, ou que as particulares exigências culturais do seu empresário-mecenas tinham grandes efeitos na programação...

O D. Maria, esse teve desde o início a marca de *teatro sério*, aonde, segundo a opinião das pessoas de bom-tom, «só vai quem é verdadeiro apreciador da arte dramática e quer ver as obras dos mestres representadas por mestres» ¹⁶. E eram poucos os que iam... Com excepção das peças do género «grande espectáculo» (pessoas da província vinham de propósito a Lisboa para as ver), a casa não tinha público suficiente para pagar as despesas, mesmo com a ajuda dos subsídios oficiais. Aliás, eram frequentes as censuras à exiguidade dos subsídios para o teatro nacional, enquanto o subsídio do Teatro de São Carlos, pelo facto de este «abrir só metade do ano, vinha a ser o dobro da quantia que se fixava em comparação do arbitrado para o teatro português que tinha de se conservar aberto todo o ano» ¹⁷.

Mas o São Carlos tinha necessariamente privilégios, era um teatro de excepção onde, mais do que em qualquer outro, se preservava a *diferença* social. Além disso, era uma demonstração para o exterior, uma defesa para o prestígio da nossa classe dominante perante as classes dominantes de uma Europa sobranceira.

No documento relativo à criação do São Carlos, elaborado ao tempo da regência de D. João VI, recomendava-se que deveria ser casa sumptuosa e própria de uma nação culta e incluir na sua programação, não só peças portuguesas, mas «algumas italianas em música de maneira que os muitos

¹⁴ Farrobo era também proprietário de um luxuoso teatro privado aonde vieram representar vários artistas estrangeiros. No reduzido meio da aristocracia e da grande burguesia nobilitada dos anos 40 seguia-se-lhe o exemplo; eram frequentes as sessões teatrais em que anfitriões e convidados representavam «provérbios» — moda que em Paris tentava prolongar os esplendores do que fora uma vida de corte faustosa, mas que, aqui, sem as mesmas premissas históricas, se limitava a ser uma importação (ver Augusto França, *op. cit.*, cap. v).

¹⁵ «Estatística dramática», cit.

¹⁶ Ver primeira parte deste trabalho: «Para a análise das ideologias da burguesia I. Os costumes do 'bom-tom'», in *Análise Social*, n.º 49, p. 38.

¹⁷ *Revista Universal Lisbonense*, 1847-48.

Empregados Britânicos que presentemente se acham nesta capital não fiquem privados do recreio que lhes pode oferecer o teatro, por ignorarem a língua do país»¹⁸ — ficava desde logo bem definido que os representantes do poder tinham ali o seu lugar privilegiado; muitos anos depois, Eça de Queirós, moço ainda, atacava os privilégios do São Carlos («teatro exclusivo de um público limitado, escolhido, sempre igual»), que recebia 25 contos do Estado, quando para o teatro nacional já não havia subsídios; e comentava então: «Diz-se que o Governo tem uma razão suprema para sustentar o S. Carlos — é que o S. Carlos constitui uma distração para a corte e para a diplomacia»; e ironizava: «A corte quer teatro? Que vá ao Salitre! Passa-se muito bem, a 1\$500 cada camarote.»¹⁹

Se a pequena burguesia podia permitir-se ir de quando em quando ao Salitre, o São Carlos era-lhe praticamente interdito. Nas peças que adiante analisamos, frequentar este teatro aparece como signo distintivo, o seu nome é uma *senha* para as personagens da aristocracia ou da grande burguesia («*Baronesa* (ao conde, despedindo-se): Vai à noite ao S. Carlos? *Conde*: Vou... para conversar com acompanhamento de grande orquestra.» — *A Escala Social*, de Mendes Leal.)

Por outro lado, ainda numa daquelas peças, um funcionário de repartição com cerca de 13\$000 de ordenado, solteiro, habitando e comendo na casa da mãe, descobre, com grande espanto, que o operário que lhe conserta o papel das paredes da sala já viu dois ou três dos espectáculos recém-estreados em Lisboa e afirma que ele próprio não tem de modo algum disponibilidades para ir com tal frequência ao teatro. Observação do operário: «É porque não vai para onde eu vou. Diverte-se a gente do mesmo modo e não é caro» (no São Carlos, um carpinteiro amigo arranhou-lhe um lugar nas bambolinas; no Ginásio entrou com uma senha de um pataco, e no D. Maria, instalou-se nas varandas); significativo comentário do representante do pequeno funcionalismo: «É barato, mas não é para todos.»

Vão no mesmo sentido as posteriores considerações de Eça sobre a decadência do teatro: «Não há dinheiro. Lisboa é uma terra de empregados públicos. A carestia da vida, os altos alugueres, o preço do fato, uma certa necessidade de representação que domina a gente de Lisboa, tudo isto deixa a bolsa cansada, incapaz de teatros. O teatro é caro. Uma noite de teatro pode levar a uma família 3\$000 reis de camarote, 1\$500 de luvas, 1\$500 de carruagem no Inverno — ao todo 6\$000 reis. 6\$000 é a quinta parte de muitos rendimentos mensais — de pluralidade dos rendimentos.»²⁰

¹⁸ Teófilo Braga, *op. cit.*

¹⁹ Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, «O teatro em 1871».

²⁰ *Id.*, *ibid.*

O Salitre e o São Carlos marcavam os dois extremos da «escala social» da população frequentadora de teatro. Numa posição intermédia colocar-se-ia, por exemplo, o Teatro de D. Fernando, cujos preços reproduzimos:

Frisas de frente	2\$000
Frisas de lado	1\$600
1. ^a ordem de frente	2\$400
1. ^a ordem de lado	2\$000
2. ^a ordem de frente	2\$000
2. ^a ordem de lado	1\$600
3. ^a ordem de frente	1\$200
3. ^a ordem de lado	1\$000

Em suma, a situação da instituição teatral a partir do segundo quartel do século XIX até aos anos 70 apresenta-se rica de contradições em Portugal (melhor fora dizer em Lisboa, pois, além da capital, exceptuando uma movimentação apreciável no Teatro de São João, no Porto, o teatro praticamente não existia). A par de numerosos indícios de uma vida teatral fervilhante — desenvolvimento das companhias; atribuição de subsídios oficiais; existência de um conservatório de arte dramática; organização de concursos dramáticos; aumento e melhoramento de salas; multiplicação das revistas da especialidade; aparecimento de actores mais qualificados²¹; utilização de meios publicitários; vedetismo; criação de vários grupos de amadores²² —, encontram-se, por outro lado, repetidas críticas à deficiente formação dos actores, à falta de qualidade e pouca variedade dos repertórios, à incultura do público do teatro e, sobretudo, à carência de uma produção dramática original.

2. UM TEATRO EDIFICANTE — O «DRAMA SOCIAL»

Entre o «grande espectáculo», os dramalhões históricos e a ópera cómica, surgiu, por volta de 1850, um novo género teatral que recebeu várias designações: drama da actualidade, comédia de costumes, comédia-drama, drama realista ou drama social (o *d. s.*, como passaremos a designá-lo).

Apresentava-se o *d. s.* como qualquer coisa de diferente, o instrumento, enfim, da tão reclamada regeneração do teatro. Críticos e autores²³ destacavam como novidade do *d. s.* a deslocação das personagens e situações para a actualidade e, em termos formais, a utilização da mistura dos géneros e estilos. Para o Mendes Leal desta fase, a mistura de géneros (comédia-drama) é o que «mais se quadra com o espírito móbil, perscrutador e inquieto de uma sociedade que é toda ela acção»; no prólogo que escrevera para a peça *Pedro*, publicada em 1857, mas já escrita havia oito anos, declarava: «Não era bem distinta em França a predilecção

Galeria de frisas	\$480
Plateia	\$360
Varanda	\$200

(De *Galeria Teatral*, n.º 3, 1849, citado em Júlio de Castilho, *Lisboa Antiga*, 1936.)

²¹ Apesar da existência de alguns actores nacionais famosos entre nós, a vinda de companhias francesas dava geralmente lugar a comparações desfavoráveis para «os da casa» — «Desenganemo-nos», comenta Júlio de Castilho, recordando algumas companhias francesas que aqui fizeram sucesso; «o Francês nasceu para o teatro, e a realza do palco é sua. Sem mencionarmos a execução assombrosamente bela, simples, da Comédie Française e do Odéon, reconheçamos que os próprios actores de 3.ª e 4.ª ordem são, em toda a parte, mestres no dizer, na naturalidade e na distinção.» (Júlio de Castilho, *op. cit.*)

²² Frequentemente, as peças eram representadas pelas sociedades dramáticas de amadores antes de o serem pelas companhias dos próprios teatros. Havia editoras especializadas no género teatral que forneciam às sociedades e grupos dramáticos «comédias, dramas, comédias-dramas, operetas, cançonetas (para homem e senhora), monólogos, cenas cómicas para homens, cenas dramáticas, óperas cómicas (revistas mágicas)»: de um anúncio de uma editora.

²³ Ver relação dos autores do *d. s.* em Luís Francisco Rebelo, *Teatro Português — do Romantismo aos Nossos Dias*, vol. I, Lisboa, 1955.

pelo drama da actualidade, já eu tinha formulado esta primeira tentativa, e procurado esboçar na vida coetânea um quadro em que vivesse a paixão como se não supunha ainda plausível [...]. Era opinião seguida pelos mestres que os assuntos contemporâneos cabiam, com raras excepções, ao exclusivo domínio da comédia, e mal se prestariam à veemência do drama! [...] Foi sempre minha opinião que nela [na vida coeva] germinavam elementos de drama, de poesia, como os de qualquer outra época.» Estas observações vinham na linha de uma certa perspectiva da teoria dramática por que se orientava o drama burguês e que remonta aos meados do século XVIII. Por essa altura, Diderot estreava dois dramas de «situações sociais» (*O Filho Natural* e *O Pai de Família*) que se desenrolavam em ambientes do quotidiano e pretendiam retratar homens e mulheres comuns e Beaumarchais fazia notar que «um olhar fugaz aos modelos que a vida oferece à arte (que é imitativa) nos revela que um carácter forte já não é próprio de um príncipe mais do que de um homem qualquer».

De acordo com o velho modelo da tragédia cortesã, não faria sentido que as pessoas das classes subalternas, *sem história*, tivessem representação como personagens principais da tragédia. Outrora, já Aristóteles, na sua *Poética*, dizia que «na comédia [...] os poetas, depois de terem composto a fábula com casos verosímeis, põem às personagens um nome qualquer [...]». Na tragédia, pelo contrário, atende-se aos nomes das personagens já existentes» (as que têm história...). Enquanto a tragédia era «imitação de uma acção importante, completa em si mesma, com uma certa extensão, em linguagem adornada por várias espécies de ornamentos, [...]», a comédia era «imitação de assuntos inferiores [...], de uma certa espécie de defeito e de fealdade que não provoca dor nem dano». Igualmente se separava o estilo sublime e o estilo humilde.

Nos finais do século XVIII desencadeava-se a luta contra o receituário da poética classicista; os críticos recuperavam Shakespeare e predispunham-se a aceitar a mistura de géneros e estilos como mais capaz de se aproximar da aparência da vida.

A relativa democratização por que o teatro ia passar com o liberalismo traduzir-se-ia em alterações na composição do público, no estatuto do actor e, a um outro nível, na criação do real representado. O teatro de corte dava lugar às salas de espectáculos com um público mais heterogéneo, mais difícil de conquistar pelos actores e pelos autores, que, por sua vez, tinham passado do mecenato para o «mercado de teatro». Uma nova classe *com história* acedia à dimensão trágica, criavam-se novos heróis e novas situações. O espectador burguês tinha, enfim, o seu próprio herói (a identificação espectador/herói intensificava-se se, como dizia Rousseau, «quanto mais próximo da minha situação social está o homem que sofre, maior é o seu direito à minha simpatia»).

Na passagem para o século XIX, novas teorizações tinham redefinido o que era a verosimilhança²⁴, ou seja, qual era o novo real representável.

²⁴ A verosimilhança, conceito-chave da definição aristotélica da poesia — «Não é ofício do poeta narrar as coisas acontecidas, mas as coisas que podem acontecer, isto é, as coisas que sejam possíveis segundo a verosimilhança e a necessidade» —, não cessa de ser invocada ao longo de séculos de dramaturgia, sob formulações cuja transformação seria interessante confrontar com a história em que se produz. Para o conhecimento das algumas das formulações mais importantes ver Della Volpe, *Esboço de Uma História do Gosto*, ed. Estampa, Lisboa, 1973.

Como é sabido, confrontavam-se, *grosso modo*, duas tendências estéticas: uma, racionalista e realista²⁵, para a qual a imitação da natureza seria qualquer coisa como o que a velha proposta de Beaumarchais adiantara — «retratar homens e mulheres *comuns* nas suas dificuldades e sofrimentos», dar «um *quadro fiel* daquilo que acontece na sociedade humana» (sublinhados nossos); contra esta tendência se manifestava a corrente subjectivista e romântica, anunciando que a poesia não é imitação (racional) da natureza, mas imitação emulativa da «Divindade Criadora», e o poeta é «um segundo criador» («Natureza! Natureza! Nada é tanto natureza como os homens de Shakespeare!» — Goethe)²⁶.

Esta tendência, que, pela voz dos críticos mais extremistas, proclamava uma concepção mística do belo adversa a regras de verosimilhança, contribuiu, não obstante, para uma redefinição do verosímil, para uma *democratização* do real representável, através da introdução de novas categorias possíveis. Cabe aqui lembrar a importância de uma dessas categorias, o grotesco (por exemplo, no teatro de Victor Hugo), e a popularidade que encontraria numa forma dramática considerada degradada: o melodrama.

Vimos já como o *d. s.* aparece em Portugal, nos meados do século XIX, como manifestação de um teatro que se pretende realista²⁷ e instrutivo perante o melodrama, acusado de «gerar danosas paixões», com todo o seu arsenal «de horrores, patíbulo, crimes e suicídios» (note-se que melodrama e *d. s.* coexistem ainda nos anos 70 na cena portuguesa). Seria, aliás, em grande parte através dessa forma dramática degradada que a face violenta e nocturna do romantismo se divulgaria em Portugal, forma desde o início objecto de escândalo e repressão, demarcada como subteatro por intelectuais moralizadores ou elitistas. O próprio Victor Hugo não escapava à repulsa dos bem-pensantes, que condescendiam, contudo, em considerar as suas peças «maravilhas de talento, mas também monstruosidades de depravação»²⁸ que era preciso banir dos nossos palcos.

Tal como o melodrama, o *d. s.* acusava a influência dos autores franceses, embora relevasse de diferentes concepções estéticas e veiculasse conteúdos diferentes. O curioso é que, em termos de linguagem, as duas formas dramáticas pouco se distinguiam efectivamente — o *d. s.* não dispunha da linguagem que o retratar das situações familiares exigiria e utilizava o mesmo discurso grandiloquente que o melodrama, discurso que, afinal, ambos conservavam da herança clássica, para lá da mistura de géneros introduzida. Todavia, o *d. s.* incluía já algumas tentativas de reprodução de uma linguagem «não literária» nas falas das personagens secundárias das camadas populares; o herói, esse, mesmo quando herói-

²⁵ Realismo que os nossos autores do *d. s.* vão perfilhar e que exclui uma certa verdade que só se revelaria mais tarde na arte naturalista (no que respeita ao teatro, *Le Naturalisme au Théâtre*, de Zola, é como que um seu manifesto). Tratava-se então de rejeitar «a verdade ignóbil, a verdade nauseante, a verdade pustulenta, a verdade calosa dos pés, disforme do corpo, estanhada de rostos», como dizia, entre nós, Mendes Leal.

²⁶ Citado em Della Volpe, *op. cit.*

²⁷ O *d. s.* não deixa, no entanto, de veicular o ideal do amor romântico e de fazer a apologia do sentimento, embora, como se verá, combatendo os excessos do romantismo e apelando para o *juste milieu*.

²⁸ *Memórias do Conservatório*, p. 108, referido em J. Augusto França, *op. cit.*

-operário, como nas peças mais tardias, continuava a exprimir-se segundo uma mesma retórica.

Os autores do *d. s.*, dizíamos, reconheciam-se a si mesmos como representantes de um teatro sério, empenhados em educar, moralizar, reabilitar um público envenenado pelo mau teatro (quando algum deles tinha traduzido ou imitado os tão atacados melodramas, penitenciava-se disso como de um pecado de juventude). Essa missão reformadora era atentamente acompanhada e às vezes recompensada pelo Governo ²⁹, como o demonstra o caso de Biester, que foi nomeado cavaleiro da Ordem de Sant'Iago do mérito científico, literário e artístico, «em atenção ao serviço que prestara à moral público com *Os Difamadores*».

Alguns autores do *d. s.* eram cumulativamente jornalistas, dramaturgos e políticos, utilizando os três meios de persuasão de maior impacte na época: a imprensa, o teatro e o discurso parlamentar.

Era frequente a produção teatral importar um discurso didáctico e prosaico que se sobrepunha ao discurso do imaginário e fazia redundar aquela em exercício edificante diferente de uma criação *inadvertidamente* instrutiva, como Goethe dizia que a poesia devia ser.

Com o *d. s.* procurava-se que o teatro funcionasse como meio de ensino e operasse assim, a par do jornalismo, a dignificação das classes trabalhadoras — era a regeneração pela via cultural, pela via pacífica. Dizia Vieira da Silva, no seu prefácio à peça *O Operário e a Associação*, de Silva e Albuquerque, que o pensamento do teatro, como o da literatura, como o da ciência, devia ser «levantar do abatimento, em que um grande ostracismo de séculos as tem deixado, as classes trabalhadoras, concorrer para que o nível moral dessas classes suba alto [...]. O teatro é aquele [entre todos os elementos da civilização] que nos parece dos mais propícios para essa obra [...] pode ele no meio do prazer e da distracção inocular no seio das multidões as ideias e os princípios que ali mais facilmente podem beber que noutra fonte».

Esta intenção didáctica e política levantava problemas entre os críticos que se esforçavam por definir as relações entre o artístico e o político. Alguns chamavam a atenção para a necessidade de respeitar o que a arte tinha de específico — Lopes de Mendonça ³⁰ fazia notar que a tendência da literatura para se dedicar a ilustrar os conflitos e os problemas da sociedade podia, se levada a exageros, submeter a arte à «mania dogmática e didáctica» (refere como exemplo *O Trapeiro de Paris*, de Félix Pyat, *O Judeu Errante* e *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue). Afirmando «a acção recíproca da literatura sobre a sociedade e da sociedade sobre a literatura», reclama ele, no entanto, que a arte se conserve dentro dos limites que a separam dos outros domínios do pensamento.

²⁹ Lembramos que, nalguns casos, autores e críticos teatrais estavam próximos ou desempenhavam parte activa na esfera governamental. Mendes Leal, o nome mais destacado do *d. s.*, foi deputado e ministro; Lopes de Mendonça, ideólogo da primeira imprensa socialista e depois deputado do Partido Regenerador, foi também crítico e mesmo autor teatral; Andrade Corvo, ministro e também dramaturgo, etc.

³⁰ Lopes de Mendonça, *Esboço Crítico dos Homens de Mármore, Drama em 5 Actos por Mendes Leal*. Para este crítico, precisamente, a peça *Os Homens de Mármore* «é uma obra verdadeiramente literária», na medida em que «os personagens são criaturas humanas que se agitam nos limites de uma acção calculada, e não tipos que obedecem cegamente às intenções de um problema humanitário».

A importância que as figuras operárias começaram a assumir nalgumas peças do *d. s. e.*, sobretudo, a forma apologética como eram apresentadas davam lugar a comentários polémicos entre os críticos.

Observava, por exemplo, um deles que «esta questão de trazer o operário para a cena, fazer dele alvo de todas as atenções, torná-lo, por assim dizer, uma espécie de ser à parte, só cheio de virtudes, era grave erro [...] O operário era um homem como outro qualquer, sujeito às fraquezas e paixões de todos os filhos de Eva»; retorquia outro³¹ que «poderia estar de acordo se a medalha não tivesse um perfeito reverso. Porque é que até certo tempo o teatro só via paixões nobres naqueles que oriundos eram de berço ilustre? Porque é que as classes trabalhadoras só figuravam na cena, desculpe-se-nos a rudeza da frase, como moços de recados? Porque é que a virtude só se aninhava em peitos que ou cobriam luzidas couraças ou refulgentes pergaminhos? [...] Se acolá houve defeito pela exclusão [...] porque o não haveria aqui? [...] Seja pois o teatro dispensador de justiça, mas com igualdade e sem olhar a castas ou hierarquias».

Ainda um outro crítico, Andrade Ferreira, temia os efeitos subversivos de certa arte empenhada e censurava a peça *Os Dois Irmãos*, de Rodrigo Paganino, por prosseguir na linha de determinados autores (novamente são citados os dramas de Félix Pyat e os romances de Eugène Sue) que «motivaram a sua razão de ser no princípio da exaltação social, na efervescência revolucionária, que instigara os ânimos das classes a nivelamentos impossíveis e excitara grandes talentos a voarem por cima dos limites das coisas e instituições proveitosas para se perderem nessas regiões ilimitadas de utopismo»; para Andrade Ferreira, continuar a inspirar-se nessa escola era reincidir num erro, «confundir objectos, distintos por natureza, pelo seu alcance e intuitos e que os progressos da própria reflexão pública já discriminaram colocando cada um em lugar competente»³².

As polémicas e críticas, ora apologéticas, ora hostis, de que o *d. s.* era alvo parecem-nos ser indicativas do impacte que, de certo modo, esta forma dramática teria assumido na época e da relativa importância do papel dos autores do *d. s.* enquanto propagadores de um dado «complexo» ideológico (uma vaga ideologia socialista amalgamada a elementos de liberalismo e conservadorismo) perante um público fundamentalmente urbano e burguês.

Entre dramaturgos e jornalistas, então frequentemente identificados como os detentores dos instrumentos capazes de guiar «os bons instintos do povo por meio da propagação da sã doutrina para um melhor futuro de bem-estar material e moral»³³, os primeiros facultam-nos uma escrita em que, mau grado a já referida contaminação pelo discurso didáctico, se abre necessariamente um maior lugar à fantasia. Nesta medida, o *d. s.* será um dos textos a privilegiar se quisermos conhecer os *desejos* dos que, na segunda metade do século XIX, sonhavam com a solidariedade das classes reunidas no amigável jogo da *harmonia social*, modificada que fosse «a influência das fortunas ociosas e da feudalidade irresponsável»

³¹ O primeiro, Augusto Vidal, numa crítica à peça *Fortuna e Trabalho*, de Biester, na *Gazeta de Portugal*; o segundo, Vieira da Silva, no seu já referido prefácio à peça *O Operário e a Associação* (qualquer destas peças será objecto da nossa análise).

³² *Revista dos Espectáculos*, n.º 22, 1856, citado em Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «O teatro no romantismo português», in *Revista de História Literária de Portugal*, vol. II, 1967.

³³ Marcelino de Matos, *A Esmeralda*, n.º 1, «Introdução», 1850.

através da «sujeição do capital e da propriedade ao trabalho», como se dizia na linguagem dos ideólogos da primeira imprensa socialista ³⁴.

II — NOVE PEÇAS DE UM JOGO

Os exemplares do *d. s.* que seleccionámos para análise abrangem um período de cerca de uma década; são nove peças de quatro autores diferentes:

<i>Os Homens de Mármore</i>	(1854) — H. M.	} Mendes Leal
<i>O Homem de Ouro</i>	(1855) — H. O.	
<i>Pedro</i>	(1857) — P.	
<i>A Pobreza Envergonhada</i>	(1858) — P. E.	
<i>A Escala Social</i>	(1858) — E. S.	} Ernesto Biester
<i>Fortuna e Trabalho</i>	(1863) — F. T.	
<i>Os Operários</i>	(1865) — Op.	
<i>Homens do Povo</i>	(1864) — H. P.	
<i>O Operário e a Associação</i>	(1867) — O. A.	— Silva Albuquerque

Em qualquer delas, o tempo e o lugar onde decorre a acção situam-se na sociedade portuguesa contemporânea dos autores. A distância máxima que medeia entre as datas da intriga e da representação é de quinze anos — caso de *H. P.* (estreada em 1864), onde o autor declara expressamente, nas indicações cénicas iniciais, que a acção decorre em 1849, precisão porventura significativa da intenção de remeter os espectadores para a altura dos primeiros esforços com vista à criação das associações operárias, a respeito das quais o herói da peça se alonga numa entusiástica apologia.

Outros factos da história real são repetidas vezes objecto de referências concretas, nomeadamente: a guerra civil, ou, melhor, o seu termo, em 1834; as discussões parlamentares à volta dos vínculos; a emigração para o Brasil.

Trata-se de fenómenos que são como que pontos de referência para as preocupações dos autores, as quais, como veremos, giram à volta de três questões-base: o fim do «antigo regime», a criação de uma nova aristocracia do dinheiro e a organização dos trabalhadores (as duas primeiras questões impõem-se nas peças da década de 50 e a última nas mais tardias).

No que se refere ao lugar da intriga, ele circunscreve-se aos meios urbanos, particularmente à capital ³⁵. As cenas interiores decorrem em salas mais ou menos elegantes de aristocratas ou novos-ricos, mas também em habitações modestas e mesmos miseráveis. Para além do interior doméstico, o local de trabalho aparece com frequência: o escritório, a loja, a oficina de fundição, a tipografia, a fábrica; conforme palavras de Francisco Vieira da Silva no prefácio à peça *O. A.*, a acção deixara de se passar apenas «nas salas cobertas de macios tapetes, entre espelhos dourados, no centro de ameidados castelos», e a cena abria-se agora na «modesta

³⁴ Mais precisamente, palavras de Lopes de Mendonça em *Eco dos Operários*, n.º 36, 1851.

³⁵ Nalgumas peças não incluídas na nossa lista, a acção desenrola-se por vezes nos meios rurais — por exemplo, *O Mineiro de Cascais*, de Costa Cascais, passa-se numa aldeia de pescadores e *Trabalho e Honra*, de Carlos de Lacerda, decorre em parte na província, na zona do Douro.

casa do pobre, na sala de estudo, no gabinete do artista, na oficina de trabalho».

Os raros exteriores identificam lugares familiares para os espectadores da capital — o Chiado, à porta de um café iluminado; uma rua «para os lados do Terreiro»; o largo da Igreja das Chagas, com seus mendigos e vendedeiras.

Se a variedade de lugares não é muito grande em cada peça, isso não resulta de qualquer preocupação em respeitar a unidade, mas antes é um efeito da própria natureza da intriga e das personagens, que dispensam deslocacões espectaculares. Também não se cuida da unidade do tempo, alongando-se a acção pelos meses ou anos que se julgam necessários para se cumprir o processo de aprendizagem e (ou) promoção por que, em geral, o herói terá de passar. Neste sentido, um certo desfasamento entre o tempo real e o tempo teatral pode servir as ilusões da pequena burguesia, satisfazendo no imaginário as suas expectativas de classe; tal é, por exemplo, o caso da promoção do herói de *P.* — entre Pedro-pobre desconhecido e Pedro-ministro decorrem apenas cerca de dois anos, enquanto o processo real de promoção do autor da peça (também ele, curiosamente, passando do Mendes Leal-filho de pais humildes para o Mendes Leal-ministro) exigiu bastante mais tempo...

Antes, porém, de prosseguirmos para entrar propriamente na análise das personagens e da temática das peças da nossa lista, pareceu-nos útil, na medida em que se trata de peças hoje praticamente desconhecidas, incluir uma brevíssima descrição da intriga de cada uma, que poderá funcionar como quadro de referência para os comentários que se seguirão.

Peças de Mendes Leal

Homens de Mármore — Um velho conde arruinado pretende recompor as finanças da família através do casamento da filha morgada com um rico aristocrata. Recusa daquela, apaixonada por um outro pretendente, que a julga rica e a rapta precipitadamente para forçar o conde a consentir na união. Desistência do sedutor ao saber da ruína financeira que ameaça a morgada. O conde recusa-se a receber a filha e vai definhando, amargurado pela desonra e perdido nas mãos de um usurário impiedoso.

Uma segunda filha do conde ama um plebeu, seu mestre de desenho, o qual receia que a diferença de condições levante obstáculos ao amor de ambos. Os dois, acompanhados de um velho criado, procuram generosamente confortar o conde. A segunda filha recebe uma herança inesperada, que salva a família. Realizará o seu casamento de amor, enquanto a morgada escolhe retirar-se para um convento.

O usurário, por um golpe de sorte, acaba ele próprio arruinado.

O Homem de Ouro — Um barão, negociante muito rico, recebe a visita de um oportunista, filho de um seu velho conhecido ³⁶. O oportunista joga com o facto de conhecer o segredo do barão (uma jovem que este foi buscar a um asilo e adoptou, e à qual dedica grande afecto, é, na realidade,

³⁶ O barão é o usurário da peça anterior, oito anos mais tarde, já com a fortuna refeita e alargada; o oportunista é o filho do raptor que também figurava naquela peça. Aliás, *O Homem de Ouro* seguia-se a *Os Homens de Mármore* numa trilogia de que não chegou a aparecer a última peça, que seria *Os Homens de Bem*.

a filha por ele abandonada anos atrás) para se insinuar, tendo em vista desposar a rica herdeira.

O barão tem um secretário, moço honesto que ama e é amado pela jovem. O oportunista aproveita um baile de máscaras na casa do barão para comprometer a honra daquela, envolver o secretário numa suspeita de roubo e arruinar o barão ao jogo (a fortuna deste estava já periclitante devido à vida faustosa que mantinha).

O secretário consegue esclarecer a situação. O oportunista é preso pelo roubo; a dívida do barão é paga pela filha (já conhecedora do segredo) com o seu dote.

Matrimónio em perspectiva para os dois jovens. Quanto ao barão, passa de «homem de ouro» a «homem de arrependimento»...

Pedro — Um conde procura baldadamente refazer, pelo jogo, a fortuna perdida. O seu secretário, Pedro, abandona as funções, depois de desdenhosamente tratado pela filha do conde, à qual confessara a sua paixão. Inicia uma carreira brilhante que o vai conduzindo de promoção em promoção; torna-se escritor, jornalista, político e, finalmente, ministro. Enquanto isso, o conde velho arruína-se completamente ao jogo e a filha é obrigada a trabalhar de costura para sobreviverem. Pedro faz discretas tentativas para a auxiliar, recusando a sua gratidão.

O ministério cai e Pedro prepara-se para pedir a demissão, quando a condessa aparece e lhe revela o seu arrependimento e amor. Chega a notícia do suicídio do conde. Pedro cede, enfim, à sua paixão e pede a condessa em casamento, comentando no final: «É o poder que se vai... e a felicidade que fica.»

A Pobreza Envergonhada — Um usurário abre falência fraudulenta e, ao mesmo tempo, apodera-se do dinheiro de um cliente (trata-se das economias de um comandante de escuna) que morreu no seu escritório. Mais tarde, esse usurário é, sem o saber, senhorio da viúva e dos órfãos do cliente. A viúva luta com falta de recursos e é auxiliada por uma velha ama e pelo filho desta, pintor de ofício. Um jovem conde, também órfão e arruinado, sente-se atraído pela filha da viúva, sua amiga de infância.

O usurário tem também uma filha que manobra para captar a simpatia do conde, cujo título pretende conquistar. A órfã deixa-se convencer pelos argumentos daquela e sacrifica o seu amor para que o conde possa fazer um casamento mais adequado à sua posição.

Os dois irmãos trabalham arduamente sem conseguir evitar a miséria. A família é posta na rua pelo senhorio-usurário.

Algum tempo depois, o usurário e a filha, acompanhada do conde, já seu noivo, vão parar à miserável morada da viúva, quando andam a distribuir esmolas.

As situações precipitam-se com o aparecimento de um mendigo, ex-secretário do usurário, o único que, por obra do acaso, conhece todos os factos passados e os vários protagonistas. É ele quem esclarece devidamente a situação e fornece provas da infâmia do usurário.

O conde apercebe-se das maquinações a que foi sujeito e rompe o noivado (presume-se casamento com a órfã); o infame é preso; o bom e humilde pintor, amigo dos órfãos, casa com uma bulhosa vendedeira e tira

a moral da história, satisfeito com a sua modesta sorte, que não anda, como a riqueza, ligada à infâmia e ao infortúnio.

A Escala Social — Um caixeiro sobe até visconde através de uma carreira fértil em crimes — roubos, falsificações e até homicídio. Tenta também o casamento como forma de promoção — primeiro com a filha de um conselheiro, que seduz e depois abandona por lhe parecer partido inferior às suas crescentes ambições, depois com uma elegante baronesa. Este último casamento não se consuma devido à intervenção de um conde, personagem mordaz que atravessa a intriga servindo de comentador.

Desvendados os seus delitos, o visconde recém-feito é metido na prisão e o conde fecha a peça observando que «na escala social há muitos modos de subir, mas um só de ficar: é a estima dos homens de bem!»

Peças de Biester

Fortuna e Trabalho — Um jornalista vive modestamente, mas em grande harmonia com a mulher, a irmã e uma velha avó da mulher. Um amigo da casa, tipógrafo, é o enamorado sem esperança da irmã do jornalista, que se apaixonou e entregou a um fidalgo rico. O rico pai opõe-se ao casamento do filho com a irmã de um modesto jornalista. A mulher deste intercede, tentando salvar a honra da cunhada. Cria-se uma série de equívocos para cujo esclarecimento vai contribuir a acção do tipógrafo e de uma viscondessa, amiga de infância do jornalista.

Entretanto, o fidalgo mete-se em brios, defronta o pai e pede a jovem em casamento.

Descobre-se, finalmente, que o jornalista é de origem aristocrática, o que ele silenciou porque sobretudo lhe interessava afirmar-se pelo amor ao trabalho e conquistar «títulos que só o talento granjeia»; descobre-se ainda que o pai rico é filho da humilde mulher de um marceneiro (a avó da mulher do jornalista).

O jornalista acaba proposto como candidato para as eleições no centro eleitoral da oposição. O tipógrafo fica no seu posto de trabalho, à espera que chegue a altura de subir à tribuna para aí representar a sua classe.

Os Operários — Um administrador sem escrúpulos desvia o capital do proprietário de uma fábrica, o qual se vai arruinando enquanto o primeiro prospera. O caixeiro da fábrica (o «caixa», diríamos hoje) suspeita do administrador, mas, apaixonado pela filha deste, procura não levantar o escândalo.

Um jovem operário da fábrica, um enjeitado protegido do patrão, estuda com afincio, frequentando um curso nocturno. Ama em segredo e é amado pela filha do patrão.

O «caixa» é afastado por uma vil manobra do administrador, que o acusa de roubo. Entretanto consuma-se a ruína do patrão.

Uma herança recebida pelo «caixa» e as economias de um velho operário permitem que o jovem, já com o seu curso completado, entre como sócio da fábrica. Assim se assegura o trabalho aos operários, ao mesmo tempo que se evita que a fábrica caia nas mãos do desonesto administrador.

Mercê do aparecimento inesperado de várias personagens, revela-se a origem do jovem enjeitado (afinal sobrinho do patrão...) e, por outro lado,

confirma-se a inocência do caixa. O casamento dos dois pares de apaixonados é agora possível.

Os operários da fábrica participam alegremente na festa de casamento do novo patrão. A peça termina com todos brindando ao jovem operário-empresário e clamando entusiasticamente: «Viva a indústria portuguesa!»

Peça de Avelar Machado

Homens do Povo — Dois irmãos trabalham na mesma oficina de fundição. Um deles é o modelo do bom operário, entusiasta do associativismo, competente e zeloso. O patrão promove-o a mestre e dá-lhe a filha em casamento. O outro irmão inveja esta boa fortuna, que ele próprio, por falta de qualidades, não atinge. Trama a ruína do primeiro e comete um furto de modo a atrair as culpas sobre aquele. O patrão acredita na culpabilidade do seu novo mestre e futuro genro e expulsa-o. O irmão culpado embriaga-se e, arrependido, lamenta o seu crime, sendo ouvido pelo inocente e pela noiva deste. O patrão, informado pela filha, descobre uma solução airosa para resolver a situação sem que ninguém seja incriminado. Tranquilizam-se os operários, indignados perante a suspeita de que «haveria entre a classe operária quem fosse capaz de manchar os honrados brios dos homens do povo».

Peça de Silva e Albuquerque

O Operário e a Associação — Numa água-furtada vive pobremente uma família de operários. O pai, doente, deixou de poder trabalhar; o filho é serralheiro e a filha costureira.

Um rico comerciante para quem a filha trabalha tenta seduzi-la, avançando promessas falsas e empréstimos interesseiros, que são recusados. Um «brasileiro» honrado, grande amigo do velho operário, volta rico e auxilia-o generosamente.

O operário filho esforça-se com alguns companheiros para organizar a sua associação de classe. Um operário bêbedo e desleixado regenera-se e entra com entusiasmo na luta. O velho, que descreia da associação, acaba conquistado pelo ânimo dos companheiros mais novos, que o elegem «chefe da casa de trabalho e de socorro aos decrépitos» por eles criada.

O comerciante rico acaba a contas com a justiça por ter cometido ilegalidades, seguindo na esteira do próprio pai, que enriquecera fazendo moeda falsa.

1. AS PERSONAGENS

a) O HERÓI — «UM HOMEM DE BEM»

A principal figura masculina é sempre um homem que vive do seu trabalho, seja ele intelectual, funcionário ou operário. No total das peças analisadas encontramos especificadas as seguintes profissões para o herói: mestre de desenho, secretário, jornalista, dramaturgo, funcionário público, engenheiro e operário³⁷ (num caso fundidor e noutro serralheiro).

³⁷ O herói-operário só aparece nas peças dos anos 60: *F. T.*, *H. P.*, *Op.* e *O. A.* Na primeira, o herói principal é jornalista e o herói secundário é que é tipógrafo.

O herói é também sempre um homem de origem social humilde que, em regra, passa por um processo de mobilidade ao longo da acção, elevando-se por seu esforço e mérito; neste sentido é elucidativo um pequeno diálogo no primeiro acto de *E. S.* a propósito da apresentação de um modesto jovem de nome José Eduardo³⁸:

- José Eduardo... quê?
- Estudante distintíssimo da Escola Politécnica, premiado todos os anos.
- E que mais?
- Mais nada.
- Ah!... Cuidei que fosse filho de alguma família importante, ou que tivesse outra posição...
- Tem o talento, tem o estudo, tem a probidade, tem a honra, tem o futuro...

Na única peça (*F. T.*) em que o herói é de origem aristocrática, essa origem é silenciada pelo próprio, que escolhe trabalhar como jornalista («Quería acrescentar à velha nobreza dos meus antepassados a moderna nobreza [a do trabalho] e esta ganha por mim»).

Nos seus traços morais, no seu comportamento, as figuras de herói obedecem a um modelo relativamente pobre onde se podem distinguir as seguintes características:

Uma elevada consciência das suas responsabilidades enquanto elemento que concorre para «o bem da Pátria» — Seja o herói de *P.*, que, quando jornalista, serve a imprensa como «um nobre sacerdócio», tendo em vista, não «a rivalidade das ambições», mas «a honrosa comunidade da Pátria» e, quando ministro, a si mesmo diz: «Trabalha, trabalha, forçado; trabalha amarrado à tua cadeia. Não descanses nem um momento. Não pares nem uma hora... É um povo que te impele e te diz como na lenda do proscrito de Jerusalém: Caminha! Caminha!»; seja o operário de *H. P.*, que exorta os companheiros a bem cumprirem o seu dever, donde lhes resultará «a satisfação que o homem sinceramente devotado ao progresso do seu país experimenta quando o vê elevar-se à altura dos mais adiantados»; seja ainda o jornalista de *F. T.*, para quem os interesses individuais devem subordinar-se ao bem geral e que proclama: «Não sou degrau nem o serei nunca de ninguém; sou degrau, sim, e continuarei a ser degrau humilde e obscuro do progresso e da civilização.»

Uma competência que implica qualidades de inteligência, perseverança e iniciativa, consideradas indispensáveis à sua luta pelo reconhecimento social do valor próprio — A trajectória promissora que o herói percorre jamais resulta do acaso, antes é sempre esforçadamente percorrida — Pedro, no início da sua arrancada, monologa arrebatado: «E porque me não há-de ser permitido ganhar o que os outros apenas

F. T. tem uma dedicatória «à distintíssima classe tipográfica» e *O. A.* é dedicada «às classes operárias, a quem», acrescenta o autor, «me honro de pertencer».

³⁸ No final da peça, José Eduardo, vencidos todos os obstáculos, é um homem de nomeada, capitão de engenharia de quem os jornais assinalam os altos serviços prestados no ultramar.

herdaram? Porque não poderei conquistar da fortuna o que tantos acharam no acaso? Aqui o sinto... e aqui!... (*levando a mão ao peito e à cabeça*)³⁹. Hei-de subir, e subir até que os veja a todos curvados e pequenos diante de mim.»

A carreira do jornalista de *F. T.* é, neste aspecto, exemplar — o esforço incessante, a luta árdua, são aqui, mais do que necessidade, a expressão de uma vontade, o assumir de uma determinada posição de classe que leva o herói a deliberadamente ignorar os seus títulos nobiliárquicos e recusar-lhes as facilidades.

Quanto ao herói-operário, é também homem de «brios», procurando, «pelos meios que tem ao seu alcance, instruir-se e nobilitar-se», uma vez que, afirma o jovem operário de *Op.*, «hoje os homens julgam-se pelo que valem e pelo que fazem, e não pelo que os antepassados fizeram e revelaram. Por isso, quem prezar as tradições de um nome assinalado nas armas, para lhe manter o esplendor assinala-o agora na ciência e nas artes. Não faltam exemplos. Os diplomas que actualmente se pedem tanto ao nobre como ao plebeu, e que lhes designam o lugar no grande banquete social, são a *instrução, o saber, o trabalho*» (sublinhados nossos).

O respeito pelos «legítimos superiores» — O herói, embora em luta contra os obstáculos que se levantam à sua promoção, não contesta, em princípio, a hierarquia, antes a pretende alterar em nome dos novos interesses. Não obstante ele próprio exprimir o triunfo sobre os privilégios aristocráticos, o herói do *d. s.* não deixa de manifestar um certo respeito perante os representantes da nobreza, reconhecendo-os ainda como superiores, embora possam estar já em vias de perder a sua legitimidade.

Nas peças mais tardias, em que o herói se situa, não já predominantemente na pequena burguesia intelectual, mas no operariado, são os patrões o alvo das manifestações de deferência.

Tanto num caso como noutro, o respeito aparece justificado pelas qualidades individuais atribuídas às personagens que representam as classes dominantes. O mestre de desenho de *H. M.* reconhece no velho conde uma figura venerável cuja amizade o *eleva* e lhe inspira *acatamento e gratidão* (sublinho as palavras usadas pelo herói). O José Eduardo de *E. S.* declara-se honrado e surpreendido com a afeição que o conde lhe dispensa, a ele que, como observa, está «no princípio da escala», enquanto o conde está «no cimo dela» (será precisamente o conde quem lhe retruca: «Nas nossas sociedades modernas, extintos os privilégios, há só uma aristocracia legítima — a da educação, da ilustração e do coração.»). O herói de *P.*, no auge do despeito — quando a condessa despreza a sua confissão de amor, os aristocráticos convidados do conde pai o humilham e o mesmo conde o trata com sobrançeria e frieza —, não deixa de guardar as conveniências e, se então a sua resposta pretende traduzir orgulho e dignidade, de facto ela denuncia a contenção impotente daquele que não se sente um igual.

Quanto ao bom operário de *H. P.*, é «respeitador das regras e preceitos que a vida tem», dá contas das suas acções «a Deus e à sociedade»

³⁹ Interessante como esta linguagem gestual corresponde claramente à valorização do *sentimento* e da *razão*, cujo aperfeiçoamento, insistia-se na literatura da época, devia progredir simultaneamente.

e, quando elogiado pelo patrão, que confessa dever-lhe o aumento do próprio crédito e fortuna, afirma respeitosa: «Nada me deve, sou eu quem lhe devo tudo [...] Deu-me o pão e o trabalho quando o não tinha.» Do mesmo modo, é sempre grato e deferente o comportamento do esforçado moço operário de *Op.* perante o patrão (este é designado pelos operários da fábrica como «o nosso protector»).

Por outro lado, o herói jamais é um marginal — quando, pela sua actividade, possa inspirar qualquer suspeita de excentricidade, rebeldia ou diabolismo, como no caso de ser artista, há o cuidado de eliminar essa suspeita. Assim, o pintor e mestre de *Desenho* de *H. M.* declara: «Nós outros, os artistas, [...] reputam-nos excêntricos, porque somos justos! Castigam-nos por levantarmos a cabeça acima do nivelamento do mundo. Apontam-nos com vão desdém e vibram-nos o sarcasmo invejoso! Apregoam-nos incapazes de dar a felicidade, porque, julgando-a infinita, não a medimos nem a pautamos com o inexorável compasso comum!»; e mais adiante: «Se uma mulher, se um anjo [...] se uma alma predestinada adivinha e entende aquela alma [...] então nessa alma a gratidão ocupa tanto lugar como o amor» — pela mão da mulher-anjo, o artista será preservado de uma potencial marginalidade; pelo amor e pelo casamento (indissociáveis no *d. s.*) se domará um excesso de orgulho, ameaçador da *justa medida*.

A par do trabalho, a família é outra das instituições que concorrem para a integração do herói — «ser escravo do trabalho é glória; ser escravo da família é dever. São escravos respeitados pelos homens e abençoados por Deus» (palavras do tipógrafo de *F. T.* referindo-se ao jornalista). A família aparece como fonte de felicidade a contrapor à fortuna, como lugar de sentimentos puros perante a corrupção «exterior» de um mundo dominado pela cobiça do ouro.

Quando a enjeitada que o usurário-pai rodeia de luxo (em *H. O.*) se lamenta do carácter interesseiro das atenções que lhe são dispensadas por falsos amigos, o secretário promete-lhe «que se um homem de bem lhe provar que nem só atrai a fortuna, se tiver em torno de si uma família que lhe substitua outra família, as suas dores converter-se-ão em júbilos». Todavia, os heróis são homens sós, normalmente órfãos de pai e mãe, ou, pelo menos, sem que se lhes conheça a família de origem. As suas referências à família são de natureza abstracta ou reportam-se a uma família futura, previsível no final das peças (salvo raras excepções, o casamento do herói é um dos componentes infalíveis do desfecho feliz do *d. s.*). Esta ausência de laços familiares passados sublinha as capacidades e a autonomia de um herói tipo *self made man*, que, assim, pode afirmar orgulhosamente: «Não devo nada a ninguém; nem ao acaso, nem à fortuna, nem ao passado: não devo nada senão a mim e a Deus» (fala o herói de *P.*).

b) AS PERSONAGENS FEMININAS; O PAR AMOROSO

A origem social da heroína é mais diversificada do que acontecia com o herói — se, por vezes, ela tem, como o seu companheiro, uma ascendência modesta (filha de um pequeno proprietário de uma oficina de fundição — *H. P.*; de um operário — *O. A.*; de um marceneiro — *F. T.*; de um comandante de uma pequena escuna — *P. E.*), frequentemente pertence à aristocracia ou à grande burguesia (filha de um conde de nobreza antiga —

H. M. e *P.*; de um usurário-barão — *H. O.*; de um grande empresário — *Op.*). Aliás, neste último caso, ela acaba, em regra, despojada dos seus haveres, mercê de qualquer infortúnio.

Em muitas das peças, tal como o herói, também ela trabalha, não, claro está, para fazer carreira, promover-se ou contribuir para o progresso do País, mas compelida pela necessidade — caso de insuficiência dos proventos do marido, pai ou irmão (*F. T.*; *O. A.*); caso de ruína financeira que, a certa altura, cai sobre a família (*P.*; *Op.*; *P. E.*). Em qualquer destas situações, a única forma de trabalho feminino que encontramos para a heroína é o trabalho de costura domiciliar (a mulher do jornalista de *F. T.* é costureira; a condessa arruinada de *P.*, a órfã de *P. E.* e a filha do «fabricante» arruinado de *Op.* procuram, também elas, garantir a sobrevivência própria e dos seus trabalhando como bordadoras)⁴⁰.

Herói e heroína partilham alguns traços morais — tanto um como outro são desinteressados, generosos, incorruptíveis perante as seduçções do ouro ou dos privilégios nobiliárquicos.

O herói, pela via profissional, e a heroína, pela via matrimonial, constantemente afirmam a sua pureza e auto-suficiência. Para um e outro, «o verdadeiro capital é o do coração e da inteligência» — palavras da heroína de *P. E.* que bem se podem tomar como lema que orienta todos os heróis e heroínas do *d. s.* O homem impõe-se pelo lugar que por seu próprio mérito logrou conquistar, a mulher pelo casamento com aquele que o seu sentimento e razão elegeram. A pobreza aparece como um elemento favorável à desejada conjugação casamento-amor romântico. Assim, o modesto mestre de Desenho de *H. M.* e a sua noiva propõem-se recusar uma elevada herança, receosos de que ela possa macular o seu amor e tornar a sua união um contrato interesseiro; o par de *H. O.* quase se alegra com a ruína do pai da jovem, ela porque fica, deste modo, liberta de «deslumbra-mentos fictícios» e ele porque passa a sentir-se autorizado a «oferecer-lhe a honesta independência do trabalho»; no mesmo caso se vão encontrar dois apaixonados de *Op.*, quando o pretendente, «caixeiro» de fracos recursos, ao ver ameaçada a fortuna da pretendida, se tranquiliza por sentir que as suas diferentes condições se vão aproximar; finalmente, a condessa de *P.* só depois de purificada pela ruína e pelo trabalho pode, enfim, permitir-se o júbilo de amar e ser amada por um homem que conquistou «palmo a palmo o seu nome»...

Cabe aqui referir que o par amoroso encontra no *d. s.* um tratamento normalmente subalterno.

Nos próprios prefácios que alguns dos autores escrevem para as suas peças, o que se aponta como a ideia capital é sempre algo que está para além do «caso amoroso». Por exemplo, para a peça *P.*, onde, aliás, a intriga amorosa ganha mais relevo (paixão não correspondida do herói; recalca-mento desta paixão; despertar amoroso da heroína; confissão desta ao herói e encontro final de ambos), o autor sublinha uma outra temática como fulcral na acção dramática — «dois homens [o conde e o herói, filho do

⁴⁰ Meio século mais tarde, Agostinho de Campos, dando o seu parecer sobre a organização do ensino feminino, reproduz ainda esta imagem do trabalho da mulher, ao criticar a ausência da disciplina de Costura quando precisamente, afirma ele, «uma das aptidões mais naturais da mulher e das mais valorizáveis para a vida da mulher pobre é a da costura.» (Agostinho de Campos, *Educar na Família, na Escola e na Vida*, Lisboa, 1918).

mordomo daquele] partem de pólos contrários, aproximam-se, encontram-se, distanciam-se, e cada qual vai acabar na extremidade donde o oposto viera. Não está nisto cruzando-se em lances a abolição dos privilégios e a degeneração das castas que a justifica, a aspiração popular e a decadência das instituições envelhecidas?» —, questão relativamente à qual o caso amoroso não é mais do que um dos elementos que contribuem para a confirmar ao mesmo título que o caso profissional (o casamento desinteressado vem abolir as barreiras do casamento por conveniência; o reconhecimento geral das capacidades vem dispensar títulos ou fortuna herdados). O caso amoroso aparece, pois, fundamentalmente, a sublinhar contradições que o ultrapassam em importância e amplitude.

O par amoroso ideal vive, no *d. s.*, uma relação exemplar, formando um duo com ideais simétricos e cujos componentes se fortalecem mutuamente para a prossecução dos seus objectivos; herói e heroína, ligados por um afecto sensato que não é alterado por paixões violentas, constituem «um grupo angélico que não conhece o mal senão para se compadecer de quem o pratica, que na alteza das suas aspirações ignora os baixos incentivos que movem em torno de si os homens e os acontecimentos»⁴¹. São estes, em geral, os termos privilegiados pelos autores para tratar o caso amoroso, uma vez que, mobilizados pela missão social reformadora, lhes não interessa explorar subtilezas de sentimento, ao mesmo tempo que se mostram avessos a excessos passionais.

Peças há em que os casos amorosos apenas servem para ornamentar a acção, acrescentar-lhe atractivos e variedade; assim é, por exemplo, em *H. P.*, onde o par é manifestamente supérfluo, enquanto em *O. A.* nem sequer se utiliza já tal expediente.

Os problemas que se apresentam nos casos amorosos são enfrentados pelo par em bloco (o caso de *P.* é excepional na medida em que um dos amorosos — a condessa — assume inicialmente os preconceitos do seu meio social e introduz assim o conflito no interior do próprio par); tais problemas têm sempre a mesma origem — confronto entre casamento por amor e casamento por conveniência. Insiste-se na reivindicação da livre escolha do(a) companheiro(a), assente no sentimento e na inclinação mútua; denuncia-se a hipocrisia e a cupidez do casamento concertado pela família sem participação das partes interessadas; repetem-se as prevenções contra os matrimónios sem amor, focos de destruição das famílias, dos casais, dos indivíduos, que assim foram privados da sua autenticidade. Numa das peças (*H. M.*), a morgada interroga o pai, insurgindo-se contra a imposição de um noivo: «Arrojando-me assim nos braços de um homem que não conheço, pensou no que fazia, meu pai? [...] Julga que é nobre e leal, digno do nosso nome e estirpe, enganar a confiança de um homem de bem entregando-lhe a alma que é doutro [...]»?; perante o indignado espanto do pai («Ousaste fazer outra escolha?»), a sua arrebatada resposta — «Oh! meu pai, a obediência do coração não se impõe!» — é completamente inaceitável para um velho aristocrata, representante da antiga ordem, em que não tinha cabimento colocar os interesses do coração acima dos interesses de família, isto é, da *casa*.

Reclamar os direitos do amor, lutar contra as barreiras sociais impeditivas da livre escolha do cônjuge, significava, agora, recusar o controlo social através dos meios de reprodução, praticado pela aristocracia. Quando a

⁴¹ Lopes de Mendonça, *op. cit.*

burguesia ascendente conseguiu consorciar a sua fortuna com os títulos nobiliárquicos, desferiu um golpe naquela forma de controlo, que, sem ter desaparecido, foi, no entanto, subordinada a outras formas de controlo mais adequadas a uma nova dominação.

Para uma pequena burguesia promocional como a que se exprime no *d. s.*, «as diferenças de condição» que se levantam entre os apaixonados são diferenças de classe acrescidas de diferenças de riqueza, qualquer delas funcionando em seu desfavor — sente-se travada nos seus desejos de mobilidade tanto pelos «princípios» da aristocracia como pelos interesses da burguesia abastada. As alianças de classe ou a transferência de poderes que esta última conseguia operar não pode a pequena burguesia alcançá-las.

Todavia, ao nível do imaginário, nas peças com que nos ocupamos, ela procurará satisfazer as suas pretensões — a situação social dos pares e a sua alteração ao longo da acção elucidam-nos quanto à forma como, no *d. s.*, se resolve este problema.

Efectivamente, grande número dos casos amorosos saldaram-se pelo casamento do herói com uma mulher da aristocracia ou da grande burguesia — o secretário de *H. O.* com a filha do capitalista usurário recém-nobilitado (barão); o operário estudante de *Op.* com a filha do patrão, capitalista industrial (dono de uma fábrica fundada pelo pai e depois aumentada e favorecia com melhoramentos e inovações técnicas); o secretário de *P.*, filho de um mordomo, com a filha do conde; o mestre de Desenho de *H. M.* também com a filha de um conde. Indicámos a situação social de cada um dos elementos do par tal como aparece no início da peça; curiosamente, em qualquer destes casos, o casamento só é possível quando, por vicissitudes de vária ordem, a aristocrata ou a grande burguesa se encontram arruinadas e os seus pretendentes promovidos (o operário em vias de se tornar empresário, o filho do mordomo tendo já chegado a ministro...). Nesta altura sim, pequenos burgueses, homens das «classes trabalhadoras», podem aparecer como heróis salvadores e afirmar a sua superioridade. Na nova situação torna-se ambíguo qual dos elementos do par se promove com o casamento — deste modo, não só o amor-próprio masculino fica a resguardo, como se comprova a importância das classes laboriosas, cujo zelo permite assegurar às mulheres um futuro que os títulos ou fortuna ⁴² lhes não puderam garantir.

A valorização do sentimento e da espontaneidade, a apologia do amor romântico, não excluem, todavia, o respeito pelas regras, a conciliação entre o *coração* e o *dever* — mesmo discordando da vontade paterna, o par exemplar não ousa contrariá-la de uma forma decisiva; os autores constroem prudentemente uma situação favorável para o casamento por amor poder vir a realizar-se sem uma ruptura com a família ou com a sociedade. Aliás, quando há ruptura (jamais no caso do par exemplar), ela não é o resultado de um comportamento contestativo, mas sim o efeito de uma fraqueza feminina que sucumbe aos excessos da paixão, aliciada por um sedutor motivado por interesses grosseiramente egoístas.

⁴² Note-se que se trata, em regra, de fortuna mal adquirida (de origem usurária). O caso excepcional da ruína do pai-capitalista industrial de *Op.* é o resultado de duas faltas significativas: ter deixado de ser um trabalhador zeloso como o velho fundador da fábrica («o primeiro a entrar e o último a sair»); ter entrado num estilo de vida igual ao da aristocracia parasita (grandes festas, bailes, teatro, carruagens, ostentação).

Este tipo negativo de caso amoroso, sempre alvo de punição, serve a moral da história, mostrando: como a tirania dos casamentos por imposição pode contribuir para que se dêem passos inconsistentes; como a valorização da riqueza sobre o sentimento engendra almas desapiedadas (os sedutores) e semeia vítimas em seu redor; como, enfim, o ideal do amor romântico precisa de ser contido dentro dos limites «convenientes».

As personagens femininas que o tipo negativo de caso amoroso nos revela são uma espécie de anti-heroínas, contra-imagem das mulheres exemplares do *d. s.* De resto, não são tratadas como criaturas pérfidas, mas sim como vítimas — em regra, não há mulheres más no *d. s.* Efectivamente, as personagens femininas não estão sujeitas ao mesmo princípio que funciona para as masculinas, que se dividem, por norma, em figuras antipáticas, hostis aos heróis — os ricos —, e figuras simpáticas, aliadas dos heróis — os pobres. Não encontramos personagens femininas a actuar deliberadamente para prejuízo das figuras positivas, excepção feita à ambiciosa filha do especulador de *P. E.*, essa, sim, capaz de iniciativas maldosas, afastando impiedosamente os obstáculos que dificultam a realização dos seus propósitos — fazer um casamento de interesse que acrescente um título nobiliárquico à fortuna que possui.

Nas restantes peças, as mulheres, quando não são figuras exemplares, aparecem como vítimas, e nunca como algozes. No prólogo de *H. M.* diz o autor em certo passo: «Na família e na sociedade, o papel da mulher é geralmente passivo. O homem é o agente. Quando ela inverte as condições, é já depois de perdida. Foi ainda a acção do homem que provocou a reacção»; quando desterrada do lar, «vinga-se no mundo, tornada em força devastadora a fraqueza soberana». Esta última afirmação, aplicável às personagens femininas de *Les Filles de Marbre*, onde o autor foi colher inspiração, não tem, no entanto, a ver com o que se passa na sua própria peça (repare-se que lhe deu o título *Homens de Mármore*, desviando para estes o maior peso da condenação), em que não há qualquer indício de «força devastadora» da parte da mulher desonrada — chorosa e trémula quando se deixa levar da casa de seu pai; em lágrimas ainda na casa do raptor; implorante perante o pai, que recusa recebê-la depois de repudiada pelo sedutor; humilhada ao pedir ao primeiro uma derradeira bênção; apenas no final da peça a vemos tomar uma atitude decidida ao recusar o casamento afrontoso que o raptor lhe vem propor e optar por se retirar para um convento. Falta, arrependimento e expiação, mas nenhum desejo de vingança ou traço de malevolência. A falta encontra justificação na própria fraqueza, nos «ímpetos apaixonados» (como no caso da morgada de *H. M.*, a presa ideal, «alma ardente, comprimida pela severidade e repelida pela frieza», conforme a caracteriza o próprio sedutor), no infortúnio daquelas que não encontraram um homem que as associasse «a uma vida gloriosa e a gloriosas ideias». «Se as mulheres descem», diz uma personagem feminina exemplar, «é muitas vezes porque os homens lhes não fazem ver a altura da sua missão.» São, pois, estas as circunstâncias que engendram as figuras femininas «perdidas» do *d. s.*, vítimas da sua cegueira, a quem se reconhece uma culpa que, no entanto, é «uma culpa que a razão não deve confundir com o vício».

Os sedutores são, regra geral, aprendizes de especulador, ambiciosos e hipócritas que se empenham numa carreira corrupta até sucumbirem sob o inevitável castigo.

O recurso ao convento para as seduzidas e o mandato de prisão para os sedutores constituem o desfecho fatal destes casos amorosos ⁴³.

Uma certa capacidade de decisão e de resposta positiva à adversidade, que encontramos no herói, vemo-la também, embora não frequentemente, manifestar-se no comportamento da heroína, que rompe, nestes casos, com a passividade habitual das figuras femininas — a órfã de *P. E.*, ainda convalescente, sai sozinha, à noite, para entregar a obra que costurou e assim conseguir algum dinheiro para a família; a condessa de *P.*, perante o desespero do pai, arruinado, anima-o corajosamente: «Trabalharei, meu pai, se perdermos tudo, trabalharei para ambos», e, passadas algumas cenas, encontramos-a costurando, noite fora, à luz escassa de um candeeiro; a filha do velho operário de *O. A.* repele sem se amedrontar as tentativas de sedução do comerciante que lhe dá trabalho e é ela igualmente quem combate a descrença do pai, afirmando a sua confiança e entusiasmo na luta associativista em que o irmão se empenha; a filha do administrador de *Op.* recusa firmemente participar nos negócios suspeitos do pai e toma a iniciativa de declarar o seu amor e propor casamento ao seu tímido apaixonado.

A esta capacidade de decisão e à «razão elevada» que por vezes partilha com o herói, a heroína junta sempre «as graças melindrosas» da mulher-anjo. Ela tem de ser capaz de fazer despertar aquele que ama «para tudo quanto é nobre e glorioso», capaz de ser para o herói «uma companheira dócil e afectuosa que toma parte em todas as suas penas e participa de todos os seus triunfos [...], a sua consolação na adversidade, o seu enlevo nos dias prósperos, o anjo, enfim, do lar doméstico».

O pudor, a dedicação e o sacrifício são qualidades que os autores não regateiam às suas heroínas — é a filha segunda de *H. M.* sujeitando-se à prepotência paterna, disposta a acompanhar a irmã no desterro; é a «enfeitada» de *H. O.* pronta a sacrificar a sua honra para salvar a do padrinho; é a mulher do jornalista de *F. T.* comprometendo a sua felicidade para impedir a desonra da jovem cunhada; é a órfã de *P. E.* calando o seu sentimento para que aquele que ama possa viver de acordo com «as exigências da sua posição»; etc.

Para além da heroína e da mulher seduzida, aparece-nos ainda um outro tipo de personagem feminina, este pouco frequente: a mulher só, órfã ou viúva, vivendo dos seus próprios rendimentos e gozando de uma certa autonomia. São mulheres desembaraçadas, elegantes e espirituosas: uma viscondessa (*F. T.*) e uma baronesa (*E. S.*) órfãs e uma jovem viúva também aristocrata (*H. M.*), cuja salão é frequentado por literatos e políticos, um dos quais a descreve como «senhora de juízo, livre de preconceitos e que não sabe só praticar em modas...»

Os autores não deixam de as tratar como personagens atraentes, mau grado as censuras ao cinismo e ao oportunismo que atribuem a este tipo de mulher do mundo, que admiram à distância...

Queremos ainda fazer referência a uma outra personagem feminina cuja ausência no *d. s.* não pode deixar de nos chamar a atenção: a figura

⁴³ Foge a esta regra o caso de *F. T.*, em que a figura masculina é recuperada — o filho do rico, sedutor da jovem sem fortuna, supera a sua fraqueza e indecisão perante as ameaças do pai de o deserdar se ele insistir no casamento e dispõe-se a transformar-se «como outros que de extravagantes notáveis, tornaram-se homens distintos» (leia-se: homens que trabalham). A celebração do matrimónio fecha com um *happy end* a história deste par sedutor-seduzida.

materna ⁴⁴. A relação com a mãe não aparece quer para o herói e a heroína, quer para as outras personagens; é pela relação *pai-filha* que o sentimento familiar é representado.

O modelo de pai característico do *d. s.* assenta numa combinação de ternura, dignidade e autoridade em que o excesso ou a carência de um destes elementos conduz à falência da relação «normal» (esta, caracteristicamente, envolve um pai extremoso, absorvido pelo cuidado de assegurar o bem-estar e a felicidade presentes e futuros da filha por quem e para quem vive, e uma filha dedicada, recompensando os cuidados paternos com constantes manifestações de afecto, respeito e gratidão; ambos ocultando os sacrifícios que fazem um pelo outro, ambos disfarçando as próprias tristezas para não causarem desgostos um ao outro).

Em caso de desequilíbrio daqueles elementos (ternura, dignidade, autoridade), a figura paterna fracassa e surgem situações patéticas como aquelas a que dá lugar o pai-usurário de *P. E.*, tiranizado pela filha, que não o respeita; o pai-conde arruinado e jogador de *P.*, mantido pela filha e impotente para desempenhar o papel de protector que lhe competia; o pai-conde arruinado e repressivo de *H. M.*, responsável pelo infortúnio da filha, vítima da sua dureza.

A importância da relação pai-filha nas peças do *d. s.* parece-nos indissociável do conflito aí fundamental, conflito resultante de um intrincado de factores que releva de duas ordens de questões intimamente articuladas: uma que tem a ver com um processo de afirmação de consciência de classe visando a realização (simbólica) dos interesses da mesma; outra (subordinada à anterior) que tem a ver com um processo de reconhecimento da maturidade do jovem adulto, visando a sua consagração enquanto protagonista privilegiado (herói) do conflito.

Efectivamente, em geral, o pai aparece como o representante de uma geração velha e, simultaneamente, do poder autoritário (contestado) de uma classe dominante (em decadência). A filha, relativamente passiva perante essa figura paterna ainda ameaçadora, será conquistada pelo herói, que a protege e salva quando a derrota paterna se consuma — a morte (física ou social) do pai e o sucesso (amoroso, profissional e social) do jovem herói, trabalhador intelectual ou (e) manual, saldado o conflito — o triunfo da nova geração sobre a velha é, declaradamente, o triunfo das classes laboriosas sobre a aristocracia.

É o pai, na ausência do marido, quem determina o estatuto social da mulher ⁴⁵. Quanto ao herói, aprez à pequena burguesia reconhecê-lo como criador do seu próprio estatuto — o *self made man* não precisa, pois, de pai próprio, mas carece de um pai alheio, cujo poder terá de desafiar (vimos já quais os limites desse desafio) para contrapor a sua lei à dele.

Dentro deste quadro é fácil verificar que a necessidade da figura materna se não faz sentir quer para o herói quer para a heroína. Ainda daqui decorre que a própria heroína, possa embora a sua actuação ser desembaraçada e interveniente, é, em última análise, o instrumento através do qual o herói

⁴⁴ Só numa das peças (*P. E.*) a figura materna aparece em dois casos (em qual-quer deles substituindo um pai falecido), designadamente a mãe dos dois órfãos do comandante da escuna e a mãe do operário pintor.

⁴⁵ Curiosamente, o único caso (*F. T.*) em que a heroína é órfã de pai é também o único caso em que ela já é casada no início da peça e em que o herói, o marido, sendo de origem aristocrata, prescindiu dos títulos e luta pela sua afirmação enquanto jornalista.

impõe a sua lei — o casamento de amor é uma das formas por que se exprime a sua vitória sobre a vontade do pai.

c) OS RICOS E OS POBRES

Em princípio, a identificação maniqueísta *ricos = personagens antipáticas*, *pobres = personagens simpáticas* impõe-se para a maioria das peças.

Os heróis, como vimos, jamais são ricos, possa embora o sucesso vir a recompensar os seus esforços; tal sucesso traduz-se sobretudo pelo reconhecimento da competência profissional e do cumprimento dos deveres, e não pela aquisição de fortuna — «a recompensa das virtudes está antes na estima que estas inspiram do que nas remunerações palpáveis», observa Mendes Leal (prefácio à *E. S.*), que seguidamente se interroga: «Os sectários do *moralismo* interesseiro não verão que desmentem a religião e o Evangelho, fazendo-se exclusivamente materialistas?»

A riqueza é olhada com desconfiança — geralmente descobrir-se-á que foi vil a sua origem, vil a forma como se alargou e como se utiliza.

A agiotagem e a especulação constituem a fonte de riqueza mais frequentemente apontada e o usurário representa a figura de rico mais execrada.

O «brasileiro» ricoço, outra figura frequente, na maior parte dos casos é tão suspeito como o usurário, muitas vezes enriquecido à custa do tráfico de escravos, «um negócio honesto que consiste em vender gente!», comenta ironicamente uma personagem de *E. S.* referindo-se a um retornado do Brasil, negociante corrupto que também fora «o centro de uma grande agência de colonos engajados — uma especulação decente que consiste em alugar seus irmãos!», e ainda «chefe de uma vasta associação que em Portugal fabricava moeda... por sua conta!».

Entre uma dezena de personagens antipáticas encontramos seis cuja fortuna se alimentava ou, pelo menos, se originara da usura. Em muitas das peças, os usurários são o inimigo principal, agentes de degradação mercê do próprio poder que o dinheiro lhes confere numa sociedade em que «o ouro é o único rei», símbolos da falta de escrúpulos e da frieza inerente às relações sociais sujeitas a esse poder.

As suas vítimas potenciais ou efectivas pertencem por vezes à pequena burguesia (por exemplo, a família do defunto comandante de escuna de *P. E.*), mas quase sempre a uma aristocracia em decadência (os condes velhos de *H. M.* e de *P.*, a viscondessa perdulária de *F. T.*, o jovem conde arruinado de *P. E.*).

Nos raros casos em que se nos deparam aristocratas ricos, a sua fortuna, sem que seja objecto de valorização (trata-se de uma riqueza de origem exclusivamente parasitária, na medida em que todos esses aristocratas vivem da renda fundiária, de soldos e de comendas), não dá de modo algum lugar a uma hostilidade comparável à que a fortuna do usurário suscita. Em certos casos, o aristocrata rico é mesmo alvo de uma discreta admiração, podendo o autor chegar ao ponto de se identificar com ele, como acontece em *E. S.* com um conde que junta à independência do carácter a independência da fortuna e o prestígio do nome («observo, comento, moralizo [...] porque [...] tenho vinte mil cruzados de renda e um nome em que respeito, não o acaso do nascimento, mas a glória das tradições.») E é pela boca do próprio conde que o autor faz a apologia da burguesia intelectual («nas nossas sociedades modernas, extintos os privilégios, há

só uma aristocracia legítima — a da educação, da ilustração e do coração.»...

É ainda de notar que entre as personagens simpáticas, aliadas dos heróis, figuram por vezes os aristocratas — o único amigo de Pedro é um nobre; a viscondessa de *F. T.* é uma mulher caprichosa, mas capaz de interceder generosamente pela família do jornalista, e isto de colaboração com um tipógrafo; um jovem conde é amigo de infância dos órfãos de *P. E.*

A diferente forma de interpretar a ruína, conforme ela atinge os aristocratas ou os especuladores, é igualmente indicativa da relativa benevolência que aqueles merecem dos autores do *d. s.* — no primeiro caso, a ruína aparece como o efeito de uma inadequação às transformações históricas; no segundo, como castigo merecido. O aristocrata que perde a fortuna é uma vítima que conserva uma certa dignidade e cujo erro mais grave consistiu em persistir num modo de vida que os novos tempos já lhe não consentem, mas o usurário arruinado é o algoz finalmente punido de forma edificante (frequentemente, uma ordem de prisão vem coroar a ruína financeira e pôr a nu actividades ilícitas). Retomaremos a questão mais adiante.

Mas, se a riqueza inspira, em geral, desconfiança, os autores não deixam de afirmar, de quando em quando, que o mal não está propriamente em ser rico, antes na forma como se é rico — «o ouro pode aumentar a caridade», diz-se a certa altura em *O. A.*, onde, a par dos habituais negociantes corruptos, aparece o «brasileiro», que, de volta à Pátria, se ocupa a apoiar os amigos necessitados com a sua fortuna honradamente ganha. Em *P. E.*, um prior lembra que «a desesperança do necessitado é uma ofensa aos ricos caritativos... e em nenhum país a caridade dos que podem é tão larga e frequente como aqui... Há fortunas mal adquiridas... onde não as há?... Mas há também muitos patrimónios honrados que se repartem generosamente com os pobres» (discurso que resulta afinal equívoco, uma vez que é precisamente de um património mal adquirido que vem a esmola invocada pelo prior...).

Por outro lado, em *H. P.* e *Op.*, a perspectiva é já diferente: não se cuida agora de legitimar a riqueza através da prática da caridade, mas, fundamentalmente, através da forma de a ela aceder. Aqui é o trabalho a fonte de riqueza — crê-se que esta não pode deixar de ser gerada pelo desenvolvimento da indústria que, naturalmente, proporcionará maiores disponibilidades àqueles que o asseguram. Mau grado o optimismo do *d. s.*, nalgumas peças revela-se uma vaga atitude céptica a este respeito — em *H. M.*, o mestre de Desenho observa amargamente: «O trabalho? Raros o contam como fortuna», e em *F. T.* afirma-se: «Fortuna está provado que nunca há-de ser sinónimo de trabalho.»

O proprietário da oficina de *H. P.* e o velho patrão de *Op.* são os únicos exemplos que encontrámos de realização efectiva da nova forma de ser rico — homens zelosos («Aqui passava dia e noite lidando com todos e vigiando tudo», diz um velho operário de *Op.*, referindo-se ao primeiro patrão), homens que não recusam inovações e descobertas, homens que aderem aos ideais associativistas.

O jovem operário-estudante de *Op.*, esse é o modelo por excelência do futuro homem novo, agente do progresso social, de que, ao mesmo tempo, ele próprio virá a colher também benefícios individuais.

Começa por vaticinar o seu futuro: «O estudo há-de conquistar-me um lugar distinto entre os primeiros homens da minha classe. Da oficina para a aula é a minha vida. O que aprendo na aula aplico na oficina. Oficina e aula hão-de pois tornar-me um operário completo, operário a par do progresso industrial, operário a par da civilização moderna.» Acaba jovem empresário, o futuro assegurado, a riqueza a brotar-lhe no caminho...

Todavia e excluídas estas duas peças, o que encontramos dominantemente são casos de corrupção das personagens pela posse da riqueza; certamente, almas há que resistem às duras provas de sedução do ouro — permanecem firmes os heróis fortalecidos pelas «aspirações do ideal»; escapam-lhes os humildes ⁴⁶, defendidos pela própria simplicidade e carência; ficam-lhe sobranceiros alguns homens do «antigo regime», que, se representam «a sociedade com todos os seus preconceitos», são também «o mundo sem as suas infâmias», nas palavras da crítica de Lopes de Mendonça a *H. M.*

2. OS TEMAS PRINCIPAIS

«Dois homens partem de pólos contrários, aproximam-se, encontram-se e cada qual vai acabar na extremidade donde o oposto viera. Não está nisto, cruzando-se em lances, *a abolição dos privilégios e a degeneração das castas que a justifica, a aspiração popular e a decadência das instituições envelhecidas?*» (sublinhados nossos) — estas palavras, do prólogo de Mendes Leal à sua peça *P.*, apontam para as próprias bases da temática dominante no *d. s.*: «a aspiração popular e a decadência das instituições envelhecidas.»

Decadência e aspiração, o que já não é e o que ainda não é, termos que balizam a temática do *d. s.* e referenciam o comportamento dos seus heróis a dois momentos de luta diferenciáveis — luta contra as reminiscências do «antigo regime»; luta pela organização das «classes laboriosas» (designação que, como se verificará, inclui operários e patrões). Nalgumas peças acentua-se o primeiro momento; noutras, naturalmente as mais tardias, é o segundo que se impõe.

Ao longo da intriga, o herói empenha-se em desobstruir o seu caminho dos estorvos de um passado que o constrange ainda e em dotar-se de meios para assegurar um futuro promissor — os velhos adversários vão sendo ultrapassados («a civilização progressiva há-de absorver a civilização decadente») e o inimigo principal dos novos tempos (o capitalista usurário) será igualmente liquidado através de recursos quer de ordem ética e emocional (nas primeiras peças), quer de ordem racional e política (nas peças mais tardias).

⁴⁶ Os humildes desempenham frequentemente o papel de aliados dos heróis, mobilizando, tanto quanto lhes é possível, vários meios para minorar os obstáculos que àqueles se deparam. São, em *F. T.*, uma velha avó, viúva de um marceneiro, um tipógrafo e um modesto contabilista; em *H. M.*, um criado velho; em *H. P.*, um pobre aprendiz metalúrgico; em *P. E.*, um operário pintor, uma ama e um mendigo. Curiosa a figura deste mendigo, espécie de *deus ex machina* da peça, figura de marginal pouco virtuoso e adverso ao trabalho, mas, apesar disso, personagem simpática no *d. s.* precisamente pela sua capacidade de distinguir os bons dos maus e apoiar os primeiros.

O que acontece é que a plena realização do herói fica, em norma, adiada para um futuro, embora o final da peça possa deixar claro que esse futuro está muito perto de se tornar presente⁴⁷.

Nesta forma de conceber o tempo como confronto entre passado e futuro assenta a temática que consideramos fundamental no *d. s.* e que passamos a abordar, distribuindo-a por três alíneas, designadamente: *ruína e desonra; dinheiro e corrupção; trabalho e progresso*.

a) RUÍNA E DESONRA

No futuro concebível para os autores do *d. s.* não há lugar para o aristocrata enquanto tal. Entre as figuras de condição nobre que se nos depararam nas peças consultadas, só têm salvação os raros que renegam a sua classe e, abandonando títulos nobiliárquicos, passam a viver do seu labor. Transformação demasiado difícil e, para muitos, impossível — «eu fiquei sem fortuna, habituado ao luxo, à sociedade e ao mundo. Privar-me de tal existência é já impossível. Granjeá-la, como? Sei vestir como ninguém... monto a cavalo como poucos... conduzindo um *tilbury* e jogando o bilhar, dizem que não tenho rival. — Mas estas prendas dispendiosas não dão fortuna, levam-na... Para começar a trabalhar era tarde. Estava acostumado havia muito a não fazer nada» (de *H. M.*).

O orgulho, outrora associado à honra, quando o prestígio social da nobreza aparecia como equivalente do valor moral, torna-se agora medida da ruína. Assim, o velho conde de *H. M.* confia ao usurário que o tem nas mãos: «Com os acontecimentos de 1834 perdi a melhor parte dos meus rendimentos, que era em soldos e comendas. Não tive então forças de humilhar-me e continuei a viver como sempre tinha vivido [...] As despesas de guerra já me tinham feito empenhar [...] O resto foi empenhado para sustentar o mesmo esplendor.»

As despesas sumptuárias, tão condenáveis aos olhos da pequena burguesia, consomem a ruína da aristocracia, uma vez que já não é possível acontecer como dantes: «quando um nobre padecia de reveses da fortuna, chegava-se ao rei, que era o chefe da nobreza, e o rei talhava-lhe, com a ponta da espada, uma porção de terra na África, na América ou na Ásia, que era dez vezes mais do que ele precisava. Hoje há outra realza, e a fidalguia sente muitas vezes a necessidade de solicitar o dinheiro, como outrora solicitava sem vergonha a majestade. Aceita-se então o benefício, mas fica doendo, incurável, a ferida da humilhação» — reflexões da filha segunda do conde de *H. M.*⁴⁸.

⁴⁷ K. Mannheim, na sua teoria relativa aos modos social e politicamente diferenciados de experimentar o tempo histórico, considera que a mentalidade socialista utópica introduziu uma perspectiva mais completa do tempo histórico, em três dimensões («toda a experiência do presente leva consigo uma terceira dimensão, não só porque todo o acontecimento passado se acha virtualmente presente, como também porque o futuro se prepara no presente. Não só o passado, mas também o futuro, têm uma existência virtual no presente.» — *Ideologia e Utopia*, cap. IV) — quer na intriga do *d. s.*, quer no comportamento dos seus heróis, parece-nos repercutir-se algo dessa perspectiva da «mentalidade socialista utópica» em que a realização do presente se projecta no futuro...

⁴⁸ Sobre tempo para reflectir à filha segunda do conde, deixada só em casa, enquanto a morgada e herdeira é levada pelo pai a festas e bailes — assim se ataca, nesta peça, o morgadio, instituição da velha ordem que é alvo da crítica do *d. s.* O desfecho da intriga vem emendar essa ordem, na medida em que será

Se, para as personagens pequeno-burguesas ou operárias, o orgulho e a honra aparecem ligados à privação e implicam necessariamente esforço e controlo (o «pobrezinho-mas-honrado» envolve todo um processo de sublimação que da necessidade faz virtude, para maior tranquilidade dos que não são necessitados), no caso da aristocracia, a grandeza de alma requer a existência da grandeza material; ao dissipar-se esta, fenece-lhe aquela. Perdida a facilidade de continuar a ser «naturalmente» grande, como quando se nascia no lugar certo, há agora que abdicar do orgulho, solicitar dinheiro, na tentativa de preservar o que já é só aparência... e acabar, mais tarde ou mais cedo, arruinado e desonrado. Esta desonra não se apresenta propriamente como vileza, mas como a vergonha e a humilhação da derrota («os da minha linhagem sofrem, mas não envilecem», observa para si mesmo o jovem conde arruinado de *P. E.* ao evocar o passado heróico do pai, tentando assim animar-se e recobrar forças de alguns jejuns forçados; após o que, sacode a melancolia e vai comprar, com o seu último tostão, uma pastilha para tirar as nódoas da sua última casaca...).

A ociosidade da aristocracia, os seus hábitos de luxo e as distâncias que cultiva em relação aos não titulados — estas as grandes faltas que o *d. s.* lhe aponta, mas onde, simultaneamente, reside o fascínio a que os autores e, muito presumivelmente, o seu público ficam presos ⁴⁹.

É assim que jamais os heróis serão os responsáveis pela liquidação das personagens aristocráticas, que fica a cargo das figuras antipáticas: o usurário, o especulador, o negociante corrupto.

O tema da ruína e desonra vai reencontrar-se para o usurário, mas em termos diferentes, como atrás se sugeriu — o usurário (culpado) provoca a ruína e desonra (desgraça) do aristocrata (vítima); por sua vez, o usurário é castigado com a ruína e desonra (infâmia) — é pois sobre este coveiro da «velha casta degenerada», este representante de uma nova aristocracia do dinheiro, que vai recair a grande hostilidade dos autores do *d. s.* (a questão será retomada na alínea seguinte).

Efectivamente, a pequena burguesia urbana do terceiro quartel do século XIX estava longe de conceber a aristocracia fundiária de acordo com a imagem que dela podemos recolher a partir das petições que a pequena burguesia rural enviava, em 1820, à Assembleia Legislativa, reclamando alívio para «o jugo e opressão» a que se encontrava constrangida — na vida real, os papéis de vítima e expropriador eram então distribuídos de modo diverso... ⁵⁰

a filha segunda quem recebe uma herança e encontra um homem dos novos tempos que com ela fará um casamento de amor, enquanto a morgada cai, como já sabemos, vítima da fatalidade da sua própria condição (ver resumo da peça).

⁴⁹ Não está incluída neste fascínio a nobreza recém-comprada, objecto de desprezo ou zombaria. São frequentes as alusões à diferença entre esta e a nobreza antiga, caracterizando-se uma como aquisição de negociantes corruptos e outra como prémio de acções valorosas e desinteressadas... («o título dado a Vasco da Gama, por descobrir a Índia, há-de sempre diferenciar-se do título vendido a um traficante por despovoar a África», comenta-se em *E. S.*).

⁵⁰ Não resistimos a reproduzir parte de uma dessas petições: «Romperam-se os ferros do despotismo sob que gemíamos, somos livres, mas ainda pesam sobre nós todos os flagelos do Antigo Regime, sementado em toda a casta de abusos [...] Pagamos dizimos, sisas, subsídios, décimos, etc. Que pode ficar ao agricultor para sustentar a vida? Penúria, miséria, lágrimas em prémio dos seus suores estéreis, porque só aproveitam a indivíduos que mantêm a ociosidade pelos trabalhos do pobre. Os efeitos deste estado de coisas são os que naturalmente podem ser; a lavoura está em abandono, a população diminui progressivamente e, por conse-

Passados cerca de trinta anos, muitos dos traços dessa imagem não se tinham apagado; pudesse embora a aristocracia ver-se por vezes obrigada a ceder o lugar à burguesia, esta, ao territorializar-se, reproduzia frequentemente a velha situação, reclamando para si os privilégios senhoriais. Todavia, é à situação dessa parcela de aristocracia desapossada que o *d. s.* se mostra sensível, ignorando completamente os problemas do pequeno camponato.

Quando o tema da desonra ocorre associado a figuras da pequena burguesia ou de operários, a desonra não se consoma, limitando-se a ser uma ameaça, produto de qualquer maquinação infame que faz recair sobre a personagem visada uma suspeita de delito. E, curiosamente, nestes casos, o delito capaz de levar à desonra é sempre o roubo — acusação que pende, por exemplo, sobre o «caixa» de *Op.* ou sobre o contramestre de *H. P.*; os caluniadores são, no primeiro caso, um administrador desonesto (especula com o dinheiro do patrão) e, no segundo, um operário que é a vergonha da classe (bêbedo e preguiçoso). Tanto num caso como noutro, a situação esclarece-se a tempo.

Por fim, encontramos ainda o tema da desonra ligado às personagens femininas. A desonra aparece então representada em termos, em princípio, indiferenciados, qualquer que seja a classe social das figuras em causa — filha de conselheiro, de operário, de conde, de usurário ou mulher de jornalista, qualquer uma é catastroficamente atingida pela desonra no caso de existência ou mera suspeita da prática de relações pré ou extramatri-moniais (visitar ou ser visitada por um homem, sem «testemunhas», pode, só por si, dar lugar a terríveis equívocos...).

Admite-se, embora com dificuldade, a reparação da desonra pelo casamento, mas, a este respeito, há que registar que o *d. s.* reconhece uma certa diferença para as personagens femininas de classes mais desfavorecidas, cuja desonra se poderá agravar quando o sedutor é de condição social superior, tornando-se assim aquela reparação muito pouco provável. Um outro tipo de reparação aparece em duas peças de Mendes Leal (*H. M.* e *E. S.*) — trata-se mais precisamente do ostracismo da mulher desonrada, que recolhe à clausura conventual.

b) DINHEIRO E CORRUPÇÃO

A agiotagem constituía uma real ameaça para a pequena burguesia⁵¹; entende-se, pois, facilmente que a figura do usurário obceque os autores do *d. s.*

É, no entanto, curioso que seja a aristocracia, e não a pequena burguesia, a aparecer como a grande vítima da usura (referimo-nos em particular às peças iniciais, onde é dominante o que designámos como um primeiro momento de luta social representado no *d. s.* — luta contra o «antigo

guinte, faltando os braços, a ruína inteira da povoação é o resultado infalível.» — Albert Silbert, *Le Problème agraire portugais au temps des premières cortes libérales* (documento da Comissão da Agricultura, maço 28, n.º 67-f), P. U. F., 1968.

⁵¹ «A qualquer leve agitação, a miséria invade todas as profissões e esmaga essa débil classe média, emancipada de ontem, subordinada à respiração mais ou menos larga do dinheiro que existe na mão dos grandes capitalistas e do crédito, maneado e dirigido quase exclusivamente por eles.» — Lopes de Mendonça, no artigo introdutório do n.º 1 de *Eco dos Operários*, Abril de 1850.

regime»). Esta operação pela qual o adversário se transmuta em vítima constituirá, porventura, um caso banal de superação da insegurança através do acentuar da derrota dos antigos poderosos; o *d. s.* terá realizado, por este meio, uma substituição útil que implica uma certa identificação lisonjeira da pequena burguesia com a aristocracia e, simultaneamente, uma transferência dos seus receios.

Todavia, há que referir a peça *P. E.* como sendo das raras em que o papel de vítima cabe fundamentalmente à pequena burguesia — trata-se da peça menos optimista da amostra, a única em que os heróis aparecem envolvidos num processo de mobilidade descendente. Aqui, o empregado, o poeta, o pintor (operário), aliás, tal como «o mancebo que tem três séculos de nobreza», precisam de ocultar a sua miséria do «sol da publicidade». Mas, também neste caso, a identificação desempenha o seu papel compensatório — na mesma categoria da «pobreza envergonhada» integram-se pequenos burgueses (funcionários e intelectuais) e aristocratas, todos eles presos nas malhas da agiotagem que devora os frutos do trabalho de uns e a terra de outros. Note-se que para a identificação concorre não só a existência de um inimigo e de um processo descendente comuns, mas também uma comum necessidade de manter as aparências — «o casamento dá ao operário uma companheira e uma economia. No casal do empregado, tem este de o tirar da boca a seus filhos para pagar à criada, renovar a casaca, enfeitar o chapéu da senhora! O operário ganha oito, dez tostões, e o mundo não lhe diz senão que viva. Ao empregado que vence apenas um cruzado, já a sociedade impõe uma certa forma de viver»; esta mesma preocupação com as aparências é atribuída à aristocracia arruinada (o conde que já não tem paletó e se justifica afirmando não ter frio, etc.).

Como dizíamos atrás, é à volta da figura do usurário que se desenvolve o tema do dinheiro e da corrupção. Ele personifica «a paixão sedenta sem ideal, sem princípios, sem Deus e sem crença»; «adorador do bezerro de ouro», aparece como o símbolo de «uma sociedade que, depois de haver negado a imortalidade e cuspidito na virtude, se abate nas ilusões, que também o são de um vício sem poesia e sem grandezas»⁵².

Nesta retórica do século XIX se repercutem ecos da condenação de um poder maldito desde os tempos remotos em que «o ouro e a prata se tornaram, eles próprios, expressão social do supérfluo e da riqueza» e a paixão do ouro despertou. O dinheiro veio profanar o sagrado, dissolver os costumes, romper a antiquíssima ordem — «Nada como o dinheiro faz surgir entre os homens más leis e costumes maus; [...] é ele que desvia as mais belas almas para tudo o que de mais vergonhoso e funesto há para o homem, é ele que lhe ensina a extrair de cada coisa o mal e a impiedade.»⁵³ E, também já para os antigos, mais condenado entre todos é o dinheiro que nasce do dinheiro e deixa de servir para o que foi inventado (favorecer a troca de mercadorias) — «por isso o usurário é odiado a justo título, porque o próprio dinheiro se torna por si mesmo um meio de enriquecer [...]. De todas as maneiras de enriquecer, esta é a mais contrária à natureza.»⁵⁴

Moralistas católicos ou das igrejas reformadas pronunciaram-se igualmente contra a agiotagem; legislou-se nesse sentido. Mas nada disso

⁵² Lopes de Mendonça, *op. cit.*

⁵³ Sófocles, *Antígona*, citado em Marx, *O Capital*, liv. I, cap. III.

⁵⁴ Aristóteles, citado em Marx, *op. cit.*

impediu que as operações de usura desempenhassem o seu importante papel na transferência da riqueza social para as mãos do capitalista...

Em Portugal, neste terceiro quartel do século XIX, quando a Regeneração procurava robustecer o capital produtivo, o capital usurário detinha ainda um peso que fundamentava a recorrência, no teatro de então, do tema dinheiro-corrupção, centrado na figura do usurário todo-poderoso.

Mau grado o convencionalismo com que esta personagem era construída, ela não deixava de afrontar interesses reais suficientemente fortes para justificar os protestos de coragem de Mendes Leal ao declarar, no prólogo de *E. S.*, que, «em nome da honra da sua pátria, não hesitou em afrontar vícios poderosos». É interessante que, após escrever *H. M.*, uma das peças em que o usurário é tratado com maior dureza, o autor apresentasse *H. O.*, onde leva a cabo a reabilitação daquela figura. Tal evolução parece-nos sintomática do processo por que a pequena burguesia *resolve*, ao nível do ideológico, os seus problemas políticos.

O próprio autor tenta uma explicação *psicossociológica* da figura do usurário e da sua evolução, explicação essa subordinada às intenções moralistas que presidiram à concepção da peça — «tudo tem uma razão de ser», começa por declarar no prólogo. «O abandono na infância, a solidão no mundo, a agressão social, foram as causas do endurecimento daquele coração. Fez depois como lhe fizeram. Afinal, ferido no ponto vivo, que resistira à petrificação, toca as raízes do desespero e fica prostrado no leito de dor. Aí vem a reflexão visitá-lo com a agonia. Recorre na memória das suas dores e os seus erros [sic]; e, posto que tarde, quer evitar, como sabe e sente, àquela a quem deu a existência o que para si não evitou.»

Digamos que a recuperação da figura do usurário exigiu várias operações de reconhecimento, castigo e expiação que passamos a enunciar:

1.º reconhecimento — O dinheiro é poder e corrupção. Não obstante, o homem poderoso, saturado de corrupção, acaba por descobrir que o poder é também... ilusão — «Por mim, que mais posso eu desejar?», pergunta a si próprio o velho usurário. «Num século em que se vendem honras... e a honra... nada resta ao apetite... Comprei quanto podia alcançar com os sentidos. Levantaram-me a um pedestal de ouro e vi a sociedade a meus pés [...]. As damas não viam as minhas rugas sob os rolos metálicos. Os homens esqueciam a minha origem e contavam as minhas virtudes pelos meus haveres. O poder não era para mim: desdenhei-o.»⁵⁵

2.º reconhecimento — O sentimento, esse sim, é um valor autêntico que desabrocha associado à verdade e à virtude. Está a meio caminho da salvação quem é ainda capaz de amar desinteressadamente (o amor paterno é a forma privilegiada).

⁵⁵ Considerações desta natureza repetem-se em vários discursos da época. Custódio José Vieira, num dos seus artigos de crítica social no jornal *A Península* (1852), exprime-se em termos idênticos aos desta personagem da peça *H. O.*: «Se eu fosse um perverso — quem sabe? —, seria mais querido e mais respeitado; sê-lo-ia sem dúvida se tivesse dinheiro, se fosse rico, se me chamasse *potência monetária*. Esta sociedade é uma sociedade de metal, não é sociedade de homens, porque os homens sem metal contam-se por zero, ainda menos que zero. E este mesmo respeito, estas deferências que entre si têm e mutuamente se consagram os argenteiros, não é senão o véu hipócrita que esconde a inveja e o ódio.» («Diatribes contra a sociedade da concorrência», in *A Península*, n.º 28, 1852.)

Castigo e expiação — Consuma-se a salvação quando o irromper do sentimento é acompanhado de outra experiência decisiva: a privação da riqueza.

O inimigo transfigura-se, torna-se igual aos que dominava, passa a ser humano, isto é, vulnerável... Alia-se à virtude (representada pela filha-donzela), passa a partilhar dos infortúnios dos humilhados — curva-se, chora e implora. A figura do «homem de ouro» está aniquilada — tornado «homem de arrependimento», ele poderá, enfim, aceder a «homem de bem».

Esta é a via ético-sentimental para a liquidação do inimigo; veremos adiante que, nas peças mais tardias, a *resolução* do problema da agiotagem se processa por uma outra via, político-racional, propugnando a organização do crédito pelo trabalho.

c) TRABALHO E PROGRESSO

O trabalho é, sabemo-lo já, objecto de valorização maior no *d. s.*

Numas peças é o trabalho intelectual que se representa predominantemente; noutras, sobretudo nas mais tardias, é o trabalho manual, sendo que, neste último caso, se acentuam as advertências quanto à necessidade de associar trabalho e instrução, considerados elementos imprescindíveis para que a indústria possa progredir e, com ela, o País.

No trabalho e na instrução se radica a glória dos tempos modernos, em que «as conquistas não são já da espada, são da indústria», expressão que se reproduz a cada passo em artigos da imprensa, peças de teatro, romances, poemas, discursos parlamentares... e que assinala o desaparecimento de cena da aristocracia, outrora legitimada pela actividade guerreira e agora suplantada pela actividade industrial. É frequente na literatura de então o emprego, em contraponto, dos atributos que simbolizam cada uma daquelas actividades («Correram tempos; transformou-se a glória; [...] / mais faz que espada ou lança, escopro ou serra; / mais que mil arsenais, uma oficina.» — de um poema de Tomás Ribeiro, significativamente intitulado «Novas conquistas», reproduzido na peça *Op.*, onde é declamado pelo herói-operário, futuro empresário; ou ainda, de uma fala do tipógrafo de *F. T.* aludindo aos companheiros: «Ei-los enfileirados os modernos soldados das modernas conquistas do pensamento. O tipo substitui a espada. E bem haja, porque a espada era precursora sinistra da morte e o tipo é o nuncio veloz das ideias.»)

A utilização destas figuras do discurso, através das quais se comunica uma transferência dos atributos da casta velha para um novo sujeito histórico, parece-nos fértil enquanto indicador de um momento constitutivo da consciência desse sujeito que necessita de se definir tomando ainda por padrão a própria casta velha. Neste sentido é exemplar o último sexteto do citado poema de Tomás Ribeiro: «Hoje é o trabalho o campo de batalha; / a indústria faz plantão, fachina e guarda; / soldado e general é quem trabalha; / é mais condecorado o que mais faz; / é-lhe bandeira a ciência; a blusa, farda; / e santo e senha — diligência e paz.»

Por outro lado, põe-se a questão de saber *quem* é precisamente o novo sujeito histórico do *d. s.*; decerto é quem trabalha e, muito em particular nas peças mais tardias, quem está ligado à actividade industrial — o artista (termo que continua a ser usado para designar o operário), tal como o empresário, estão, um e outro, incluídos nesse sujeito, uma vez que o capitalista não é definido como não trabalhador.

Nas peças que pretendem interpretar os problemas e os interesses dos operários (nomeadamente, *H. P.*, *Op.* e *O. A.*), a aproximação entre trabalho e capital não se traduz meramente por relações de bom entendimento, mas, em certos casos, implica a identificação de ambos ⁵⁶.

Frequentemente, a emancipação do trabalhador assalariado é representada pela sua transformação em capitalista — o patrão de *H. P.* seguiu este percurso e o seu contramestre vai segui-lo por sua vez; o herói de *Op.* «soube ganhá-lo [o título de empresário fabricante] e há-de justificá-lo», etc.

O operariado aparece no *d. s.* como uma espécie de camada social de passagem tendencialmente votada ao desaparecimento, através da sua metamorfose em classe capitalista — imagem remanescente de uma situação pré-capitalista, em que o aprendiz podia, em princípio, elevar-se a mestre e tornar-se produtor autónomo; entre nós, mau grado as referências entusiásticas ao progresso industrial, o fraco desenvolvimento da maquinofactura, possibilitando a sobrevivência da pequena produção industrial, permitia a persistência daquela imagem.

Não obstante, o proletariado e o pauperismo começavam a acentuar-se e, se em Portugal eles não eram ainda tão vastos e ameaçadores como em França ou em Inglaterra, não deixavam por isso de causar já incómodo e preocupações ⁵⁷. Mas, se os autores do *d. s.* se apercebiavam desse novo dado, preferiam escolher *a sua verdade* («Exaltamos a verdade pura, simples e santa. Há outras, bem sei. Mas esta é a que melhora, consola e honra a humanidade.» — Mendes Leal). A verdade que se impõe é, pois, a da imagem consoladora do herói-operário-futuro empresário, ignorando-se uma outra que dissesse da dificuldade de sair da própria classe.

No entanto, a promoção do operário, no *d. s.*, nem sempre implica necessariamente a sua metamorfose em capitalista; a classe operária, «regenerada pela instrução, pela associação e pelo crédito que a previdência lhe há-de trazer», poderá vir a assumir, enquanto tal, a participação na administração pública a que tem inquebrantavelmente direito. ⁵⁸

A associação surge como o princípio fecundo capaz de engendrar a emancipação da classe operária e, a partir desta, a felicidade geral, debelados que estejam os males sociais que afligem a sociedade. Entre esses males, as peças em questão referem particularmente a miséria e o desemprego, a falta de instrução, a agiotagem e o individualismo egoísta —

⁵⁶ Mais uma vez se faz notar a convergência entre o discurso do *d. s.* e o discurso da imprensa de doutrinação social, como, em relação a este ponto, o demonstram as palavras de Lopes de Mendonça na introdução do *Eco dos Operários*, n.º 1, 1850: «Pôr em contacto estas duas forças (capital e trabalho), auxiliar a aproximação destas duas funções industriais, é o pensamento de todos os que se empenham no engrandecimento do País e na emancipação das classes laboriosas. [...] Para conseguir este grande resultado é necessário organizar o crédito, não nas mãos de alguns capitalistas, mas ao alcance de todas as vocações laboriosas.»

⁵⁷ Na imprensa socialista da época abundam as referências às enfermidades sociais que começavam a grassar entre nós e que, insiste-se nessa mesma imprensa, só poderiam ser debeladas a tempo se o socialismo fosse rapidamente implantado a título de medicina preventiva (vejam-se, por exemplo, os artigos de Custódio José Vieira nos n.ºs 8 e 9 de *A Esmeralda*, 1850).

⁵⁸ Palavras do prefácio à peça *O. A.*, redigido por Francisco Vieira da Silva, ele mesmo operário (tipógrafo), ligado às primeiras tentativas para organizar uma associação da classe não já apenas mutualista; redactor do *Eco dos Operários*, é a partir da sua participação na revista que esta passa a ostentar no cabeçalho a indicação «Colaborada por literatos e operários»...

nuvens negras que ocultam o fulgor dos novos tempos, mas que o «espírito de associação» dissipará.

A questão da miséria envolve personagens e situações diferentes, conforme se trata das peças iniciais ou das mais tardias. Vimos já como nas primeiras, sobretudo nas de Mendes Leal, ela ameaça uma aristocracia declinante, ou uma pequena burguesia atingida pelo «desequilíbrio entre as posições, os salários e as subsistências»⁵⁹. É só nas últimas peças que encontramos personagens operárias sujeitas à miséria, e isso concretamente em dois casos: desemprego provocado pela mecanização e desemprego provocado por doença ou velhice. Em *O. A.* diz o operário, jovem associativista, ao pai, afastado do trabalho pela doença: «Hoje deu entrada na serralaria uma máquina de cortar ferro que facilita e abrevia o trabalho, mas sobram os braços empregados até aqui nesses misteres; braços que param, e quem sabe se estas mãos deixarão de manejar a lima! [...] *Irre. Malditas máquinas que inutilizam os braços vigorosos dos artistas.*» (Sublinhados nossos.) Numa outra peça (*Op.*) reencontramos a referência à mecanização símbolo do progresso; todavia, aí, a atitude do trabalhador perante a máquina é diferente na medida em que acentua o papel desta enquanto libertadora da força de trabalho («Que forte auxílio não é o dessas máquinas [as máquinas de vapor] para o braço experimentado do operário!»), sem a considerar como elemento capaz de desvalorizar e expulsar essa mesma força de trabalho⁶⁰.

Perante o dilema progresso industrial e mecanização *versus* desemprego e miséria, o associativista de *O. A.* tem uma solução que, adicionalmente, resolve o problema da doença e da velhice: «É estabelecer a fábrica social para empregar os nossos órfãos de trabalho. [...] ali [na associação dos serralheiros] há força de vontade não só para isto, como também para serem admitidos todos os artistas da nossa classe doentes ou idosos.» A situação do pai doente e ameaçado de penhora não se verificará de futuro. No final da peça, a associação está organizada e é o velho operário quem vai chefiar «a casa de trabalho e de socorro aos decrépitos».

Porém, fora ainda pela caridade privada que os problemas do velho se tinham resolvido. Caridade privada/socorro mutualista — mais uma vez vemos sobrepor-se, no *d. s.*, diferentes modos de enfrentar um problema perante uma situação nova: um modo que se conserva de um passado em que as relações de vizinhança e as obrigações dos senhores garantiam uma certa protecção e um outro modo virado para os novos tempos, marcados por relações impessoais e materializadas pelo dinheiro, exigindo a criação de uma nova solidariedade.

⁵⁹ Nalgumas destas peças (por exemplo, em *P. E.*) manifesta-se a convicção de que o operário vive geralmente em condições de maior desafogo do que a pequena burguesia — come melhor, vai com maior frequência a espectáculos públicos e até faz economias que lhe permitam ajudar aquela... Provavelmente, para tal convicção contribuiu o conhecimento de casos concretos que estariam relacionados com a situação do operário qualificado, estilo artesão da pequena oficina, e não com a do operário indiferenciado da grande fábrica.

⁶⁰ Note-se que a primeira atitude reveladora de hostilidade à máquina aparece num autor que é, ele próprio, operário. Julgamos que isso não será mero acaso, mas resultado do conhecimento directo de uma situação real marcada já pela existência de um excesso de oferta de mão-de-obra, provocado pela introdução do maquinismo, que, a partir dos meados do século XIX, levou à queda dos salários (veja-se Armando de Castro, *A Revolução Industrial no Século XIX*, cap. VI).

O «brasileiro» de *O. A.*, o amigo rico que generosamente recolhe o velho operário desempregado, está ali também para provar que o capital pode ser um poder benéfico; a peça cumpre assim a sua missão harmonizadora, uma vez que, como diz o prefaciador, «se engrandece e levanta a classe operária, não humilha as outras nem faz da grandeza e do dinheiro um instrumento só de malevolência».

À associação competirá estimular a colaboração da classe operária, despertá-la da ignorância, fazer que a fraternidade tome o lugar dos estereis interesses individuais, de tal modo que conquistas individuais e conquistas da classe acabem por confundir-se. Diz o herói de *Op.*: «Por ser meio dono e director, não deixo nem quero que deixem de me considerar operário. Aos meus trabalhos como operário é que eu espero dever ainda uma honrosa reputação [...] tenho ambição de glória, confesso»; ao que outro operário lhe retruca: «E é um bem para a classe que a tenhas, pois a glória que alcançares não será só tua, será de todos nós»; e o herói de novo: «E são também os esforços reunidos de todos que me hão-de auxiliar a ganhá-la» (na verdade, este tipo de herói já não é mais o mesmo homem que vimos a lutar orgulhosamente só nas primeiras peças do *d. s.*).

Repare-se que a afirmação do que se poderia designar como a consciência de classe do herói (enquanto operário) está pacificamente articulada a uma situação de classe que é já a do capitalista — revela-se assim um efeito da sobreposição das duas diferentes propostas de emancipação dos trabalhadores já referidas, nomeadamente «regeneração» da própria classe e metamorfose do operário em capitalista.

O desfecho da intriga de *Op.* é, uma vez mais, a ilustração de um socialismo pequeno-burguês, proudhoniano, aqui veiculado desde há alguns anos por ideólogos como um Sousa Brandão, que, ao fazer a apologia do *banco do povo*, afirmava: «O pessoal da indústria é numeroso, a convicção começa a apossar-se dos operários e não haverá um que deixe de concorrer com o resultado das suas economias *para se tornar capitalista.*»⁶¹ (Sublinhados nossos.)

O espírito associativo⁶², tal como é transmitido pela *intelligenza* pequeno-burguesa, longe de fomentar ódios de classe, como o acusavam de fazer, antes aparece como estímulo para a harmonia social, para a aproximação do trabalho e do capital — «aos pobres falta-lhes tudo: dinheiro, protecção e estímulo», explica o contramestre de *H. P.* ao patrão, que o escuta entusiasmado. «Foi a associação que em poucos anos realizou os prodígios que são hoje o assombro dos incrédulos e a admiração dos que, sem duvidarem das leis inevitáveis do progresso, não ousavam crer na grande verdade que trabalhar é progredir»; de resto, seguindo esta mesma linha, o prefaciador de *O. A.* afirmava claramente: «É este o socialismo a que nós aspiramos e que há-de matar esse ateísmo e socialismo brutal que tanto mal tem feito aos verdadeiros princípios da associação.»

⁶¹ Do artigo «As associações operárias», citado em Vitor de Sá, *Perspectivas do Século XIX*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1964.

⁶² Na «Secção doutrinal» do n.º 1 de *A Tribuna do Operário* (1854), órgão das associações industriais, artísticas, operárias, económicas, de socorros mútuos, de beneficência, de instrução elementar e técnica, de recreio popular, etc., lê-se: «A associação faz gerar no homem os hábitos de convivência, da fraternidade, da igualdade de direitos, nobilita-o, passa-o do estado selvagem para as regras polidas da sociabilidade. É nosso intento [...] que a classe alguma da sociedade se dirijam impróprios ou assaquem invectivas virulentas. O jornal aceita o que está como está, procurando melhorar o futuro pela ideia sacrossanta da associação.»

Uma palavra ainda sobre a linguagem das personagens operárias. Se o herói se exprime utilizando o mesmo estilo grandiloquente que encontramos nas falas do trabalhador intelectual, no caso das personagens operárias secundárias verifica-se, como indicámos inicialmente, um esforço dos autores no sentido de as fazer falar uma linguagem realista, recheada de expressões pitorescas, o que, de resto, tal como as indicações cénicas que passaram a incluir lugares e instrumentos de trabalho, constitui um elemento de pitoresco e novidade aposto à linguagem convencional e cumprindo propósitos marcadamente decorativos.

Todavia, aquelas falas que se procuram realistas e populares resultam num ótimo veículo de um certo mito das classes populares — isso encontra-se sobretudo nas conversas dos operários no seu local de trabalho, as quais decorrem quase sempre à margem da intriga e são, em regra, brincadeiras, ditos de humor que revelam homens ingênuos e joviais, amigos leais uns dos outros, trabalhadores zelosos e honestos, capazes de intuitivamente identificar os bons e os maus, prontos a criticar duramente os camaradas desviados e a reconduzi-los generosamente ao bom caminho (caso do operário bêbedo de *O. A.*, que, uma vez recuperado, reconhece que: «No deboche mais vil engolfado/Esqueci que pra bem do artista/É mister que da honra e virtude/Ele faça a brilhante conquista.»)

Um outro aspecto nos parece merecer referência: trata-se da representação da figura do trabalhador intelectual, ou seja, da imagem que o autor do *d. s.* tem da sua situação social. Nalgumas peças, o herói é, ele mesmo, um trabalhador intelectual (jornalista, dramaturgo, deputado e ministro em *P.*; mestre de Desenho em *H. M.*; jornalista em *F. T.*) com o qual o autor se identifica. Nas peças de herói-operário, o autor solidariza-se com a personagem, pondo em paralelo o labor de ambos, sem, contudo, deixar de manifestar o seu paternalismo — «todos neste mundo somos operários, exceptuando os que fingiram nascer e vieram já defuntos; sim que o somos, e de o ser nos devemos hoiar muito. Eles operários da forja e das máquinas; o seu dramaturgo, operário da pena e das vontades. Eles suam lutando com a matéria bruta, vencendo-a, utilizando-a, convertendo-a em vantagens para o mundo. O seu escritor desvela noites para lhes criar nova alma»⁶³...

3. BREVE DIGRESSÃO FINAL

Desta primeira fase de análise interpretativa de um conjunto de peças do *d. s.* retirámos alguma informação de que pensamos poder partir para tentar confirmar um certo número de questões que aqui deixaremos enunciadas com as reservas que, naturalmente, o presente estágio do nosso trabalho impõe.

Dentro da produção teatral da época, o *d. s.* parece-nos funcionar privilegiadamente como instrumento de socialização destinada a grupos sociais em ascensão. Neste sentido, o teatro (estamos a ter em conta fundamentalmente o *d. s.*) partilhava com a imprensa uma função que o aparelho escolar não estava ainda capaz de desempenhar. Problemas a averiguar: até que ponto a Igreja sofrera, entre nós, uma subalternização do seu papel formativo das *élites*; em que medida era pelo autodidactismo que parte destas se forjavam; que aparelhos se conjugavam para a formação dos

intelectuais⁶⁴? Relativamente ao último problema, seria útil conhecer o papel dos aparelhos de *sociabilidade* (salões?... clubes?... lojas maçónicas?...), acrescentando-lhes a imprensa e o teatro⁶⁵, enquanto lugares de contestação da velha ordem social e, ao mesmo tempo, de regulamentação de novos *habitus* de classe.

Da explícita intenção didáctica do *d. s.* resulta a coexistência de dois tipos de discurso (mais propriamente em sobreposição do que em articulação) — o discurso racionalizador e o discurso do imaginário —, o que conferirá ao *d. s.* um poder persuasivo superior ao dos instrumentos de socialização que apenas utilizam o primeiro tipo, poder esse, aliás, de que, como vimos, estavam bem conscientes os que, tendo por referência o *d. s.*, faziam a apologia do teatro como um dos «mais propícios elementos de civilização».

É através deste discurso híbrido que se opera uma regulamentação de condutas subordinada ao ideal de uma democracia de pequenos produtores autónomos. Neste aspecto destaca-se a regulamentação da actuação das personagens perante a riqueza, quer quanto à forma de a ela aceder, quer quanto à forma de a usar:

a) Quanto à origem:

Condenação das personagens quando { Heranças, doações ou rendas
a riqueza provém de } Agiotagem

b) Quanto ao uso:

Condenação das personagens quando { Despesas sumptuárias
a riqueza é utilizada em } Práticas de especulação

Em contraponto assiste-se à legitimação da riqueza enquanto produto do trabalho e fonte de progresso, ideal encarnado num herói que é, em última análise, um produtor não separado dos seus meios de produção, seja esta material ou intelectual.

O percurso ascensional do herói, a sua emancipação, enfim, consagra uma certa noção de liberdade que se liga à possibilidade individual de criação e de detenção de propriedade através do trabalho. Segundo as

⁶⁴ «Somos uma nação que comunga os preceitos liberais e não temos um ministério especial de instrução pública. Apenas possuímos dois ou três liceus completos — os outros estão todos mutilados. Na Universidade ainda se ensina a ciência política pelo tratado informe e caótico de *Macarel*, ainda se desperdiçam dois anos lectivos no estudo fastidioso e indigesto do Direito Canónico e outros tantos na avaliação minuciosa dos termos e dos actos jurídicos da caduca jurisprudência romana. De Hermenêutica, nem compêndio há, graças ao descuido maravilhoso de quem lhe interpreta o anacrónico estatuto. A filosofia da história, a ciência administrativa e social, é coisa que se dispensa naquele velho estabelecimento misteriosamente enfeudado a umas certas tradições jesuíticas.» — Marcelino Matos, «Introdução», *A Esmeralda*, n.º 1, 1850.

⁶⁵ Imprensa e teatro entendidos, claro, não só como produtos (jornais, peças) a consumir, mas também como rede de relações sociais de produtores entre si e de produtores, intermediários e consumidores, não esquecendo a íntima articulação entre os agentes destes aparelhos e os do aparelho político.

prescrições do *d. s.*, o esforço próprio, secundado pela instrução, é o motor que conduz a tal resultado, confirmativo da valorização do *adquirido* sobre o *herdado*.

Na sua progressão, ao herói do *d. s.* deparam-se dois tipos de personagem que lhe levantam obstáculos (o aristocrata e o especulador-usurário) e perante os quais ele terá de afirmar-se, libertando-se do passado e assegurando-se do futuro.

Neste sentido, o herói do *d. s.* aparentar-se-á com um *herói positivo*. Goldmann emprega esta designação em dois casos: ora referindo-se ao herói das formas secundárias da literatura romanesca dos meados do século XIX, ele mesmo expressão das aspirações efectivas de uma burguesia em vias de construir uma sociedade nova; ora, por outro lado, aludindo a um presumível herói crítico, expressão consciente de oposição àquela mesma sociedade⁶⁸.

O dito parentesco do herói do *d. s.* com o herói positivo traduzir-se-á numa certa oscilação entre aqueles dois casos. Através dele faz-se, por um lado, a exaltação dos novos valores (a Pátria, o trabalho, o progresso...) e a denúncia de práticas remanescentes do «antigo regime» (por exemplo, as referidas despesas sumptuárias que impedem que os rendimentos sejam manipulados como capital produtivo capaz de assegurar o desenvolvimento do País e o bem comum) e, por outro lado, faz-se a crítica à ganância, ao poder do dinheiro, à desumanidade das novas relações sociais. Tece-se a apologia dos modernos meios de produção, mas denunciam-se os males que os acompanham. No entanto, aponta-se como solução para esses males a conservação do velho regime de propriedade — a crítica não pode ultrapassar este compromisso, presa das preocupações de uma pequena burguesia tradicional que intenta sobreviver como fracção autónoma da sociedade moderna.

Poder-se-á ainda aventar uma homologia entre a forma mista de conflito característico do *d. s.* (a combinação dos dois tempos: passado, futuro — decadência, aspiração) e as formas mistas dos antagonismos de classe numa conjuntura de transição, como era ainda a do período da Regeneração.

Efectivamente, encontrámos, representadas no *d. s.*, várias classes e fracções mistas coexistentes na sociedade portuguesa de então:

Uma aristocracia sobrevivendo da renda feudal.

Uma aristocracia empenhada em valorizar a terra, investindo para lhe aumentar a produtividade (representada num único caso — o conde arruinado de *P. E.*, que projecta pedir um empréstimo para pagar as hipotecas e melhorar as propriedades).

Uma burguesia comerciante e manufactureira.

Uma burguesia usurária.

⁶⁸ Ver L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964. Segundo este autor, a atitude de rejeição virá a revelar-se de forma «desviada», através do *herói problemático* que, face à sociedade burguesa, representa uma resistência individual «assente em processos psíquicos *afectivos e não conceptualizados*, uma vez que as resistências conscientes que teriam podido elaborar formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo (a consciência oposicional proletária tal como a esperava e a previa Marx) não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais».

Uma burguesia do aparelho de Estado e dos aparelhos ideológicos (funcionários públicos, jornalistas).

Uma burguesia territorializada (ser proprietário fundiário aparece como um dos estádios na carreira promocional do herói de *P.*).

Uma burguesia industrial.

Assalariados fabris.

Pequenos produtores independentes.

Assalariados ao domicílio.

As contradições em jogo não se tendo ainda definido e agudizado suficientemente, isso permitia acalantar o sonho da *harmonia social* que o *d. s.* realiza, no plano do imaginário, satisfazendo vagos programas ideológicos na linha de socialismos pequeno-burgueses e utópicos.

A liquidação do usurário, o acesso à riqueza pelo trabalho e uma certa identificação com a classe senhorial são operações compensatórias e propiciatórias da harmonia social, que a particular conjuntura de então autorizaria aos seus produtores intelectuais — conjuntura em que a importância da aristocracia de sangue minguava claramente; em que a fracção dominante da burguesia aparecia como «improvisada pelos desacertos administrativos e pelas empalmações agióticas»; em que a burguesia industrial se mantinha minoritária e os operários trabalhavam ainda, em grande parte, numa indústria caseira, sob a influência de um patrão-mestre.