

JULIANA ASSUNÇÃO FERNANDES

**TEXTO NARRATIVO / TEXTO DRAMÁTICO: UMA
ANÁLISE DE *A ROSA DO ADRO***

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Porto

Julho de 2007

JULIANA ASSUNÇÃO FERNANDES

**TEXTO NARRATIVO / TEXTO DRAMÁTICO: UMA
ANÁLISE DE *A ROSA DO ADRO***

Dissertação de Mestrado apresentada no âmbito do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Lingüística, variante Lingüística Aplicada ao Ensino do Português, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Porto

Julho de 2007

A todos, amigos e família, que me apoiaram e que, estando perto ou muito longe, permaneceram sempre ao meu lado...

AGRADECIMENTOS

*Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.(...)*

Fernando Pessoa, *Tabacaria*.

Ao findar mais esta etapa, relembro-me do caminho que me fez chegar até aqui e das pessoas que me impulsionaram a perseguir esse sonho, pois foi graças à preciosa contribuição de todas elas que, hoje, redijo esta página.

Ao GETEB – Grupo de Estudos e pesquisas em Teatro Brasileiro –, onde tudo começou e dei os primeiros passos no interessante caminho da investigação científica. Dedico especial atenção à Professora Doutora Claudia Braga, coordenadora do grupo, que, sempre exigente e amiga, orientou o início dessa caminhada, mostrando que o sonho era possível.

Ao Programa Alban, que a partir do seu Programa de bolsas de alto nível da União Européia para América Latina, com a bolsa nº E05M052039BR, foi imprescindível na realização desse projeto de trabalho fora do Brasil.

Um agradecimento especial, à Professora Doutora Isabel Margarida Duarte que aceitou a proposta de trabalho e, com dedicação e disponibilidade, orientou os trabalhos sempre com oportunas sugestões e incentivo nos momentos mais complicados.

Quero deixar uma palavra de agradecimento aos professores do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Lingüística pelo empenho, pela exigência e pelas brilhantes aulas as quais tive oportunidade de participar.

Agradeço, ainda, a preciosa colaboração do Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, na pessoa da Dra. Licínia Ferreira, que tanto me ajudou na disponibilização de bibliografia para este trabalho.

Ao Sr. Cunha de Leiradella pelas valiosas impressões sobre o teatro em Portugal e pela disponibilidade, simpatia e solicitude com que me recebeu.

Resta agora, dedicar minhas últimas palavras de agradecimento às pessoas muito queridas que me apoiaram incondicionalmente:

Aos meus pais, que há algum tempo driblam a distância e a saudade, e que apesar disso nunca deixaram de me incentivar a seguir em frente. Obrigada!

Aos meus irmãos – amigos que a ausência uniu ainda mais – e que, acima de tudo, sempre deram-me apoio e carinho.

À Claudia e Mariana, minha família do coração, por tudo. Não há palavras que sustentem a gratidão que sinto, neste momento, por toda a dedicação, carinho, atenção e, principalmente, paciência que sempre me dedicaram.

Alguém disse uma vez que *amigos são irmãos que nós mesmos escolhemos*, termino aqui, agradecendo aos meus amigos – os que estão longe e os que conheci aqui – por todo o carinho, ajuda e companhia durante esse percurso. Escolhi não os nomear, por reear algum lapso de memória. Saibam, entretanto, que tenho todos guardados no fundo do coração e deixo, assim, expresso meu profundo orgulho por ter tido a oportunidade de partilhar tantos bons momentos ao lado de vocês.

OBRIGADA E UM ABRAÇO FORTE.

ÍNDICE

Agradecimento	iv
Índice	vi
Resumo	viii
Introdução	01
Capítulo 1 – Apresentação do estudo:	
considerações gerais sobre <i>A Rosa do Adro</i>	04
1.1. Antecedentes da investigação	06
1.2. Percurso da investigação	06
1.3. As novas descobertas	08
1.4. E assim começa a história	15
1.5. O romance e as suas adaptações	18
1.6. Um género textual: o dramático	20
1.7. Por que o melodrama?	22
1.7.1. O melodrama em palcos portugueses	28
Capítulo 2 – Sequências descritivas e didascálias:	
uma proposta de análise	30
2.1. A sequencialidade textual	35
2.2. A sequência descritiva	37
2.3. O protótipo da sequência descritiva	41
2.4. A descrição no texto teatral	45

2.5. Análise das seqüências descritivas	57
Capítulo 3 – O discurso da ordem e da moral no melodrama português encenado no Brasil do século XIX	72
3.1. A ordem e a moralidade no discurso melodramático	77
3.2. O melodrama português encenado no Brasil	80
3.3. Valores sociais disseminados em <i>A Rosa do Adro</i>	88
Capítulo 4 – Propostas didáticas para o ensino de Língua Portuguesa: o caso do Brasil	106
Considerações Finais	120
Bibliografia	123
Anexo	129

RESUMO

A proposta deste trabalho é apresentar uma reflexão crítica sobre as correspondências existentes entre as seqüências descritivas do texto narrativo e as didascálias do texto dramático à luz das teorias da Lingüística Textual desenvolvidas, sobretudo, por Jean-Michel Adam, Dominique Maingueneau, Sueli Cristina Marquesi, entre outros.

O desenvolvimento da dissertação baseou-se no estabelecimento dos vários modos de construção e apresentação da obra em análise – *A Rosa do Adro*, de Manuel Maria Rodrigues – e o seu enquadramento dentro das tipologias textuais – descritiva e dramática – para, em seguida, apresentarmos as análises dos excertos selecionados a partir das teorias acerca da seqüencialidade textual. Num primeiro momento, a partir de uma abordagem lingüística, propriamente dita, depois, assumindo um contorno mais sociológico, com ênfase na recepção desses textos, no que diz respeito à transmissão de regras e valores sociais a partir da obra representada no palco. E, por fim, numa vertente didática, apresentamos orientações de trabalho brasileiras, referenciadas para as tipologias textuais descritas neste trabalho.

INTRODUÇÃO

A influência da cultura portuguesa no Brasil é notória, quando menos, pelo histórico das relações entre os dois países. Desde sua estrutura social e econômica, toda a formação brasileira tem muito a dever à presença portuguesa no país por mais de três séculos.

Embora se conheça muito das formas pelas quais se estabeleceu e manteve um “pensamento” português neste que viria a ser o Brasil, são ainda obscuras algumas das relações subliminares – e portanto talvez mais profundas - dessa influência.

Em investigações anteriores, pudemos verificar ter sido expressivo o trânsito de peças e companhias teatrais e, também, de atores entre Portugal e Brasil, sobretudo nos séculos XIX e XX, neste último, apenas até a Grande Guerra, ou seja, num período já posterior ao da chamada colonização.

Numa observação mais ampla, este seria apenas mais um dos aspectos de influência cultural. Observando mais detalhadamente, porém, percebe-se que por esta via foram mantidos e/ou introduzidos hábitos, costumes e um profundo sentimento moral que se detecta ainda atualmente no país e se expressa em diferenciadas formas artísticas ora chamadas nacionais.

Nesse sentido, um dos gêneros mais explorados, por sua plena aceitação pelas platéias brasileiras, foi o melodrama, já desde suas raízes voltado para a disseminação de ideais e idéias de forte conteúdo ético, que ampliaram-se no contato com o pensar religioso da península ibérica, especialmente em Portugal, onde o gênero adquire características diferenciadas das originais, dentre elas a de afirmação da religiosidade.

Se esta característica pode ser observada a partir das escolhas de temas e tramas, é através da linguagem que sua manifestação se dá de forma mais plena, sendo a partir daí construído o universo moralizante e religioso que constitui, de modo geral, o melodrama português. O pressuposto teórico de que partimos é o de que uma peça de

teatro possui várias possibilidades de leitura: enquanto espetáculo encenado, visto, ouvido e sentido e, mais ainda, enquanto texto lido/decodificado de acordo com a visão de mundo de cada leitor/espectador.

São, portanto, as formas do “dizer” e do “dito” nas obras por nós estudadas, são os sistemas de valores em jogo no Melodrama, que refletiram uma consciência destas duas nações irmãs, ligadas pela língua, mas também por uma idêntica propensão ao sentimento, o que buscamos aclarar em nossa pesquisa.

Numa intrínseca relação com o que já foi descrito acima, proponho os seguintes objetivos para a realização deste trabalho:

- Aprofundar os conhecimentos e as reflexões sobre os estudos e funcionamento da língua no texto dramático.
- Analisar, paralelamente, as seqüências descritivas do romance *A Rosa do Adro* e as didascálias da peça teatral homônima, procurando verificar as correspondências existentes e, também, as mudanças processadas no ato de transposição de um gênero de texto a outro.
- Conhecer de que forma, através da linguagem utilizada nas obras em estudo, foram difundidos os valores de moral e de religiosidade na sociedade brasileira do século XIX.
- Explicitar a influência da linguagem e das estratégias de ‘convencimento’ disseminadas naquela sociedade, a partir da análise da recepção da peça teatral em questão.
- Apresentar sugestões de trabalho, no âmbito das práticas de escuta, leitura e escrita, nas classes de Língua Portuguesa, dos ensinos básico e secundário, com propostas baseadas no estudo, compreensão e interpretação dos gêneros textuais aqui estudados.

Procuraremos trabalhar, portanto, a questão lingüística propriamente dita, neste caso através da enunciação do discurso, da palavra em ação no teatro, apoiando-nos, por exemplo, nos estudos de Maingueneau (1996) para quem através da fala tudo o mais é possível, ou ainda, como afirma Mukařovský (1988), tudo o que é dito em cena choca-se na consciência ou subconsciência do auditório com seu sistema de valores, sua atitude para com a realidade, e essas circunstâncias possibilitam um jogo imensamente complexo de significados e valores.

Para isso, o nosso trabalho - escrito em Português do Brasil - será baseado no levantamento e pesquisa de literatura da área compreendida pelo Mestrado, mais especificamente a Língua Portuguesa Aplicada, Pragmática e Análise do Discurso e, ainda, procuraremos embasamento sociológico para tratar da questão da divulgação dos valores de ordem e moral disseminados pelo texto teatral em estudo.

Quanto à estrutura do trabalho, esta compreenderá seis capítulos que tratarão, respectivamente:

- Introdução – Introdução e explicitação da importância do estudo do tema proposto;
- Capítulo I – Contextualização das obras em análise e apresentação dos resultados obtidos nas investigações realizadas na Biblioteca Nacional em Lisboa e na Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- Capítulo II – Abordagem teórica, análise e comparação das seqüências descritivas do romance em relação às didascálias das obras teatrais adaptadas;
- Capítulo III – Abordagem de alguns aspectos sociológicos referentes à temática desenvolvida no enredo das obras em análise, nomeadamente, os valores morais (quer sociais, quer religiosos) ali explicitados;
- Capítulo IV – Apresentação de sugestões metodológicas para a didática do ensino do Português nas escolas, a partir dos programas apresentados para as escolas brasileiras e baseadas nos dois gêneros textuais apresentados neste trabalho;
- Conclusão – Apresentação das principais conclusões encontradas no desenvolvimento do trabalho, suas limitações e possíveis prolongamentos.

Resta-nos, agora, com pesar, explicitar as limitações encontradas no decorrer do trabalho e por ele impostas. Mais não seja, o tempo para conclusão do trabalho e, também, os impedimentos referentes a sua estrutura e extensão, impeliram-nos a apresentar apenas uma dentre a pluralidade de abordagens que este tema de pesquisa nos possibilitou, uma vez que, como já descrevemos, pudemos ter contato com um *corpus* mais alargado e que pode proporcionar um estudo mais completo e muito interessante. Entretanto, tentar-se-á, suprir essa demanda numa investigação futura.

Capítulo 1 – Apresentação do estudo – considerações gerais sobre *A Rosa do Adro*

*Há criaturas no mundo,
Que não deviam nascer,
Pois a sorte desde O berço,
Talhou-as para sofrer.*

*Senão oiçam os leitores.
O conto que vou narrar,
E com esta minha asserção,
Certamente vai provar.*

*Numa vila encantadora,
Uma donzela vivia,
Orfã de pai e de mãe
A sós no mundo se via.(...)*

(sem indicação de autor), *A interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro*

O estudo que tentaremos desenvolver, no seguimento dessa dissertação de mestrado, tem como mote principal lançar um olhar mais atento às seqüências descritivas do romance *A Rosa do Adro*¹, de Manuel Maria Rodrigues, e às didascálias das peças teatrais homônimas, adaptadas por J. Ribeiro², Romeu Correia³ e Henrique de Macedo Júnior⁴, as quais fornecem, num primeiro caso, ao leitor e, em outro, ao encenador ou aos atores, o suporte essencial à decodificação do enredo das obras em questão. O que se pode observar é que, na obra teatral, as didascálias fornecem ao texto dramático aquilo que a descrição fornece à narrativa, isto é, o seu contexto, o enquadramento, a ambientação e a orientação dos leitores específicos de cada um desses dois gêneros de textos. Ainda podemos perceber que, enquanto o uso das didascálias remete à criação e visualização do espetáculo representado num palco, na seqüência descritiva do romance, essa ambientação apela à memória criativa do leitor, numa relação de Enunciação mais estreita do que a do texto dramático, pois não há intermediários entre enunciador e leitor, o que nos abre a possibilidade, ainda, de procurar confrontar as diferentes seqüências transacionais do texto dialogal, como por exemplo, no caso dos dois gêneros de textos a serem explorados neste trabalho, as réplicas do texto dramático e os diálogos do romance.

¹ RODRIGUES, M.M. (2001). *A Rosa do Adro*. Porto: Porto Editora. (Coleção Portuguesa). Exemplar disponível na Biblioteca Pública Municipal do Porto. Dados de catalogação: RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro* / Manuel Maria Rodrigues. - [1ª ed., 3ª reimp.]. - Porto : Porto Editora, 2001. - 205 p. ; 17 cm. - (Portuguesa). - ISBN 972-0-04005-X. BN L. 91671 P.. BN L. 91671 P.. BPMP 8a 004885. UCBG 6-47-27-5. CDU : 821.134.3-31"18")

² Texto datilografado. Acervo do GETEB – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro da Universidade Federal de São João del-Rei.

³ Dados da catalogação na Biblioteca Nacional: - CORREIA, Romeu, 1917-1996 - *A Rosa do Adro: nova adapt. do romance de Manuel Maria Rodrigues* / [por] Romeu Correia. - , [1932-1950?]. - 79 f. ; 31 cm. - Dactil. - Peça em 3 actos. BN COD. 12379. CDU : 821.134.3-2"18"

⁴ MACEDO JÚNIOR, Henrique de, ca 18- - - *A Rosa do Adro: drama em 3 actos, baseado no romance do mesmo título* / Henrique de Macedo Junior. - Lisboa : Francisco Franco, [19--]. - 43 p. ; 21 cm. - (Bibliotheca dramática popular ; 263). BN L. 10570//9 P. . BN L. 11442//8 P. . BN L. 11443//8 P. . CDU : 821.134.3-2"18"

1.1. Antecedentes da investigação

O nosso interesse por desenvolver o tema proposto para esta dissertação de Mestrado vem de há algum tempo, quando começamos a estudar, mais a fundo, as construções de discurso presentes nas peças teatrais melodramáticas forjadas, sobretudo, pela ação, que faziam acorrer às representações das mesmas grande público.

Entretanto, nosso objeto de estudo tornou-se maior e mais interessante do que parecia inicialmente, pois descobrimos haver, não apenas uma, mas outras duas adaptações da obra de Manuel Maria Rodrigues para o teatro, dos autores Romeu Correia e Henrique de Macedo Júnior, respectivamente, além de uma versão para o cinema mudo e, também, uma partitura musical composta/adaptada para canto e piano.

O trabalho, assim, ganhou um contorno próprio e mais alargado do que havíamos proposto de início, no qual tentaremos analisar, para além do que já propusemos – mas agora, procurando alcançar esse *corpus* maior – as relações existentes entre os diferentes textos encontrados, nas três diferentes adaptações feitas para a obra *A Rosa do Adro*.

1.2. Percurso da investigação

A pesquisa que aqui apresentamos possui um percurso que prevê a continuidade de trabalhos por mim desenvolvidos, inicialmente, no Brasil, quando da minha participação no projeto de pesquisa intitulado *A popularidade do teatro através da oralidade do discurso*, desenvolvido no âmbito do Programa de Bolsas de Iniciação Científica da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), realizado na UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rei, sob orientação da Dra. Claudia Mariza Braga e inserido na linha de pesquisa “Estudos de Dramaturgia” do GETEB – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro - coordenado pela referida

Professora. Este trabalho foi desenvolvido nos anos 1999 a 2002 e teve como objeto de estudos a dramaturgia popular levada à cena no período compreendido entre 1900-1945, com ênfase na análise da linguagem utilizada na construção dos textos encenados no período e sua relação com os conteúdos ali abordados e, também, com sua recepção pelas platéias.

Ao longo do período de pesquisa, foi-nos dado conhecer que dentre as peças encenadas com grande sucesso no Brasil daquele período havia melodramas ou ainda dramas portugueses, de forte cunho moral e religioso, o que nos levou a querer aprofundar a investigação acerca dessas peças e investigar e registrar a relação intrínseca entre *a popularidade do teatro* e a construção de seu *discurso*, o que nos propusemos em nosso projeto de trabalho inicial.

Tudo isso nos levou a procurar conhecer, de perto, a sociedade descrita nas peças, a cultura ali exposta e que era tão bem aceita e recebida por aquele público, mesmo porque, as peças pareciam ter sido escritas para ele, tão identificáveis e próximos de nossa sociedade eram os dramas vividos pelos personagens. Daí a necessidade de vir a Portugal, ao Norte do país, já que a maioria das peças se passa nesta região e tentar, de alguma maneira, vivenciar e conhecer os modos de vida da população portuguesa da época de produção dos textos por nós estudados, o que nos foi possível, a partir do plano de formação apresentado e aprovado pelo Programa ALBAN - Programa de Bolsas de Alto Nível da União Européia para a América Latina. Além disso, ao cursar as disciplinas do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Lingüística, aqui, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, descobrimos que uma das obras a ser estudada, e que passou a ser, portanto, o principal e único *corpus* de nosso estudo – a peça *A Rosa do Adro*, do autor J. Ribeiro – é uma adaptação do romance *A Rosa do Adro* de Manuel Maria Rodrigues, autor português muito popular nos finais do século XIX. O que nos fez reorientar as possibilidades de estudo, abrindo-nos um leque de interessantes caminhos a serem percorridos nesse trabalho.

1.3. As novas descobertas

Numa fase ainda incipiente do trabalho, foi-nos dado a saber, que, afinal, o nosso *corpus* primeiro de trabalho, o texto dramático *A Rosa do Adro*, de J. Ribeiro, tinha como origem o romance homônimo de Manuel Maria Rodrigues - um romancista muito popular em sua época -, publicado em 1ª edição, em 1870, pela Companhia Portuguesa Editora.

O autor, em breves palavras, nasceu em Valença, em 1847, e morreu no Porto, em Agosto de 1899. Cedo, começou a trabalhar como tipógrafo no *Comércio do Porto*, passando, depois, a repórter e, mais tarde, a redator efetivo, sempre no mesmo jornal. Rodrigues publicou, ainda, algumas colaborações em jornais literários e artísticos, como na revista *Ocidente*, por exemplo, e foi um dos fundadores da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto (Cf. Buescu, 1997: 483). Em sua obra, privilegiou o romance. Escreveu alguns tantos: *O Que faz a Ambição* (1863), *As Infelizes* (1865), *Os Filhos do Negociante* (1873), *Estudantes e Costureiras* (1874). Já aqui, apenas pelos títulos de suas produções, é possível perceber essa tendência melodramática, francamente, presente e reconhecível na obra por nós estudada. Entretanto, a obra que lhe rendeu maior sucesso foi, sem dúvida, **A Rosa do Adro** (1870).

Em relação ao estilo narrativo de Rodrigues, este se caracteriza “pelas freqüentes intrusões do narrador, que se traduzem por comentários de índole avaliativa e moralizante; a literatura funciona como um veículo de intervenção social através do qual se apontam alguns males de que padece a sociedade de então: a ambição desmesurada, a sedução de jovens castas, que, mais tarde, caem na prostituição, os preconceitos de classe...” (Buescu, 1997: 483).

No romance estudado, Rodrigues foi buscar inspiração para seus personagens, talvez como uma tentativa de maior aproximação dos leitores, em histórias já conhecidas pela maioria das pessoas. A própria *Rosa do Adro*, tem um quê da *Joaninha*, das *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret, de onde o autor captou a íntima relação dessa personagem com sua avó.

Numa rápida amostra do que foi dito, apenas pela descrição da personagem de Garret, percebemos alguns fortes traços da Rosa do Adro:

Viagens na minha terra	A Rosa do Adro
<i>Joaninha</i>	<i>Rosa</i>
“Joaninha não era bela, talvez nem galante sequer (...), mas era o tipo da gentileza, o ideal da espiritualidade. Naquele rosto, naquele corpo de dezesseis anos, havia por dom natural e por uma admirável simetria de proporções toda a elegância nobre, todo o desembaraço modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso e a conservação da corte e da mais escolhida companhia vêm a dar a algumas raras e privilegiadas criaturas do mundo. (...)” E não era o garbo teso e aprumado da perpendicular <i>miss</i> inglesa, fundida de uma só peça; não, mas flexível e ondulante como a hastea jovem da árvore que é direita mas dobradiça, forte a vida de toda a seiva com que nasceu, e tenra que a estala qualquer veto forte. Era branca, mas não desse branco importuno das loiras, nem do branco terso, duro, marmóreo das ruivas – sim daquela modesta alvura que se ilumina de um pálido reflexo de rosa de Bengala.” (...) (AG, 1992: 67) “O nariz ligeiramente aquilino: a boca pequena e delgada não cortejava nem desdenhava o sorriso, mas a sua expressão natural e habitual era uma gravidade singela que não tinha a menor aspereza nem doutorice.” (AG, 1992: 67-68) “Em perfeita harmonia de cor, de forma e de tom com a fina gentileza destas feições, os cabelos de um castanho tão escuro que tocava em preto, caíam de um lado e outro da face, em três longos, desiguais e mal enrolados canudos, cuja ondada espiral se ia relaxando e diminuindo para a extremidade, até lhe tocarem no colo quase lisos.” (AG, 1992: 68) “Joaninha porém tinha os olhos verdes.” (AG, 1992: 69) “Resta só acrescentar (...) um simples vestido azul-escuro, cinto e avental preto, e uns sapatinhos com as fitas trançadas em coturno. O pé breve e estreito, o que se adivinhava da perna admirável.” (AG, 1992: 70)	Chamava-se Rosa, e tinha apenas dezoito anos. Não era uma dessas corpulentas mocetonas, de faces vermelhas e roliças, de grandes olhos castanhos e cabelos de azeviche, de que o nosso belo Minho nos dá tão apreciáveis exemplares. A Rosa do Adro, como lhe chamavam, era, muito ao contrário, alta e de compleição delicada; tinha o rosto pouco comprido, as faces aveludadas e cobertas de um ligeiro rosado, os lábios finos e vermelhos, os dentes pequenos e brancos, os olhos da cor do céu, umas vezes travessos, outras meigos e de uma languidez angelical, os cabelos louros e nédios, e as mãos e pés pequenos e bem conformados. Era um conjunto de belezas e graças que enfeitiçavam os olhares mais descuidados e indiferentes. Fazia gosto vê-la ao domingo, na missa do dia, vestida com a sua saia baeta-crepe, a cabeça caprichosamente envolta em um lenço de cambraia, cuja alvura mais deixava sobressair o alourado dos seus cabelos e rosado das faces, os virgíneos seios cuidadosamente recatados por um grande lenço de flores vermelhas, simetricamente encruzado, e cujas pontas vinham unir-se, por um nó, atrás, na cintura delicada e flexível, já apertada por um colete de fustão amarelo salpicado de pequenas flores encarnadas, os braços cobertos até aos pulsos pelas mangas largas de uma camisa alvíssima e os pequenos pés semicalçados em umas apuradas chinelas de duraque com biqueiras de verniz. (MMR, 2001: 06-07)

Dessa forma, observa-se que tanto Cunha de Leiradella quanto Helena de Carvalhão Buescu, mencionam as influências de outros autores portugueses nessa obra específica de Manuel Maria Rodrigues. Em entrevista realizada em Março de 2007, o

Sr. Cunha de Leiradella⁵, autor de romances e também dramaturgo, nos dá uma visão de Rodrigues como um autor “menor”, que por permanecer mais próximo do povo e interessado em retratar uma forma de vida mais simples e, por isso, mais perto da realidade, foi relegado a segundo plano. Segundo ele, autores assim *rezam a história, mas a história não lhes faz menção*, pois suas obras são *escritas para ser o espelho de uma sociedade, afim de que o povo se identificasse, se resignasse e aceitasse seu destino*. Definição também aposta ao melodrama, tal como veremos adiante, quando tratarmos especificamente do gênero.

Assim, também para este dramaturgo, mais uma vez, a Joanelha, de Garret, é lembrada como base da construção da Rosa, de Rodrigues. Para ele, em *um Portugal puro, florido e romântico*, Rosa seria mais um pastiche, numa tentativa de mostrá-la como uma mulher do povo, pura em suas ações e em sua essência.

De outro lado, para Buescu (1997) com uma “narração simples e coloquializante”, utilizada não só n’A Rosa do Adro, mas também característica presente em toda a sua obra, Manuel Maria Rodrigues reproduz

com fidelidade o dialecto de esquina de taberna, ou a linguagem popular e arcaizante; contudo, por vezes, têm lugar alguns momentos de exaltação lírica, patentes nos monólogos das personagens ou na descrição de paisagens idílicas. Frequentemente, o estado de espírito das personagens reflecte-se no cenário natural, que assume um aspecto ora resplandecente e primaveril, ora tenebroso e lúgubre. (Buescu, 1997: 484)

Percebemos, ainda, nessa obra, aquilo que seria uma tendência romântica, ou seja, o gosto das tradições folclóricas. Ao retratar os hábitos, os costumes, os modos de viver, naquela região descrita por Rodrigues, este autor “liga-se mais ou menos a certas características formais”, entre elas a “mistura dos gêneros definidos e contrastados pelas numerosas artes poéticas clássicas (tipicamente: a fusão da tragédia e da comédia no drama burguês ou histórico); um estilo em que o sublime e o grotesco se justapõem”, em que ao contrário de uma “racionalização e ponderação de toda a estrutura de uma obra”, assistimos, agora, “à interrupção da narrativa para um comentário ou confidência ao leitor, ao exagero sentimental e melodramático”, ou ainda, ao cultivo de “uma

⁵ Nascido em Portugal, em 1958. Dentre os livros que escreveu destacam-se o romance *O Longo tempo de Eduardo da Cunha Júnior*, Ed. Nova Fronteira; *Cinco dias de sagração* (Romance, Ed. Record, 1993). (Disponível em: <http://www.tanto.com.br/leiradella.htm> Acedido em 17/04/2007).

adjectivação, uma pormenorização descritiva”, tudo isso orientado para “dar a cor local ou histórica” à obra. (Cf. Saraiva & Lopes, 2000: 654)

Podemos, então, situar a obra em questão nas características que são mais freqüentemente devotadas ao Romantismo, ou seja, o

estilo declamatório, por vezes redundante e um tanto vago, em que a abundância prejudica a concisão e o rigor; o gosto das hipérboles e das exclamações que dão forma tribunícia ao pensamento; o gosto das imagens, que o concretizam e popularizam; o uso de um vocabulário mais rico em alusões concretas, menos selecto, mais correntio, mais familiar e mais sensorial, a introdução de dados captados no ambiente; a presença física das personagens humanas, dos interiores e das paisagens (realismo descritivo e cor local, etc.); o recurso ao romanesco, à peripécia que prende a imaginação, e a certos ingredientes fáceis e de quilate duvidoso, mas de resultados garantidos; o tom de mensagem ao próximo que assume a obra literária, convertida em meio de comunicação e não já expressão de um mundo fechado de valores. (Saraiva & Lopes, 2000: 657)

Assim, dando seguimento às considerações apresentadas por estes autores, o público do Romantismo, tal como o público do Melodrama, como veremos adiante, também não possui grande apuro literário. É um público que “aprecia mais a emoção que a finura; gosta da expressão concreta imediatamente acessível, das imagens e símbolos que dão corpo bem sensível ao pensamento”. É, ainda mais, um público “enraizado em vivências locais e regionais: a terra, a rua, a paisagem local, o lar burguês, os objectos familiares” (*idem, idem*), tudo isso, claramente, perceptível, na obra de Manuel Maria Rodrigues.

A par de todas as características que lhe são concernentes, *A Rosa do Adro*, portanto, alcançou grande popularidade, refletida nas inúmeras publicações das quais dão conta, por exemplo, os arquivos da Biblioteca Nacional portuguesa. Foi-nos possível verificar que, a partir da primeira tiragem, em 1870, como já foi dito, houve sucessivamente inúmeras reedições e reimpressões dessa mesma obra. Podemos destacar a existência das seguintes publicações:

- Companhia Portuguesa Editora: em 1912, 1916 (Coleção Ensaios Literários), 1918, 1934 (Coleção Ensaios Literários) e mais duas outras edições sem indicações de datas;
- Tipografia Sequeira: 1938;
- Editorial Domingos Barreira: 1941 e 1946 (uma Edição Popular) e 1950;

- Porto Editora: em 1957, 1961, 1965, 1967, 1968, 1972, 1973, 1979, 1984, 1988⁶, 1992, e em 2001. Todas as publicações figuram na seleção de títulos “Coleção Portuguesa”, da referida editora, na qual se publicam também os autores cânones da Literatura Portuguesa, como por exemplo, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Júlio Diniz, Júlio Dantas, Almeida Garret e Luís de Camões;
- Ministério da Cultura: Direção Geral da Divulgação: 1984 (Col. Biblioteca da Emigração);
- Círculo de Leitores: 1985 (impressão);

É interessante ressaltar que todas as publicações acima mencionadas esgotaram-se em vendas à época de suas tiragens, inclusive a mais recente edição de *A Rosa do Adro*, editada em Maio de 2001, pela Porto Editora, da qual, apenas, conseguimos consultar o exemplar pertencente aos arquivos da Biblioteca Pública Municipal do Porto, o que demonstra que, ainda hoje, esse enredo se mostra identificável e atualizado aos olhos do público leitor.

Além de referenciar esse considerável número de edições e reedições de uma mesma obra - sobre as quais, com pesar, não nos debruçaremos com mais vagar pelo simples fato de ultrapassar os limites desse trabalho - o que nos chamou a atenção foi o fato de que não só a obra transcendeu o tempo, como também, a sua produção se ocupou de transmitir, através das ilustrações, de cada capa, uma “contemporaneidade” que aproximava ainda mais o leitor e o romance de Rodrigues. Naquelas capas foram impressas as tintas que “enquadravam” de maneira muito impressionante, porque se atualizava mais e mais, o texto a uma época.

É inegável, portanto, a imensa popularidade da obra. Tal fato levou a que se produzisse, também, um número considerável de adaptações para diferentes gêneros discursivos, além, de pelo menos, duas versões cinematográficas.

Entre as versões cinematográficas das quais tivemos notícia, uma delas, pertencente aos arquivos da Cinemateca Portuguesa, foi produzida pela Invicta Film e dirigida por Georges Pallu. Trata-se de um filme mudo, com intertítulos em francês,

⁶ Em 1988, houve duas publicações, sendo que, em uma delas, Manuel Maria Rodrigues adotou o pseudônimo de Edgar Rodrigues. Tal como consta nas informações de busca da Biblioteca Nacional: RODRIGUES, Edgar, pseud. - *A Rosa do Adro* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, 1988. - 271 p; 19 cm. - (Portuguesa: 5).

estreado em Julho de 1919, no Teatro Sá da Bandeira (Porto). Essa produção é descrita como [uma] *adaptação do popular e melodramático romance de Manuel Maria Rodrigues*, [que obteve] *um enorme sucesso (talvez o maior da Invicta)* e *circulou comercialmente, pelo menos, em França e no Brasil*.⁷

Constam, ainda, de nossas descobertas, seis outras publicações de “A Interessante História dos Tristes Amores da Rosa Adro”, escritas sob a forma de Cordel das quais, infelizmente, não nos foi possível identificar o autor e cujas publicações, disponíveis no acervo bibliográfico da BN, referem-se às 12^a (1935), 15^a (1938 e outra sem data informada), 17^a (1945, com reimpressão em 1960) e 18^a (1966) edições, publicadas por António da Silva Santos e Cia. (Bazar Feniano), no Porto.

Há mais. *A Rosa do Adro* também é música, com letra (reproduzida abaixo) e melodia concebidas por Belo Marques (1898-1987)⁸, para canto e piano, em 1946, e figurava no repertório do tenor José António, cujo período de atuação, não pudemos precisar.

*Rosa tu não tenhas medo.
Diz-me o segredo do teu desgosto.
Tua dôr até parece que impalidece teu lindo rosto.
Quando passas pensativa morena, esquiva, no teu fadário,
Lembras a Virgem Maria quando subia para o Calvário.
Abre o teu peito ao amôr.
Deus nosso Senhor, assim manda e quer.
Rosa não te esqueças das promeças de mulher.
Lá no adro da igreja ha quem te veja mudar de côr.
Rosa, o teu olhar anda a sonhar canções de amôr.*

E como “a” Rosa eram muitas, também foi ela adaptada, com grande sucesso, para Teatro. É-nos possível referenciar três adaptações escritas pelos seguintes autores: J. Ribeiro, Romeu Correia e Henrique de Macedo Júnior.

A primeira delas por nós conhecida, *A Rosa do Adro*, de J. Ribeiro (que no início de nossa pesquisa, pensávamos ser a única existente e o único original dessa história), escrita para encenação em palcos brasileiros, foi estreada naquele país em Janeiro de 1920, no Teatro República (RJ), com reprises em Março e Abril de 1921, no Teatro Carlos Gomes (*idem*), voltando ao palco do Teatro República em Junho de 1924

⁷ Cf. http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?FilmeID=25; acedido em 16/11/2006.

⁸ MARQUES, Belo, 1898-1987 - *Rosa do adro [Música impressa]: canção / letra e música de Belo Marques, [do] tenor José António*. - Lisboa : Sassetti, cop. 1946. - 1 partitura (2 f.) ; 31 cm. BN M.P. 242//16 A. . Música para canto e piano: [Música impressa]: Séc. 20 / CDU : 784.7 / CDU : 78.087.61:786.2 / CDU : 78.089.6

(Nunes. 1956: 134/248). Houve ainda, inúmeras outras representações desta peça no interior do Brasil, mais precisamente no estado de Minas Gerais, região de forte tradicionalismo social e religioso, que ainda hoje se faz sentir, em vários aspectos, muito semelhante aos costumes portugueses.

Para além do que foi dito acima, não nos é possível acrescentar nenhuma outra informação tanto do autor quanto da adaptação em si, uma vez que não há registros, nem nos arquivos brasileiros nem nos portugueses por nós pesquisados, que dêem conta quer do autor quer do texto por ele escrito. Assim, devido à escassez de informações mais técnicas e identificativas, supomos que o material que temos em mãos, seja uma cópia “de ator”, feita para o acompanhamento dos ensaios para futura representação.

Quanto à adaptação feita por Romeu Correia, segundo as informações disponíveis nos catálogos da Biblioteca Nacional⁹, em Lisboa, supõe-se que esta foi escrita entre 1932 e 1950. Contudo, nosso acesso à obra integral foi restrito, pois a única versão disponível é a versão original do autor, ainda uma cópia datilografada. Também por ser uma obra de autor recente, não nos foi possível adquirir uma cópia integral do texto.

A terceira adaptação, por nós descoberta, de Henrique de Macedo Júnior, foi publicada pela coleção “Bibliotheca Dramática Popular”, nos anos 1900. A partir das informações, de que dispusemos, não foi possível estabelecer com maior rigor a data de publicação da mesma, só podemos afirmar, citando o próprio Macedo Júnior, que foi um texto “representado com extraordinário sucesso em diversos theatros particulares”.

Fazendo uma leve referência às análises acerca do uso das disdascálias, a partir das indicações necessárias à representação de seus textos, quais sejam, neste momento, “as indicações de lugar, de cenário; mais geralmente a colocação das circunstâncias da enunciação” (Maingueneau, 1996: 163), cada um desses três autores estabeleceu a temporalidade de cada obra adaptada:

“Atualidade – Portugal” (Ribeiro, J. A Rosa do Adro)

“Minho - 1900” (CORREIA, R. A Rosa do Adro)

“No Minho – Actualidade” (MACEDO Jr., H. A Rosa do Adro)

⁹ As adaptações portuguesas de *A Rosa do Adro* foram encontradas a partir de pesquisa realizada no site da Biblioteca Nacional (www.bn.pt), que disponibilizou uma lista com todas as entradas, referentes à obra, e constantes do acervo bibliográfico daquela instituição. A pesquisa foi realizada, ainda, na própria Biblioteca Nacional, em Dezembro de 2006, para análise e obtenção de todo o material em questão.

O interessante disto é que, assim como às várias edições do romance de Rodrigues couberam estudos de capa diversos a fim de demonstrar, mais facilmente, uma (re)atualização da obra, também os autores das adaptações aqui apresentadas, situaram - cada um em seu momento - a Rosa do Adro, em uma determinada “Atualidade”.

1.4. *E assim começa a história...*

“Que linda era a Rosa do Adro... ..
... ..”¹⁰

Eis a forma como se inicia o romance. Os acontecimentos narrados por Manuel Maria Rodrigues passam-se na região do Minho, ao Norte de Portugal, a algumas *léguas* do Porto. O enredo principal conta-nos as desventuras amorosas vividas por Rosa (A Rosa do Adro), e Fernando, impossibilitados de viver seu amor por causa das convenções sociais de sua época.

Rosa, linda e querida por todos da aldeia onde vive, é uma rapariga pobre, órfã, mora com a avó doente e vive do seu ofício de costureira. Fernando, filho do *mais abastado lavrador da região*¹¹, foi mandado, ainda bastante jovem, para o Porto, a fim de concluir os estudos preparatórios e formar-se em Medicina no Porto, onde aprendeu a viver e a gozar os prazeres da vida e da juventude.

Essa história começa, justamente, quando do retorno de Fernando para o morgadio de seus pais, em período de férias, sendo ele, já, um aluno finalista do curso de Medicina. Fernando (re)encontra Rosa. Os dois apaixonam-se, trocam juras e promessas de amor eterno. O que Rosa não sabe, porém, é que Fernando está prometido para outra moça – Deolinda -, com quem ela cresceu e foi educada.

Ora, uma vez formado, Fernando deveria, como todo homem de bem, casar-se e constituir família. Por isso, os pais deste e a Baronesa, mãe daquela última, percebendo

¹⁰ Rodrigues, M. M. [1870] (2001:05) *A Rosa do Adro*. Porto: Porto Editora.

¹¹ Rodrigues, M.M. [1870] (2001:10)

uma sutil afinidade entre os dois jovens, envidaram esforços para que tal casamento se realizasse. O que decorre, então, é que por causa desse acordo, Fernando – mesmo amando sinceramente Rosa - vê-se obrigado, por força das imposições daquela sociedade, a findar esse romance e preparar-se para o casamento com Deolinda. Essa atitude, embora não pareça tão dolorosa a Fernando, o é imensamente para Rosa e torna-se condenação e sacrifício de uma e sentença de morte do outro.

A partir daqui, damos a conhecer outro personagem importante nesse enredo: Antônio. Um jovem rapaz bem aparecido e muito educado, o que o diferenciava dos outros rapazes da aldeia, seus amigos, criado desde muito pequeno pelo Padre da aldeia – o Padre Francisco – já que era órfão e as circunstâncias de seu nascimento, incertas.

Era ele, também, apaixonado por Rosa e, até a chegada de Fernando, nutria grande esperança em casar-se com ela um dia. Sabendo, então, das investidas românticas de Fernando e da crescente paixão de Rosa, Antônio, tomado pelo ciúme, promete vingança se, acaso, Rosa sofresse por esse amor. Antônio, no entanto, ao desconhecer seu passado, desconhece também o fato de que ele, na verdade, é irmão de Rosa – a única pessoa sabedora desse segredo é o Padre Francisco – e que, portanto, aquele amor é impossível.

Os dois amantes vivem, intensamente, o seu amor, ainda que, sempre observados por Antônio.

Chega o dia do retorno de Fernando para o Porto, para as aulas, para o fim do curso e para... Deolinda, para uma vida nova e sem Rosa.

Apesar de, no começo, Rosa e Fernando trocarem correspondências e jurarem amor eterno, essas cartas, entretanto, escasseiam pouco a pouco até não haver mais nenhuma. Fernando já não responde mais às cartas de Rosa. Não cede aos seus apelos.

A bela Rosa do Adro murcha lentamente, não sorri mais. Não canta. Apenas cai prostrada ante tanta tristeza. Adoece. Sofre e chora dias a fio o tão grande amor perdido.

Enquanto isso, do outro lado da história, a doce e gentil Deolinda, junto a sua mãe, finaliza os preparativos para o casamento com Fernando e a mudança para a fazenda do futuro sogro. Sim, depois de casada, todos, em princípio, viveriam juntos em casa dos pais de Fernando.

Em meio a esses tantos preparativos, Deolinda recebe a notícia da doença de Rosa e decide ir visitar a velha amiga. Claro e evidente está que, depois dessa visita, todos os

fatos acontecidos no último verão e a história daquele amor infeliz são dados a conhecer a Deolinda, não sem alguma relutância por parte de Rosa, mas que, tão sem forças, não resiste por muito tempo à insistência da amiga por saber a verdadeira razão de tamanho desconsolo.

Deolinda, então, compadecida com as dores e o sofrimento daquela a quem considera uma irmã, desiste, imediatamente, de seu casamento com Fernando, não mede esforços para que todos aceitem a sua decisão e tudo faz para que o casamento entre os dois amantes se realize.

Tudo isso se passou e Antônio, afinal, também soube do casamento de Fernando com Deolinda e tratou logo de cumprir o que havia prometido. Fernando é ferido em uma emboscada e fica entre a vida e a morte. Pede perdão a Rosa e a Deolinda por ter-lhes causado tanta dor.

Ao fim e ao cabo, apesar de, nessa história, “depois da tempestade, não vir a bonança”, Rosa e Fernando casam-se. E Fernando, em seguida, morre.

Rosa deixa-se consumir, definitivamente, pela doença e, dias depois, muito fraca, ao visitar o túmulo de seu amado, cai por terra e também morre.

“E, movidas por um mesmo instinto, todas as testemunhas desta triste cena ajoelharam e murmuraram as orações dos mortos. (...)”¹²
E, como em toda boa história, assim começa e assim, também, termina.

Tudo contado, tudo vivido, tudo sofrido, mortos os amantes, é hora de reparar os erros: Antônio se descobre irmão de Rosa e, arrependido, suicida-se, deixa apenas uma carta confessando o assassinato de Fernando, culpando-se pela morte de Rosa, pedindo perdão e despedindo-se do Padre Francisco.

As famílias mergulham em tristeza e dor. Deolinda, que vê, mortos, seus dois amigos, entrega sua vida a Deus e, novamente, em companhia de sua mãe, a Baronesa, despojam-se de todos os seus bens e entram para um convento.

Assim é e, parece que assim foi, o que aconteceu na “interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro”¹³.

¹² Rodrigues, M. M. [1870] (2001:199) *A Rosa do Adro*. Porto: Porto Editora.

¹³ (1945/60?) *A interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro*. Porto: Bazar Feniano (17ª ed).

1.5. O Romance e as suas adaptações

Se acontece alguém não ter visto o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero.

Aristóteles, *Arte Poética*

Procuramos, nesse breve resumo da obra de Manuel Maria Rodrigues, retratar, o mais fielmente possível, o enredo original da obra em análise, que deu origem às três outras adaptações, para teatro, que temos em mãos e que foram incorporadas ao anexo, neste trabalho.

Em relação ao conteúdo, não há reparações a fazer na adaptação de J. Ribeiro. Há uma ou outra alteração dos personagens, o que de forma alguma altera o fio principal da trama, uma vez que Ribeiro manteve-se fiel à história contada por Rodrigues (1870) e, pudemos constatar, ainda, manteve as mesmas falas criadas pelo primeiro autor.

Só um fato interessante a notar: Ribeiro diminuiu a importância das personagens femininas em sua adaptação e transferiu, em sua peça teatral, algumas falas da Avó de Rosa – presentes no romance - para o Padre Francisco, o mesmo acontecendo com falas da Mãe de Fernando, que passaram para seu Pai, o Sr. José da Costa. Ou seja, quer por economia nos elementos da encenação quer por desejar ampliar as figuras do Pai e do Padre, foi dada uma maior importância às participações masculinas nessa obra.

Por outro lado, na adaptação feita por Romeu Correia, que já na primeira página informa que seu texto é uma “nova adaptação do romance de Manuel Maria Rodrigues”, e a partir do pequeno excerto a que tivemos acesso, pudemos verificar que Correia também não fugiu ao enredo de Rodrigues, mantendo, inclusive, os diálogos do primeiro autor. Até o fim desse trabalho tentamos o acesso à obra completa, mas os prazos disponibilizados pela Biblioteca Nacional, infelizmente não eram compatíveis com os prazos de sua finalização.

Henrique de Macedo Júnior, por sua vez, também nos informa, já de início, que sua peça é um “Drama em 3 actos, baseado no romance de mesmo título”. O autor

procurou em sua adaptação dar um sentido de luta do bem contra o mal à história e, mesmo preservando o fio condutor apresentado por Rodrigues, incutiu no personagem Fernando um tom de vilania, que não encontramos no romance. Em Macedo Júnior, Fernando – ao invés de apaixonar-se, verdadeiramente, por Rosa e declinar desse amor por obediência às imposições de sua sociedade – seduz, maleficamente, aquela personagem, a fim de se aproveitar da inocência e da ingenuidade daquela bela mocinha aldeã. Tal como vemos nas seguintes réplicas do personagem:

FERNANDO: (...) (*à parte*) Parece que perco a partida!... os miseráveis que me perseguem conseguem afastar-a de mim. (Ato II, cena II)

FERNANDO: (*à parte*) É minha, ninguém a arrancará dos meus braços. (Ato II, cena II)

FERNANDO: (*à parte*) Mais um pouco e cahir-me-ha nos braços (...) (Ato II, cena II)

FERNANDO: Triumpharei! As entrevistas nocturnas dar-me-hão a tua posse e depois... depois que venham esses *guardiões* pedir-me contas... Nada me fará recuar no meu proposito. É uma violencia e um crime, bem sei, porque eu nunca desposarei Rosa, mas acima de tudo está a satisfação d'um capricho!... Ah! Antonio engeitado, magoaste-me com as tuas palavras, e com o teu ciume despertaste-me para a lucta!... Ah! padre Francisco, sacerdote maldito, que me escorraçaste da tua presença, quando eu desejava sondar o teu pensamento!... Pois bem, nenhum de vós poderá evitar que Rosa seja minha!... Ah! Ah!... d'aqui a uma hora talvez ella seja obrigada a lançar-se-me nos braços!... Vamos e que a minha boa estrella me proteja!... (Ato II, cena III)

Claro está que Rosa rende-se aos apelos do moço galanteador, passa por toda a sorte de infortúnios e, por fim, acaba casando-se com ele.

Nessa adaptação, Antônio é mais ativo em sua sede de vingança e morre sem saber que é irmão de Rosa. Deolinda vive com o pai (que lhe dá todo o apoio quando esta descobre as perversas ações de Fernando), já que sua mãe morrera anos antes e, ao fim dos acontecimentos, vai sozinha para o convento. Há, ainda, uma ligeira mudança na conclusão desse drama: Fernando e Rosa, um apesar de mortalmente ferido e outra, também, mortalmente doente, não têm suas mortes como culminação de toda a história,

como é o caso da obra original e das outras duas adaptações. Nesta, o único a morrer é mesmo Antônio [o *criminoso a expiar o próprio crime* (Ato III, cena final)], o personagem que cometeu o crime maior.

Macedo Júnior deu a sua adaptação um final aparentemente feliz, pois sua história termina com a benção matrimonial que padre Francisco dá a Rosa e Fernando.

1.6. Um gênero textual: o dramático

El género tuvo su origen en la necesidad que tenemos de contemplar las acciones y relaciones de la vida humana representadas ante nuestros ojos por personajes que expresan esta acción por su discurso.

Hegel, In: *Los gêneros literarios*

Na seqüência da descrição do percurso de nosso estudo e procurando fornecer um contexto coerente com as análises por nós realizadas, é de grande interesse, ainda que em bases mais genéricas, apresentar uma descrição do gênero dramático.

Partindo do pressuposto de que Drama, em Aristóteles, significa *ação* - imitação da realidade por meio da ação de personagens - falar de Gênero Dramático é falar em Gênero Teatral. O ponto de partida é um texto, mas ao contrário dos outros gêneros, a sua relação com o público não se dá apenas através da leitura, e sim, através da mediação dos atores que transformam a composição escrita em ação dialogada.

Assim sendo, o drama, “ação mimética que imita ou representa comportamentos humanos” (Esslin, 1978: 16), põe à mostra os comportamentos de uma sociedade inteira, testando-a, aprovando-a, ou mesmo, apontando para ela valores e ensinamentos éticos, e ainda, traz em si uma característica peculiar ao rito: representar ações simbólicas, porém reais, ou seja, enquanto arte de representação, tem a capacidade de influenciar as atitudes e pensamentos do seu público.

Aristóteles, na *Arte Poética*, dedica-se à análise da Tragédia e da Comédia, mais atentamente da primeira, apresentando-nos dois conceitos importantes, que, para ele, são os pilares de toda a ação: a *mimesis* e a *kátharsis*, que, embora não tenham sido, em

sua obra, exaustivamente explicitados, são aqui compreendidos respectivamente como “imitação” e “purgação”. Sendo assim, a arte e, em particular, o drama, pode ser vista tanto como uma imitação da natureza humana, envolvendo “caracteres, emoções e ações”, como também enquanto um meio de purificação dos sentimentos.

É necessário ainda mencionar que, para esse filósofo, o enredo de uma peça deve conseguir fazer com que tais emoções surjam da própria ação e que por ela sejam explicadas, seja através de algum incidente inesperado, que muda o curso dos acontecimentos em sentido contrário ao esperado, provocando um efeito surpresa (as peripécias), para, depois, conduzir ao esclarecimento ou revelação dos mesmos (o reconhecimento). Em outras palavras, o uso da peripécia e do reconhecimento (este último geralmente ocorrendo nas cenas finais) ao engendrar a construção do enredo, possibilita ao autor suscitar em sua platéia a *kátharsis*, (a purgação das emoções) que é o objetivo último deste gênero.

A partir dessas premissas, o espetáculo trágico faculta ao público, ao identificar-se com as suas personagens, a fruição de sentimentos, tais como a compaixão e o terror, sem se deixar, no entanto, dominar-se por eles, mas sim, purgando essas emoções.

Dessa forma, por meio da arte de imitação, ao mesmo tempo em que o homem supera as forças que no cotidiano o reprimem, ele é capaz de absorver ideais de moralidade, ou, conforme o próprio Aristóteles, afirma: “o caráter moral é indispensável à narração” e “só se atingirá esse fim, se soubermos o que é que permite exprimir os costumes” (Aristóteles, s.d.: 211).

Para Berrio & Calvo (1999), a representação teatral, pode-se dizer, traduz-se na mais perfeita síntese dos gêneros, pois ao unir o épico e o lírico, alcança e faz uso, dos meios de imitação das outras artes. O traço mais característico do Drama seria, então, apresentar “la persona moral en acción”. Ou, ainda, como escreveu Aristóteles:

Quando o poeta organiza as fábulas e completa sua obra compondo a elocução das personagens, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos, pois, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, encontrará o que convém, e não lhe escapará nenhum pormenor contrário ao efeito que pretende produzir. (...) Tanto quanto possível, importa igualmente completar o efeito do que se diz pelas atitudes dos personagens. (s.d: 267)

Em síntese, de modo geral, a denominação Drama, é aplicada a toda obra teatral, num sentido mais amplo do termo. É ação, representação e não só, “designa un género determinado que tiene, como la tragédia, un conflicto efectivo y doloroso” (Lapesa. *Apud*. Berio & Calvo, 1999: 217), mas também, assim como ela, coloca a nossa frente, bem diante de nossos olhos, um mundo real, possível, que nos é próximo, porque identificável, onde o herói não é mais aquele das tragédias, mas sim, um ser tão humano quanto nós próprios.

1.7. Por que o Melodrama?

As lágrimas derramadas no teatro por males simulados, que não fazem sofrer como a realidade cruel, são bem doces. Sentimo-nos melhor quando choramos. Sentimo-nos bem após a compaixão.

Beaumarchais, In: *A história das lágrimas*

O melodrama¹⁴ é um gênero teatral popular cujo surgimento remonta à França em fins do século XVIII e início do século XIX, nas palavras de Braga & Penjon (2005), “é filho da Revolução Francesa”. Sua narrativa apresenta preocupações morais e religiosas baseadas em uma ética social que, ao dividir o mundo em certo e errado, bem e mal, estimula o cultivo da virtude e inibe a prática dos comportamentos reprovados pela tradição social.

Para Braga & Penjon (2005),

De maneira geral o melodrama, inalteradamente, apresenta a luta entre bem e mal absolutos, busca ser ao mesmo tempo universal e quotidiano, procurando comover o público através de uma estética

¹⁴ Segundo Huppés (2000), o “melodrama tem a origem associada à ópera. Na Itália, onde era de fato sinônimo de ópera; também se ligou à opereta e à ópera popular, que junta texto e canção, sendo conhecido desde o século XVII. Daí passou à França, atingindo então o estágio composicional que veio a conquistar o prestígio e a aceitação que lhe reconhecemos. A forma é popular desde as últimas décadas do século XVIII. Já em 1762, Laurent Garcins escreve uma dissertação técnica sobre o drama e a ópera que ele intitula *Traité du Mélodrame*. O gênero está igualmente ligado a fontes da literatura alemã e à obra Shakespeariana, onde a literatura francesa freqüentemente encontrou modelos de inspiração.” (pp. 21-22)

moralizante que corresponde a códigos preestabelecidos. Sua trama também é de certa forma imutável; o vilão acaba sempre desmascarado pelo herói, o bem sempre vence o mal, e assim a virtude é sempre premiada. (p. 06)

Podemos dizer que os recursos da tragédia são facilmente detectáveis em muitos aspectos do melodrama, pois ambos utilizam-se da imitação e da purgação para despertar sentimentos de terror e compaixão em um público que se comove e se identifica com as personagens. Dotado de um sentimentalismo que abandona a preocupação literária para pôr a *ação* em cena, a este gênero teatral, acorria um público que vinha do povo, não afeito a rebuscamentos estilísticos. Assim, os temas das peças encenadas apelavam para o sentimento, ao ensinar via emoção. Não é mera coincidência se pararmos para relacionar essa breve descrição àquilo que já foi dito em relação às características românticas identificadas em *A Rosa do Adro* de Manuel Maria Rodrigues.

Em sua estrutura, o melodrama possui uma construção simples: “opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude”, alternando “momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. Em geral o pólo negativo é mais dinâmico, na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas, no final, graças à reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões etc., a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição”. (Huppés, 2000: 27)

No desenrolar do enredo, as ações se sucedem num crescendo de peripécias e reconhecimentos capazes de hipnotizar o público. O objetivo principal é alimentar variadas emoções e sentimentos a fim de que a platéia seja plenamente envolvida na ilusão teatral. Assim, podemos dizer que o recurso principal utilizado por este gênero para seduzir e “prender” o espectador é, justamente, aquilo que também o torna alvo das mais severas críticas, ou seja, o forte apelo ao sentimentalismo.

Os principais temas tratados aparecem intrinsecamente ligados: (a) a reparação da injustiça – e conseqüente restabelecimento da ordem coletiva e moralmente aceita - e (b) a busca da realização amorosa – em muitas peças, vítima dos impedimentos impostos por tradições sociais. Nos dois casos, a desordem é estabelecida a partir da ação de um vilão.

Ainda que definido, “a partir de seu sensacionalismo e de seus exageros” (Duarte, 1995: 209), o melodrama, por um lado, desencadeia em quem o assiste o extravasamento de sensações reprimidas e, por outro, traz em si uma forte dose de ensinamentos e preceitos tais como a preservação da moral e dos bons costumes. Ou seja, como bem diz Duarte (1995), que afirma “ser o teatro deste tipo ‘a melhor escola dos bons costumes e civilização dos povos’, por exaltar as virtudes e abater os vícios” (p. 120), as peças melodramáticas realizaram, a seu tempo, uma função moralizadora indiscutível.

A imensa popularidade do melodrama deve-se, entre outras razões, ao fato de sua estrutura apoiar-se naqueles preceitos já descritos por Aristóteles para a tragédia grega clássica. Entre eles encontra-se, primordialmente, o objetivo de, através de um efeito mimético, estimular uma identificação entre espectador e personagem e, com isso, despertar no público as sensações de terror e/ou compaixão, o que provocaria nesta platéia o efeito da *katharsis*.

Oroz (1999) analisa e confirma as posições determinadas nos estudos aristotélicos, e lança, também, bases para um melhor delineamento da estrutura melodramática. Para a autora, assim como para o autor da “Arte Poética”,

a organização das ações é fundamental, já que através delas se evidenciam as características e idéias da fábula, que, para ele, deve apresentar as ações dispostas segundo as necessidades da estrutura tripartida, que é a alma da tragédia. Para Aristóteles, é através da ação que as pessoas adquirem caráter. Este é um caminho que ajuda a explicar a falta de matizes psicológicas na construção dos personagens do melodrama e a quantidade de obstáculos - geradores de ações na estrutura dramática - para que fique explícita a idéia do bem sobre o mal. A enorme quantidade e variedade de ações caracteriza o melodrama, e seus personagens arquetípos são produto delas. A relação ação/personagem é que explicitará a idéia proposta pela história contada. A construção arquetípica dos personagens é uma característica da produção cultural, pois através deles é que se imprime, com absoluta clareza, a moral social, articuladora fundamental de tal produção. Os núcleos de conflito da tragédia, como paixão/dever; bem/mal; amor/poder; etc, passaram para o melodrama num esquema binário e apresentam-se, como no drama clássico, em histórias ricas em *phatos*, que induzem a sentimentos de piedade ou tristeza. (p. 39)

Reportando-nos, mais uma vez, a Aristóteles, em sua Arte Poética, “a mais bela tragédia é aquela (...) cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão” (s.d: 258). Assim, a sensação de compaixão surge em nós quando nos

deparamos com alguém “injustamente infortunado”, enquanto o temor aparece quando percebemos que esse “alguém”, sobre o qual se abateu o infortúnio é um “nosso semelhante”. Estas emoções são suscitadas pelos dramas exatamente quando eles conseguem alcançar, no público, uma identificação com as emoções apresentadas no palco.

Tais emoções foram despertadas pela tragédia clássica grega e surgem, exacerbadas, no melodrama. O gênero melodramático, entretanto, mais que o trágico, tem, em sua estrutura, componentes cujo objetivo é levar seu imenso público à comoção pelas lágrimas, principalmente por aproximar as pessoas de sentimentos que lhes são conhecidos e situações que são possíveis de suceder a qualquer ser humano comum.

Embora, seja-nos possível perceber, claramente, que as obras melodramáticas buscam inspiração nos preceitos aristotélicos, sua recepção, entretanto, é bastante contraditória: ao mesmo tempo em que continuavam bem aceitas por parte do público, também eram, cada vez mais, “objeto de escárnio” por parte da crítica, que se manifestava a propósito do gênero em comentários jornalísticos extremamente depreciativos. Para eles, era, por demais extravagante, “o maniqueísmo dos personagens, muito bons ou maus, a fé no triunfo da verdade e do bem e a falta de profundidade e de verossimilhança da intriga” (Duarte 1995: 211).

Essa receptividade tão negativa apoiava-se, justamente, naquilo que era o pilar da construção daquelas obras, isto é, o seu sensacionalismo e os seus exageros. As características criticadas, entretanto, são as razões que explicam

a absoluta popularidade do gênero: uma delas, a simplicidade de suas intrigas; a outra, o fato de que ‘o melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida [e] a punição do crime e da tirania’, ou seja, seu senso de moralidade e justiça. Tal sentido, implícito em todas as obras do gênero, atende a um propósito exposto literalmente por Pixerecourt (1773-1884), que, ‘lucidamente, afirmava que escrevia para gente ‘que não sabia ler’. Era para essa platéia iletrada que se demonstrava, em cena, a necessidade da moralidade, do combate ao crime e da virtude. (Braga, 2003: 78)

A explicação para esta diferença entre a recepção ao melodrama pelo público em geral e pelos intelectuais da imprensa deve-se a diferentes causas. Em primeiro lugar, possivelmente, à forma através da qual as estratégias aristotélicas eram compreendidas pelos intelectuais e seu emprego na construção das peças melodramáticas, nas quais, para eles, era evidente que o apelo às emoções citadas dava-se de forma um tanto mais

exaltada do que nos textos trágicos conhecidos. Por outro lado, a ascensão do estilo realista, que preconizava um maior comedimento das emoções apresentadas em cena é, certamente, outra das causas do menosprezo crescente da crítica ao gênero.

Num outro sentido, a possibilidade de “desafiar a ordem” (mais característica do melodrama romântico) é uma das razões que explicariam a popularidade do gênero. Outra razão seria o seu senso de moralidade e justiça. Com efeito, ao final de todos os melodramas por nós conhecidos, os vilões eram punidos com castigos às vezes terríveis, enquanto os “bons” obtinham êxito.

Considerando, ainda, o fato de que as platéias preferenciais do melodrama eram formadas em grande parte pelos estratos menos favorecidos da sociedade, estes dois fatores associados (a identificação com aquele determinado tipo de “heroísmo”, aliada à certeza do triunfo do bem sobre o mal), funcionavam como uma válvula de escape para os desafios cotidianos daquela população, proporcionando-lhe o reforço das posições morais e um certo alívio diante das dificuldades diárias. Esta identificação era obtida pelas diferenciadas linguagens simbólicas utilizadas pelo texto melodramático e sua encenação, os quais, devido à empatia provocada na platéia pelas reações anteriormente descritas, eram por ela absorvidas.

Observamos então que, se por um lado, o temor e a compaixão provocados pelo sofrimento dos protagonistas melodramáticos eram abrandados pela certeza de que os mesmos seriam recompensados por seu sofrimento, por outro lado, o enfrentamento de obstáculos vivenciado pelo herói possibilitava às platéias dos melodramas sonhar a intervenção do fantástico em seu cotidiano. Ambas as características do gênero, utilizadas como estratégias de identificação, garantiam aos espectadores do melodrama um extravasamento de emoções em tudo semelhante àquele proposto por Aristóteles em sua obra, e provam sua eficácia enquanto fator de aceitação do gênero. Ou ainda, como afirma Thomasseau, “a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência. A Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo.” (2003: 48).

Já em relação aos personagens, não há, de fato, mas é mesmo suposto que não haja, uma grande profundidade no que concerne a sua caracterização e a sua construção. São, todos, lineares, possuidores de um maniqueísmo que, no desenrolar dos conflitos

existentes, serão assim definidos: extremamente bons e virtuosos ou maus e viciados, para que se possa suscitar um embate frontal entre o Bem e o Mal. Aos maus cabe o papel de roubar, matar, infringir as leis, perseguir os inocentes, ou seja, tomar atitudes injustas que desequilibram as normas sociais. Já os bons são aqueles que sofrem todos os infortúnios e a eles resistem, a fim de manter ou reafirmar os valores sociais considerados positivos. Nesse sentido, é através da relação de conflito entre estes dois tipos de personagens que se transmite a moral social.

Outro componente importante desse gênero, e que será, nosso objeto de trabalho, nessa dissertação, é a linguagem, aliás, muito importante no melodrama. As falas, as expressões e as saudações feitas pelos personagens são estratégias utilizadas pelos dramaturgos do gênero para que o sentido moral se imponha e se faça reconhecer. Esta deveria ser “simples, com tiradas curtas e de grandes efeitos” (Ferreira, 2006: 79) .

A linguagem do melodrama é, como bem nos mostra, esta autora

de grande expressividade, muitas vezes hiperbólica, recorrendo a antíteses e a termos enfáticos que enaltecem a virtude, traduzindo-se em discursos comoventes. As personagens são freqüentemente designadas pelos seus interlocutores com vocábulos que apontam para um juízo moral [,] (Ferreira, 2006: 79-80)

conforme atestam os exemplos abaixo:

Fernando – Isso é graça, rapaz! Deixa-te estar, e à vontade; creio que tanto eu como tu, ou como outro qualquer, tem direito a captar as boas graças da perola d’esta aldeia; quem ficar vencedor na contenda, que seja feliz, porque eu, pela minha parte, não me zango com isso. (Macedo Jr., H. s.d. Ato I, cena IV)

1º CAMPONÊS – Deus te salve, Rosa!

ROSA – Que Deus lhe ponha a virtude, Tio Serafim! (...)

1ª CAMPONESA – Adeus, Rosa! Ainda a dares ao dedo rapariga?...

ROSA – É verdade! Vocês largaram já e eu ainda começo!...

1ª CAMPONESA – Por isso tens boas libras ao canto da arca!...

ROSA (*divertida*) – Tudo quanto amealho é comido pelos ratos, Tia Bríxida!

1ª CAMPONESA – Chora-te, Rosinha, chora-te!... (...) (Correia, R. 1932-1950(?). Ato I, Quadro I, Cena I)

É, então, através de diversos fatores, ligados tanto ao desenvolvimento da intriga quanto à forma lingüística pela qual esta é expressa ou aos modelos de crença e virtude, vitoriosos ao final da trama, que o melodrama atinge sua maior finalidade: a de expor

suas convicções e lições morais, que é o que tentaremos demonstrar mais a frente, no capítulo três.

Por tudo isso e diante do elevado grau de receptividade do gênero por parte de um público heterogêneo, composto em sua maioria pela classe proletária, podemos afirmar, um tanto exaustivamente - mas em se tratando de melodrama as redundâncias também são bem aceitas -, que a simplicidade das intrigas e o caráter moral das peças melodramáticas cujo desfecho se dava sempre com a punição do vilão, a prevalência do bem sobre o mal e a utilização de uma linguagem popular, eram responsáveis pela identificação e sensibilização desse público que, ao mesmo tempo em que via no teatro uma forma de entretenimento, era educado e até mesmo persuadido pelo forte caráter moralizador das peças.

1.7.1. *O melodrama em palcos portugueses*

Em princípio, com traduções de obras francesas e, depois, com a criação puramente nacional, surgem, nas primeiras décadas do século XIX, os ares do melodrama em terras lusitanas, num Portugal em que a literatura voltava-se, à época, para uma população em mudanças, na qual observa-se a existência de “uma burguesia de proprietários rurais, que aspirava a nobilitar-se e que constituía, no vasto corpo da nação, uma minoria privilegiada que ascende ao poder. [Assim] em 1835 estabelece-se o princípio da escolaridade obrigatória, criam-se nos anos seguintes os liceus, as escolas médicas e politécnicas.” (Rebello, 1978: 10).

É um momento, também, em que este gênero de peça, já na França, sofre transformações em sua estrutura e em sua temática, ainda que a sua fórmula básica não sofra nenhuma alteração. A, até então, conformação estrutural em três atos, dá lugar a uma obra em cinco atos e vários quadros, tal como podemos observar nas adaptações de *A Rosa do Adro*, por nós apresentadas. No que concerne aos seus enredos, o melodrama passa a dar lugar à representação de “temas sociais, mais próximos da vida quotidiana, incluindo motivos até então inéditos, como o adultério ou o anti-clericalismo e até a luta de classes, e novos tipos de personagens, por exemplo, médicos, advogados, juízes ou

operários, representantes de todas as classes sociais” (Ferreira, 2006: 81), passam a ser comuns em suas tramas.

O melodrama surge, então, em Portugal, nas primeiras décadas do século XIX, abandonando outras estéticas que aqui se faziam presentes, como por exemplo, a ópera italiana ou a tragédia francesa. Os palcos portugueses se vêem tomados “pela estética melodramática que, durante largos anos, manteve enfeitiçados autores e espectadores.” (Ferreira, 2006: 82).

Uma das razões que explicariam esse “enfeitiçamento” em autores e espectadores do melodrama recai, exatamente, sobre o fato de «o gosto do teatro português» pender para os “dramas sentimentais”, que no desenrolar dos seus enredos, entremeado de peripécias, faziam sempre reinar a virtude. Outra razão seria o rebuscamento da linguagem, que, repleta de adjetivos, exclamações e outros recursos que tais, era um chamariz para o extravasamento das emoções daquele público tão afeito à preservação dos valores morais.

E é esse teatro, essa “escola de sentimentos honrados, de doutrinas sãs e fecundas”, “representação viva das paixões humanas, escola prática dos costumes, espelho reflector das tendências e da marcha do espírito humano”, [que] melhor do que outro qualquer meio de expressão “pode, no meio do prazer e da distração, inocular no seio das multidões as idéias e os princípios” (Vieira da Silva. *Apud*: Rebello, 1978: 24-25), de toda aquela sociedade, que vemos tão bem representada nessa pequena amostra analisada neste trabalho.

Capítulo 2. Sequências descritivas e didascálias: uma proposta de análise

Pois qual seria a parte daquelas que têm à sua disposição a linguagem, se o prazer fosse experimentado sem a intervenção do discurso?

Aristóteles, *A arte poética*

Tout scripteur qui s'affronte à un texte descriptif rencontre deux difficultés majeures. La première est qu'il doit clôturer nécessairement la liste (le décrit) dont la description énumère les éléments composants en opérant un choix dans ceux-ci. La seconde est que les séquences descriptives doivent produire un effet de cohérence d'ensemble, en particulier dans le roman réaliste où les descriptions ont pour objet de créer l'illusion de réalité.

Adam & Petitjean, *Les enjeux textuels de la description*.

Na sequência de nosso estudo, cabe agora, propor o embasamento teórico para as análises aqui apresentadas. Assim, depois de dar a conhecer a obra a ser estudada, seus modos e contextos de produção, passamos à apresentação do percurso teórico de nosso trabalho e dos respectivos desdobramentos dos excertos selecionados para este estudo.

Nesse sentido, nosso trabalho é orientado para a linha das pesquisas acerca da Lingüística Textual e engloba os estudos apresentados por autores como Adam & Petijean (1982), Adam (1987/1992), Maigueneau (1996) e Marquesi (2004) para citar alguns deles a título de exemplo.

Desdobrar-nos-emos numa abordagem dos estudos acerca das tipologias textuais, nomeadamente, a tipologia do texto descritivo procurando, quando possível, estabelecer um paralelo entre aquela tipologia e as didascálias encontradas nos textos teatrais. Para tal, serão utilizados excertos do romance *A Rosa do Adro* e dos textos dramáticos homônimos, todos eles já apresentados no capítulo anterior.

Nesse contexto, nossa análise segue a mesma linha de pensamento desenvolvida por Marquesi (2004), que começa por fazer uma abordagem generalizada dos estudos teóricos acerca da Lingüística Textual para, depois, tratar da organização do texto descritivo em Língua Portuguesa. Portanto, assim como essa autora, partimos do pressuposto de que ao se falar em Lingüística de Texto, falamos não apenas sobre a organização dos constituintes da frase, mas também, de um procedimento mais global que envolve o texto como um todo, e este, sendo caracterizado como “um ato de comunicação unificado num complexo universo de ações humanas” (Marquesi, 2004: 23). A par disso, a autora, ao discutir os trabalhos desenvolvidos por Marcuschi (1983), define a Lingüística de Texto como uma “descrição da correlação entre a produção, a constituição e a recepção de textos, comportando a implicação de dois tipos de elementos: os internos ao texto e os externos a ele, respectivamente, (...) [ou seja, os elementos] co-textuais e os con-textuais” (*idem* p. 23).

A partir dessa premissa e pensando o texto enquanto uma estrutura global é necessário que tracemos uma abordagem teórica que inclua as noções - mesmo que de forma mais generalizada - de tipologia dos discursos, no nosso caso, com mais atenção à tipologia do texto descritivo.

Em *Les textes: types et prototypes*, Adam (1992) traça um quadro teórico importante daquilo que vem a ser cada tipologia textual e, ainda, uma interessante amostragem das interferências discursivas nos mais variados textos, a partir do encadeamento das seqüências prototípicas.

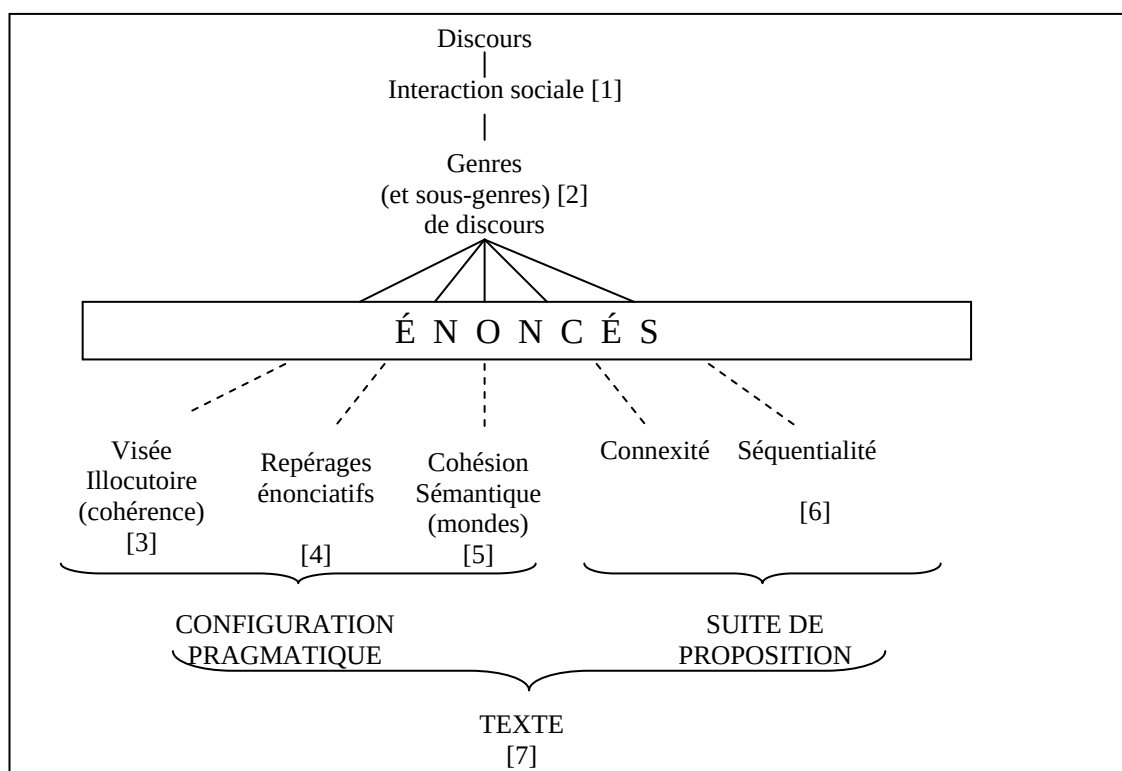
Nesse sentido, no percurso de toda a obra, Adam (1992) discute suas idéias com as de outros pesquisadores, como Bakhtine, por exemplo, afirmando que este último foi o estudioso que melhor explicou as classificações tipológicas, pelo fato de situar seu trabalho, na linha tênue, entre a Sociologia, a Filologia, a Lingüística e a Literatura. Assim, ao tratar do “problema do texto”, segundo Adam, a posição expressa por Bakhtine é bastante interessante:

“Les formes de langue et les formes types d’énoncés, c’est-à-dire les genres du discours, s’introduisent dans notre expérience et dans notre conscience conjointement et sans que leur corrélation étroite soit rompue. Apprendre à parler c’est apprendre à structurer des énoncés (parce que nous parlons par énoncés et non par propositions isolées et, encore moins, bien entendu, par mots isolés.) Les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l’organisent les formes grammaticales (syntatiques)” (Bakhtine, 1984. *op.cit.* Adam, 1992: 11).

Para o autor, essa idéia expressa por Bakhtine é importante porque ela compreende os limites da competência lingüística dos indivíduos para além da frase, dando ênfase aos enunciados da vida cotidiana, aos diálogos, aos discursos, etc, levando-nos a pensar não somente na produção desses enunciados, mas também em sua interpretação.

Assim, o autor propõe um modelo esquemático da enunciação, de um modo geral, em que estão patentes algumas “bases de tipologização” (Adam, 1992: 16-17). Conforme explica o próprio Adam, “este esquema situa as ancoragens possíveis de um determinado número de tipologias ou bases de tipologização.” Assim, podemos ver – de forma um tanto resumida - que em “[1], estão situadas as tipologias discursivo-situacionais, em [2] as tipologias dos gêneros (literários e/ou sociais). A essas tipologias podemos somar, ainda, as tipologias que relacionam as funções da linguagem e os atos de fala [3], outras ainda de bases temáticas que têm em conta a oposição entre a ficção e a não ficção [5]. Em outros casos, essas tipologias podem estar fundamentadas sobre bases enunciativas [4] ou seqüenciais [6]. Já para [7], o autor afirma ser uma reflexão

um tanto ambiciosa ou mesmo impertinente, visto que se deve levar em consideração a heterogeneidade composicional dos discursos” (Cf. Adam, 1992: 16).



(Adam, 1992: 17)¹

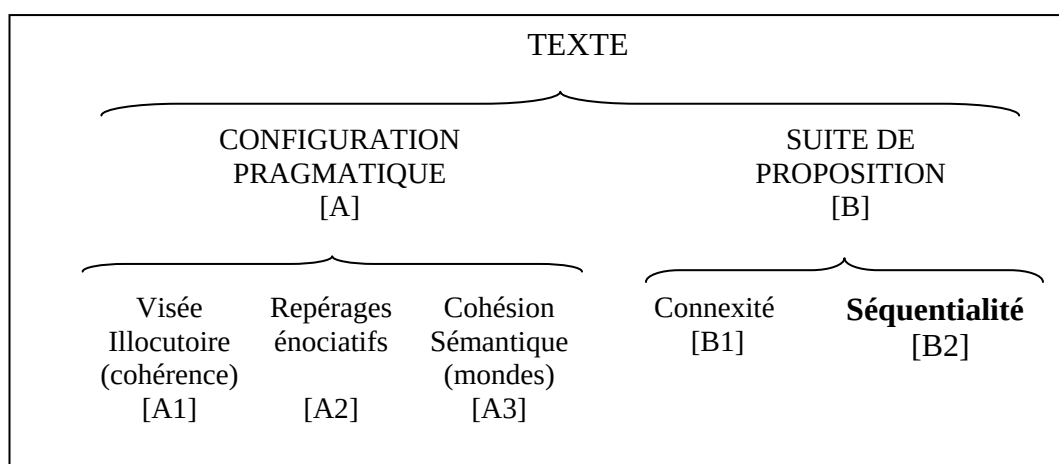
Ao lançar essas bases gerais para o estudo de sua teoria seqüencial, nas diversas tipologias textuais, Jean-Michel Adam passa em revista, através de discussões e análises, as formas já consagradas de discurso (quais sejam, a narração, a descrição, a argumentação e a explicação) para, por fim, dedicar-se com mais atenção aos modos de inserção de seqüências narrativas naquela que é “une forme compositionnelle polygerée: le dialogue” (1992: 17), presente, segundo o mesmo autor, no teatro, gênero literário dialogal por excelência.

Nesse contexto, no capítulo referente ao enquadramento teórico da tipologia seqüencial, o autor, ao tratar da heterogeneidade dos discursos, afirma que “l’hypothèse de catégorisations (prototypiques) de base n’a de sens que si l’on conçoit le langage comme un système complexe composé de sous-systèmes ou modules à la fois relativement autonomes et en interaction les un avec les autres” (Adam, 1992: 20).

¹ Schéma 1: Les bases de typologisation.

Nesse sentido, “les plans d’organisation de la textualité rendent compte du caractère profondément hétérogène d’un objet irréductible à un seul type d’organisation, complexe et en même temps cohérent” (*Idem*). O autor considera, portanto em sua análise, diferentes planos de organização textual e define o texto como uma estrutura composta por seqüências.

O esquema reproduzido abaixo delimita os planos de organização seqüencial, ou melhor dizendo, de organização da textualidade. Não vamos, entretanto, alongarmo-nos muito na descrição de cada elemento ali apresentado, detendo-nos, portanto, desde já, naquele que é o cerne de nossa análise nesta dissertação: a seqüencialidade.



(Adam, 1992: 21)²

Assim, no esquema 2, no plano da Configuração Pragmática dos textos, A1 é um nível do primeiro módulo no qual estabelece-se que um texto é uma seqüência de atos de discurso que podem ser considerados um ato de discurso unificado. Em A2, um aporte enunciativo dá ao texto uma tonalidade enunciativa global, enquanto se processam os intercâmbios no plano enunciativo. No último nível deste módulo, A3 dá conta da dimensão semântica dos textos, a chamada macroestrutura semântica ou tema global do enunciado. Nesse ponto, é essencial ter em atenção o caráter ficcional ou não de um texto, o que põe em destaque as discussões acerca da teoria semântica de mundos possíveis, ou seja, “un monde soumis à l’alternative du VRAI et du FAUX dans la logique de notre univers de référence” (Adam, 1992: 24).

² Schéma 2. (destaque nosso)

No segundo plano, que refere propriamente à Seqüência de Proposições textuais, B1 refere-se à conexidade textual que comporta a gramática de texto. Assim, nesse nível, a conexidade das proposições deve ser considerada a partir de um quadro da tensão textual: “assure la *reprise-répétition* (la conexité textuelle) tout en garantissant la *progression*” (*Idem*: 26). Já o último nível [B2], que segundo o autor é o que constitui a base de tipologia mais interessante, descreve a organização seqüencial dos textos:

En compréhension comme en production, il semble que des *schèmes séquentiels prototypiques* soient progressivement élaborés par les sujets, au cours de leur développement cognitif. (...) Toutes les sortes de séquence reconue comme descriptive, par exemple, partage avec les autres un certain nombre de caractéristiques linguistiques d'ensemble, un *air de famille* qui incite le lecteur interprétant à les identifier comme des séquences descriptives plus ou moins typiques, plus ou moins canoniques (Adam, 1992: 28).

A par dessa breve introdução acerca das tipologias textuais e de seus esquemas de produção, tentaremos, agora, descrever, ainda a partir das análises de Jean-Michel Adam (1992), a estrutura das seqüências de textos.

2.1. A seqüencialidade textual

Ao definir os conceitos desenvolvidos em sua obra, Adam começa por delimitar também as principais características de cada elemento nas categorizações apresentadas.

Assim, a noção de “seqüência”, para o autor, também pode ser definida como “estrutura”, ou seja, as seqüências textuais são estruturadas a partir de uma rede hierárquica relacional, em que o todo é decomposto em partes interligadas entre si e, essas partes, ligadas à estrutura inicial a que pertencem. Ou ainda com uma entidade relativamente autônoma, que possui uma organização textual interna que lhe é própria e que está em relação de dependência/independência com o conjunto maior do qual faz parte.

Desse modo, podemos dizer que, enquanto estrutura seqüencial, um texto (T) comporta um número (*n*) de seqüências completas ou elípticas. Isso nos leva, mais uma

vez, à questão da heterogeneidade composicional dos enunciados, pois um simples romance ou uma poesia e, até mesmo uma conversa ou ainda um discurso político ou religioso, por exemplo, são todos eles, estruturas seqüenciais. Idéia muito bem resumida por Adam conforme se observa no quadro abaixo.

Un TEXTE est une structure hiérarchique complexe comprenant n séquences – elliptiques ou complètes – de même type ou de types différents.

(1992: 34)

Assim, “la séquence, unité constituante du texte, est constituée de paquets de propositions (les macro-propositions), elles-mêmes constituées de n propositions. Cette définition est en accord avec un principe structural de base: «En même temps qu’elles s’enchaînent, les unités élémentaires s’emboîtent dans des unités plus vastes» (Adam, 1992: 29).

Com isso o autor coloca a hipótese de que “os tipos relativamente estáveis dos enunciados e as regularidades composicionais são a base, com efeito, das regularidades seqüenciais. Quer-se dizer que as seqüências primárias parecem reduzir-se a algum tipo elementar da articulação das proposições” (Adam, 1992: 30).³ O que se quer fazer notar, portanto, é que “les propositions sont les composantes d’une unité supérieure, la macro-proposition, elle-même unité constituante de la séquence, elle-même unité constituante du texte. Cette définition de chaque unité comme constituante d’une unité de rang hiérarchique supérieur et constituée d’unités de rang inférieur est la condition première d’une approche unifiée de la séquentialité textuelle” (*Idem.* p. 30).

Segundo o autor, essa seria a hipótese mais razoável para se definir os tipos de seqüências, ou seja, “quelles qu’elles soient, les unités désignées par la notion de séquence possèdent la propriété d’obéir toutes au même principe hiérarchique de regroupement des propositions en macro-propositions, des macro-propositions en (...) prototypes de séquences de base et des séquences en textes” (Adam, 1992: 35).

Desse modo, o autor afirma, então, que essa heterogeneidade textual é um fator que não pode mais ser deixado à parte nas pesquisas com os textos, ou seja, como foi dito anteriormente, devemos ter em consideração que o texto (ou discurso) também é a

³ Tradução nossa.

experiência comum dos sujeitos falantes e não, apenas, blocos de texto compartimentados para “análise” nos manuais escolares.

2.2. A seqüência descritiva

Passando para o estudo das seqüências textuais, propriamente ditas, embora saibamos da extrema importância de cada uma delas no quadro geral da teoria dos textos, vamos nos limitar à abordagem daquela que se faz mais importante em relação ao nosso objeto de estudo, ou seja, trataremos da questão do protótipo da seqüência descritiva.

Ao iniciar a abordagem acerca do descritivo, não podemos deixar de referir que os estudos desse tema iniciaram-se a partir das teorizações feitas a propósito do gênero narrativo. Apoiados nos trabalhos de Marquesi (2004) tentaremos, assim como a autora, estabelecer as principais diferenças entre uma e outra tipologia.

Nesse sentido, a autora se reporta às análises de Gennete (1966) e Hamon (1972), por exemplo, para afirmar que toda narrativa, mesmo com as interferências de outros textos, abarca em si, representações de ações e de acontecimentos, ou seja, a própria narração e também representações de objetos e personagens, pertencentes ao campo da descrição. Assim, podemos dizer que “como sistema de representações de objetos e personagens, (...) a descrição é mais indispensável que a narração, pelo fato de ser mais fácil descrever sem narrar; ‘em princípio, é evidentemente possível conceber textos puramente descritivos, visando a representar objetos em sua única existência espacial, fora de qualquer acontecimento, e mesmo de qualquer dimensão temporal’” (Marquesi, 2004: 47).

A narração está mais ligada a ações ou acontecimentos e por isso, nela, a noção de tempo e o seu aspecto dramático são mais perceptíveis. Enquanto que na descrição, por focalizar personagens ou objetos, dá-nos a sensação de estarmos em posição de apreciação do material descrito e, com isso, há uma ruptura temporal, uma suspensão do tempo que contribui para “espalhar a narrativa no espaço” (Cf. Marquesi, 2004:48).

Com isso, apesar de, aparentemente, esses dois esquemas textuais expressarem uma visão diferenciada diante da visão de mundo e da existência – a narração é mais

ativa e a descrição, tem um sentido mais contemplativo – elas “põem em jogo os mesmos recursos textuais, o que conferiria ao descritivo um estatuto de tipo de texto, com características próprias e em pé de igualdade com o narrativo, nunca em posição subalterna, como tem sido visto” (*Idem*).

A descrição, então, pode ser caracterizada como uma *unidade específica*, conforme constata Marquesi (2004) que, ao citar os trabalhos de Hamon (1972), também afirma que a descrição “consiste em expor um objeto aos olhos e em fazê-lo conhecer pelo pormenor de todas as circunstâncias mais interessantes (...); dá lugar à hipotipose quando a expressão do objeto é tão viva, tão enérgica que daí resulta no estilo uma imagem, um quadro” (Hamon. *apud* Marquesi, 2004: 49)

Dessa forma, a base estrutural da descrição será o resultado da

conjunção de uma ou várias personagens (P) com um cenário, um meio, uma paisagem, uma coleção de objetos. Esse meio, tema introdutor da descrição (T-I), desencadeia o aparecimento de uma série de subtemas, de uma nomenclatura (N) cujas unidades constitutivas estão em relação metonímica de inclusão com ele, como que uma metonímia linear: a descrição de um jardim (tema principal introdutor) suporá quase necessariamente a enumeração das diversas flores, áleas, canteiros, árvores, utensílios, etc., que constituem esse jardim. Cada subtema pode igualmente dar lugar a uma expansão predicativa, ou qualificativa ou funcional (PR), que funciona como uma glosa desse subtema. (Hamon. *Idem* p. 50)

Em relação ao conteúdo e ao papel que a descrição exerce numa narrativa, podemos dizer que em relação ao primeiro é, basicamente, um “conjunto lexical metonimicamente homogêneo, cuja extensão está ligada ao vocabulário disponível do produtor do texto” (*Idem*), e no que se refere a sua função na narrativa, além de ser um elemento essencial para a economia global dos textos ela, também pode, “organizar ou destruir toda a legibilidade” desses textos, pelo fato de se mostrar como uma rede semântica perfeitamente organizada.

Vimos, até agora, fazendo uma abordagem da descrição enquanto uma unidade ao serviço da narrativa, entretanto, importa-nos mais considerar a descrição enquanto uma organização textual, ou seja, nosso trabalho converge para o fato de que a descrição, doravante, o Descritivo pode ser também um tipo de texto em condição de igualdade com os outros tipos já existentes. Assim, far-se-á necessária uma breve caracterização

do que vem a ser o descritivo, para passarmos a tratar mais concretamente do estudo das seqüências descritivas.

Desse modo, apoiando-nos na abordagem do descritivo feita por Marquesi (2004), referenciada nos trabalhos de Hamon (1981), o descritivo pressupõe a existência das figuras do escritor e do leitor (emissor/receptor), e solicita uma competência lingüística por parte deste, “constituindo toda descrição como um *memorandum* lexicológico; [já que é a partir do] léxico e desses vocabulários que atualiza em partes textuais, mais ou menos compactos, [que] o descritivo liga, aciona, enfim, o enunciado sobre textos escritos alhures e nos quais se confundem e sonham se ajustar listas de palavras e de coisas” (Hamon. *Apud* Marquesi, 2004: 52).

O tipo de tratamento aqui proposto para o descritivo, então, convoca a possibilidade da existência de uma competência textual descritiva, que segundo Adam & Petitjean (1982) está fundamentada na “omniprésence des systèmes descriptifs dans les textes de fictions mais aussi dans la quotidienneté des discours sociaux (dictionnaires, encyclopédies, publicités...) (...) mise en oeuvre tant au niveau de la production des textes que de leur lecture” (p. 77), e que apelam à “competência do leitor para reconhecer, classificar, hierarquizar e atualizar os estoques de itens lexicais” (Marquesi, 2004: 55).

Desse modo, na organização dessa tipologia há dois elementos importantes: o descritor – “C’est lui qui est porteur du point de vue à la base de la sélection et de l’interprétation de ce qui est décrit”, pode ser um narrador, um personagem etc. e o descrito – “toujours manifesté dans le texte, sauf quand le descripteur avoue son impuissance (...), le décrit possède lui aussi des modes de figuration divers (le lecteur (...); un personnage (...); une notion (...); un objet (...); un animal (...))” (Cf. Adam & Petitjean, 1982: 79).

Nesse sentido, os autores integram a estes primeiros, outros dois elementos de importância na organização estrutural do descritivo: a *denominação* (tema-título) e a *expansão*. A primeira funciona nessa estrutura como o tema de uma conversa, o título de um livro, por exemplo. Já a segunda é entendida como uma nomenclatura de *subtemas* aos quais se ligam os predicados que podem ser qualificações ou substantivos e estão situados num nível micro-estrutural.

Podemos dizer que “a caracterização da descrição é dada por uma série qualificativa de elementos realizada por inclusão, num estado atemporal, diferentemente da narração, cuja caracterização é marcada por uma dimensão temporal e por uma transformação orientada” (Marquesi, 2004: 68), ou ainda, nas palavras de Adam & Petitjean (1982), “décrire, c’est toujours énumérer les parties d’un lieu, d’un objet, d’un personnage... La description apparaît, em conséquence, comme le dévidement de stocks lexicaux, venant rompre la linearité syntagmatique du narratif” (p. 86).

Nesse sentido, os mesmos autores destacam que o descritivo, enquanto prática de textos, será o resultado de uma seleção rigorosa que engloba uma subjetividade enunciativa por variadas razões. Dentre elas, o fato de que no descritivo:

- 1) On ne perçoit pas la totalité de ce qui est perceptible.
- 2) On ne verbalise pas la totalité de ce que l’on perçoit.
- 3) On décrit en fonction de ses connaissances (de la langue et du monde) et de celles estimées partagées par le lecteur.
- 4) La description dépend du type de discursivité du texte dans lequel elle se déploie.
- 5) *La description varie selon les genres et possède sa propre historicité.*
- 6) *La description est fonction du rôle qu’elle joue dans l’économie interne d’un texte.*⁴ (Adam & Petitjean. 1982a: 95)

Procurando desde já, encaminhar nossa linha de pensamento para as análises que pretendemos fazer, destacamos as duas últimas proposições, as quais nos remetem, de antemão, à descrição representativa. Para isso, ao tratar das variações do descritivo segundo os gêneros, percebemos algumas tendências mais importantes: a) descrição ornamental – preocupação com a pompa e o estilo e ausência da busca de efeitos realistas; b) descrição expressiva – esse tipo de descrição se desenvolve a partir de um modo de escrita que privilegia o processo metafórico, tanto na prosa quanto na poesia; c) a descrição representativa: este tipo de descrição preza mais a objetividade, a neutralidade e a precisão. e d) descrição produtiva: é uma reação à descrição representativa e se caracteriza por ter uma função criativa.

Quanto aos vários papéis que o descritivo desempenha na economia interna do texto, estes dependem certamente do tipo de descrição produzida e podem ser:

⁴ Grifo nosso.

- 1) construire le cadre du récit,
- 2) faire le portrait d'un acteur,
- 3) exprimer le point de vue d'un personnage,
- 4) introduire des énoncés explicatifs d'actions antérieures des personnages,
- 5) prendre en charge les évaluations et le savoir de l'auteur,
- 6) annoncer prospectivement des actions plus ou moins prévisibles (amorces, indices...),
- 7) établir les isotopies du contexte, etc... (Adam & Petitjean. 1982a: 114)

Retornando um pouco na questão da descrição representativa, os autores definem ainda duas funções para ela: a função matésica que, no interior da narrativa, representa o saber do autor, seja ele resultado de suas leituras ou do seu conhecimento de mundo; e uma outra função, para nós, bastante relevante, que é a uma função didascálica, que consiste em “estabelecer o auto-referente do texto, quer-se dizer, a situação espaço-temporal e o tipo de mundo no qual os atores (eles próprios construídos por um gesto descritivo) interagem. Esses planos descritivos podem surgir na abertura da narrativa ou estarem distribuídos ao longo da narração segundo as necessidades calculadas pelo autor. Isso explica ainda a importância do recurso à metonímia na escrita realista, a qual o tema-título deve estar associado” (Adam & Petitjean. 1982a: 113)⁵

Ao findar a caracterização geral do descritivo, passamos a tratar a sequência descritiva que é nossa proposta de análise.

2.3. O protótipo da sequência descritiva

Abordando agora o esquema descritivo, reportamo-nos à proposta apresentada por Adam (1987) para quem o *descritivo* é um processo que compreende tanto as *proposições descritivas* (microproposições pd) quanto às *seqüências descritivas* com suas macroproposições (Pd). A partir disso, o autor define a “descrição” como um texto-sequência produto de uma atividade de esquematização descritiva.

Para fundamentar sua proposta sobre a esquematização descritiva, Adam (1987) recorre à abordagem feita por D. Apothèloz (1983). Este autor faz o seguinte resumo

⁵ Tradução nossa.

acerca do tema: “a descrição resulta da equivalência de unidades características de um dado objeto, que funcionam como pontos de ancoragem dos predicados descritivos, podendo, estes últimos ainda, conter outras unidades susceptíveis de constituir o lugar de novos pontos de ancoragem para outros predicados descritivos e assim por diante” (*apud* Adam, 1987: 08).

Com base nessa premissa, Adam (1987) propõe que esse encaixe de proposições seja chamado *les macro-opérations à la base de l'activité lógico-discursive de schématisation descriptive*, e afirma que essas macro-operações estão presentes tanto na construção quanto na compreensão dos textos descritivos. Assim, as operações de *ancrage* e de *affectation* correspondem à macroestrutura semântica do texto descritivo – a coesão referencial – e as operações de *assimilation*, *aspectualisation* e *thématisation* estão mais ligadas à super-estrutura do descritivo, ou seja, à seqüência descritiva propriamente dita. Vejamos as considerações do autor sobre essas macro-operações:

1. **Ancoragem:** processo de ancoragem referencial. A seqüência descritiva destaca, a partir de um nome (próprio ou comum) – o *THÈME-TITRE*: a) o objeto a ser descrito. O tema-título sustenta a legibilidade da seqüência descritiva, ativando os conhecimentos prévios do leitor; b) ou ainda, o objeto descrito, no fim da seqüência (referência virtual), engloba propriedades do procedimento de afetação; e c) ao combinar os procedimentos de ancoragem e afetação, é possível ainda uma retomada do tema-título inicial, modificando-o (*REFORMULATION*). Esta operação pode ser aplicada a outras unidades presentes no desenvolvimento da descrição, como por exemplo, para reformular uma propriedade ou parte de um objeto.

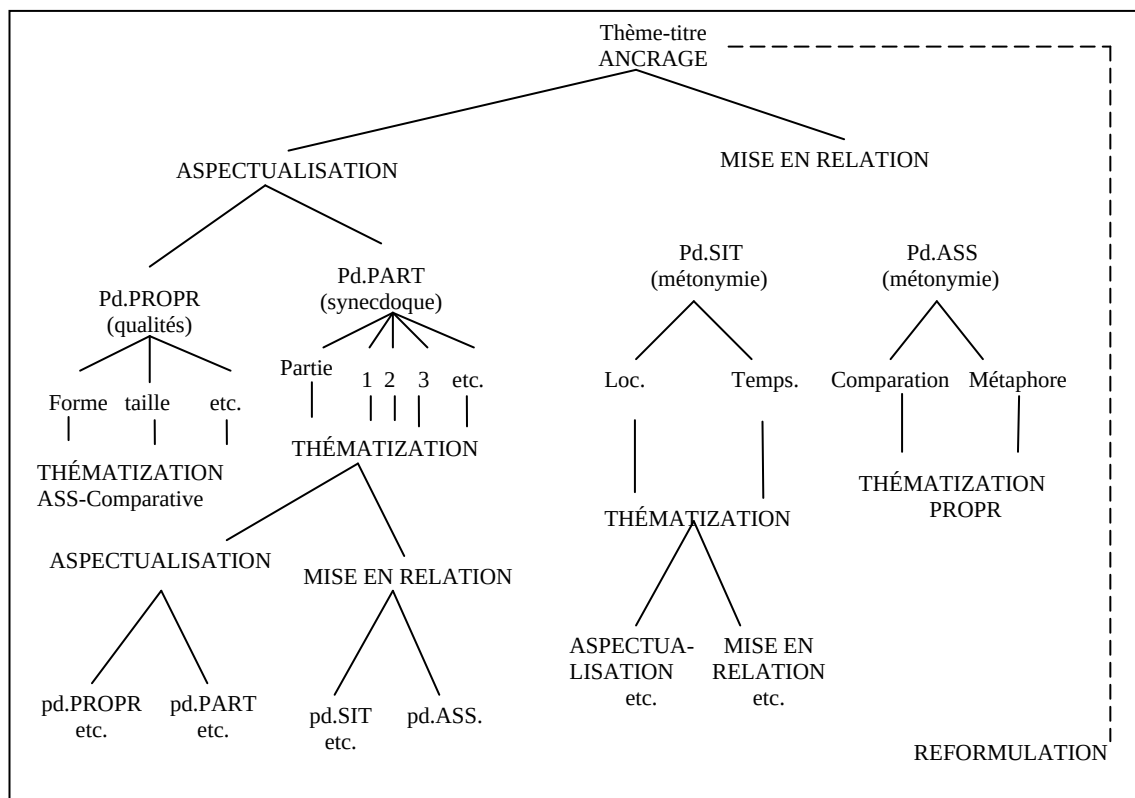
2. **Afetação:** é o inverso da operação de ancoragem. Por estar relacionada à ausência do tema-título, ou então por ele aparecer somente no fim da seqüência descritiva, o efeito de sentido provocado é de incerteza ou estranhamento, portanto, essa operação funciona como um contributo para a solução desse enigma no objeto descrito.

3. **Assimilação:** consiste basicamente em, por assimilação, tornar conhecido um objeto desconhecido. Essa operação se manifesta por comparações e metáforas, às vezes por negações (que permitem descrever um objeto a partir da especificação daquilo que ele não é, ou de partes ou propriedades que ele não possui) e também por reformulações sejam elas locais ou em relação à totalidade do objeto descrito.

4. **Aspectualização:** é a operação mais relevante, pois introduz os diferentes aspectos do objeto e “se constrói sobre as partes do todo e este constitui o objeto do discurso descritivo (tema-título)” (Marquesi, 2004: 75). A macro-operação de aspectualização consiste, portanto, em desenvolver as partes e as qualidades do tema-título. Desse modo, “a primeira espécie de proposições descritivas deve ser considerada como sinedóquica por excelência, pois implica a enumeração de n-partes-elementos do tema-título ou sub-partes e elementos de unidades tematizadas. A macroproposição de aspectualização sai, portanto, das propriedades ou qualidades – cor, dimensão, tamanho, forma, número, etc. Se se tratar de uma *qualidade propriedade do tema-título*, é uma macroposição; se, entretanto, se tratar de uma *qualidade propriedade de uma certa parte tematizada*, é uma microposição” (Idem).

5. **Tematização:** é uma operação quase inversa à precedente e também um recurso próprio da expansão descritiva. Cada tema/sub-tema pode ser expandido a partir de novos predicados. Assim, um aspecto pode tornar-se um *sous-thème-titre* de um “(sous) classe-objet” (Adam, 1987: 10). Com isso, “l’ancrage et l’affectation porte sur l’hyperthème, la thématisation sur les *thèmes éclatés* (parties de l’hyperthème) ou sur les thèmes apparus dans la sphère de l’hyperthème que j’appelle le Th-titre” (Adam, 1987: 11).

A partir desses conceitos, pode-se propor o *schéma prototypique de la séquence descriptive*, elaborado por Adam (1987: 84):



Para melhor compreender o esquema acima, devemos ter em consideração o fato de que a expansão textual descritiva abre sempre a possibilidade de novas ramificações nesse modelo esquemático. Assim uma macroproposição descritiva (Pd) possui uma relação direta com o tema-título, aqui tomado como indivíduo-argumento da (macro) proposição. A propriedade escolhida ou a sua expansão predicativa sustentar-se-ão sobre

- a) as Propriedades-qualidades (Pd.PROPR),
- b) as Partes (em relação sinédóquica com o todo: Pd.PART),
- c) um lugar de situação (Pd.SIT), que pode ser metonímico (*Sit.Méto*), espacial (*Sit.loc*) ou temporal (*Sit.Tps*),
- d) uma assimilação (Pd.ASS)

Há que se notar, no item (c), por exemplo, que a nomenclatura *Sit.Méto* difere daquela proposta em (b) –Pd.PART –, pois a primeira refere-se às seqüências que descrevem trajes de um personagem, por exemplo e não partes do corpo como na última. E quanto à referência a *Sit.Tps*, neste ponto ocorre a interferência de microproposições narrativas e quanto à Pd.ASS, esta pode ser de tipo comparativo (Comp.), metafórico (Meta), ou reformulativo (Ref.)

Já as microproposições descritivas (pd) correspondem a níveis hierárquicos dentro da estrutura global do esquema, para tal o indivíduo-argumento é tematizado, ou seja, dá origem a outros sub-temas que se desenvolvem em nova expansão predicativa, adotando os tipos pd.PROPR, pd.PART, pd.SIT, pd.ASS.

Dentro desse quadro esquemático, a construção das proposições descritivas é assim definida:

l'ancrage donne l'individu-argument pour les prédicats obtenus par *aspectualisation* (Pd.PROPR et Pd.PART) ou par *mise en relation* (Pd.SIT et Pd.ASS) ; la *thématisation* fixe l'individu-argument (plus le thème-titre cette fois) pour un prédicat obtenu par *aspectualisation* (pd.PROPR et pd.PART) ou par *mise en relation* (pd.SIT et pd.ASS.) (Adam, 1987 : 13)

Ressaltamos agora que esse esquema tem por finalidade servir à literatura e como é nosso propósito, servir à análise de textos descritivos dali retirados, tal como procuraremos mostrar com as análises dos excertos das seqüências descritivas selecionadas do romance *A Rosa do Adro*. Esse modelo, portanto, privilegia o trabalho com os níveis macro e micro-estruturais dos textos como forma a dar destaque às micro e macroproposições ali presentes.

2.4. A descrição no texto teatral

Propusemo-nos analisar nesta dissertação a relação entre as seqüências descritivas presentes em Manuel Maria Rodrigues [1870] (2001), na obra *A Rosa do Adro* e as didascálias presentes nas adaptações escritas para teatro da mesma obra. Por isso escolhemos, antes de proceder às análises, traçar um quadro geral dessas variedades seqüenciais de texto. Chamamos também às didascálias de seqüência textual, porque o papel por elas representado nos textos teatrais serve ao mesmo propósito referido por Adam (1987) e os outros autores aqui apresentados em relação às seqüências descritivas nas narrativas. Assim, começamos por definir o uso e as variedades das indicações cênicas nas peças, passando por sua esquematização e importância nestes tipos de textos.

Antes de mais, para tratar do tema das didascálias não podemos deixar de abordar, mesmo que de maneira sucinta, o texto teatral e o seu potencial de representação. Dessa forma, para efeito de qualquer análise de um texto dramático, devemos ter em mente a sua finalidade principal: a encenação para um público. A obra teatral, portanto, deve ser analisada em sua unidade completa uma vez que o teatro tem por características mais marcantes a ambigüidade e o hibridismo. Este último torna perceptível que o teatro está intimamente ligado às demais artes, o que é de grande interesse também do romance e do conto porque o texto teatral enquanto literatura possui características semelhantes a estes dois tipos de textos.

Nesse sentido, a representabilidade “é o potencial de tensão dramática comunicável ao leitor e a comunicar ao espectador” (Moisés, 1974: 212), não nos esquecendo, porém, que uma peça é também texto literário, embora diferente dos outros existentes, tanto na aparência como também e, principalmente, em sua estrutura, que em teatro, é um todo harmônico com vistas a formar a unidade pretendida.

Nessa estrutura do texto dramático, a ação, o cenário e o diálogo são os componentes fundamentais de uma peça, no que tange à representação num palco. Já enquanto obra passível de leitura devemos considerar ainda mais dois outros componentes: o enredo: (ação) – que segundo Aristóteles é a parte mais importante de uma peça - e os personagens, que no todo da obra mantêm uma certa relação de reciprocidade equivalente a uma identidade, podemos dizer então que o enredo é a ação onde agem os personagens.

No procedimento da análise de um texto teatral, Moisés (1974) considera possíveis dois tipos de análise, conquanto o texto teatral seja representado ou apenas objeto de leitura (o texto literário propriamente dito): a macroanálise, que é uma análise global da obra com o fim de alcançar a compreensão da estrutura total e a microanálise que se ocupa da análise das estruturas constituintes do texto, tais como cada cena, cada ato ou ainda, estruturalmente falando, as didascálias, por exemplo, sempre deixando bem claro que uma depende da outra.

Cabe ao analista, portanto, a tarefa de “descobrir e investigar todos os meios de que lança mão o [autor do texto dramático] para convencer o leitor ou espectador, ou seja, para alcançar coerência e verdade na máxima concentração permitida pelo teatro”. (Moisés, 1974: 218-219)

Ainda seguindo a linha da ‘microanálise’ do texto dramático, e já prevendo uma aplicação didática para a análise de um texto teatral, Verrier (s.d) propõe uma análise desse tipo de texto a partir da leitura, da compreensão e do trabalho com fragmentos de peças. Para este autor, a especificidade do texto teatral está no fato de ele se apresentar sob a forma de falas pronunciadas e intercambiadas entre os atores-personagens e, também, porque a produção dessa fala é a causa principal de percebermos que há uma ação que envolve os portadores dessa fala (Cf. Verrier, s.d.:73)⁶

Esse trabalho, a partir dos fragmentos da obra, objetiva uma análise que parte do unitário para o global, que levará gradualmente a apreensão de todo o texto. Essa análise não revelará as peripécias da ação, o desenvolvimento das intrigas, não dará conta do conteúdo integral do enredo, mas permitirá que se forme uma idéia clara, completa, da maneira como a palavra atua na escrita dramática (Cf. Verrier, s.d.: 74).

Nesse contexto, podemos afirmar que um texto dramático abre possibilidades diferentes de leitura e interpretação consoante seu receptor seja um leitor do texto propriamente dito ou um espectador do texto representado ou interpretado, ou seja, as possíveis visões proporcionadas pela obra enquanto texto encenado, visto, ouvido e sentido e, mais ainda, enquanto texto lido decodificado de acordo com a visão de mundo de cada leitor.

Retomando o hibridismo da obra teatral de que fala Moisés (1974), das diversas formas de expressão de que é construído o espetáculo teatral, aquele que nos mais importa aqui é a palavra, uma vez que tratamos do caminho que esta percorre até seu receptor final. E é basicamente isto que vem a ser a *dupla enunciação* - assim denominada por Maingueneau (1996) -, do texto dramático.

Para o autor, a palavra proferida no palco, com todo o aparato cênico necessário à representação – cenários, figurinos, objetos, mímicas, intercâmbios entre atores, etc. –, possui como característica mais marcante a “sua duplicidade, que a faz participar de duas situações de enunciação ao mesmo tempo: na primeira, um autor se dirige a um público através da representação de uma peça: é portanto a representação que constitui o

⁶ Como podemos ver: « La spécificité du texte théâtral dans sa nature même réside dans le fait que celui-ci se présente principalement sous la forme de paroles prononcées et échangées, et dans le fait que la production de cette parole est la cause principale du fait qu’il se passe quelque chose affectant les porteurs de cette parole. Entre le début et la fin de la pièce, de la scène ou du tableau, ou même d’une plus petite unité textuelle, par l’effet de la parole il se passe quelque chose. Autrement dit il y a action » (VERRIER, s.d:73).

ato de enunciação; na segunda, a situação *representada*, personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação” (Maingueneau, 1996: 159).

É, precisamente, esta a principal particularidade da enunciação no teatro. Aos olhos do espectador, “as enunciações em cena apresentam-se como proferidas espontaneamente pelos personagens”, mas na verdade são apenas “a atualização de enunciados escritos anteriormente”. O espectador, então, enreda-se numa cadeia enunciativa, tal qual um “palimpsesto”, isto é, o que ele ouve ali no palco, é uma sucessão de atualizações do discurso de um autor, pensada por um encenador e orientada para a interpretação dos atores. Nesse contexto, “as palavras ditas em cena surgem defasadas de si mesmas, duplicadas pelo escrito que deixam transparecer” (cf. Maingueneau, 1996: 161).

Situação diferente àquela que ocorre em relação ao leitor de um texto dramático que, diferentemente do espectador, está diante de um texto propriamente dito e não de uma sucessão ‘irreversível’ de discursos. Nesse âmbito, é ele próprio quem atualizará o discurso do Enunciador podendo tratar o texto como um *espaço* percorrível em todos os sentidos. Essa leitura basear-se-á, num dos aspectos do texto dramático que, longe de ser considerado acessório, é um dos elementos principais de sua estrutura: as didascálias. Para Maingueneau (1996), são as informações dispensadas pelo autor ao encenador que garantem a atualização e a efetiva concepção de seu texto. Dompeyre (1992: 77) já as classifica como “un texte autographe plus ou moins long, de un mot à la pièce dans son entier, non oralisé par l’acteur-personnage.” Essas duas descrições do que vêm a ser as didascálias, a nosso ver, englobam os aspectos fundamentais da dupla leitura de uma obra, ou seja, a atualização de um discurso e a não verbalização dessa atualização ao receptor final da obra representada.

A partir dessas premissas, cabe ressaltar que o texto de teatro é composto por duas partes distintas e indissociáveis: o diálogo e as didascálias, embora esse binômio diálogo-didascálias seja variável segundo as diferentes épocas da história do teatro: algumas vezes inexistentes outras nem tanto, as didascálias mesmo quando parecem inexistentes (conforme se observa no teatro grego), o seu lugar no texto jamais é nulo. Isso porque elas compreendem por exemplo, “le *nom des personnages*, non seulement dans la liste initiale, mais à l’intérieur du dialogue, et les *indications de lieu*; elles

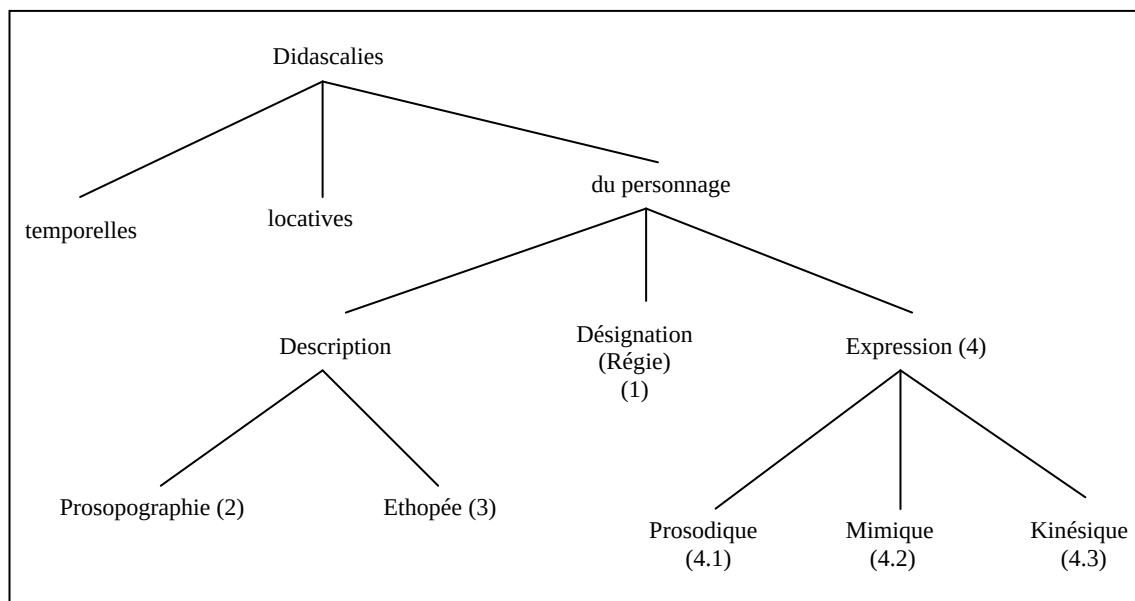
répondent aux deux questions *qui* et *où*. Ce que désignent les didascalies, c'est le contexte de la communication ; elles déterminent donc une *pragmatique*, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole : on voit comment la textualité des didascalies ouvre sur l'usage qui en est fait dans la représentation (où elles ne figurent pas en tant que *paroles*) ” (Ubersfeld, 1996: 17-18)

Desse modo, segundo a mesma autora, a distinção lingüística fundamental entre o diálogo e as didascálias passa pelo sujeito da enunciação. Ou seja, a questão do *quem fala*? “Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le *personnage* (distinct de l'auteur); dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même qui: **a**) nomme les personnages (indiquant à chaque moment *qui parle*) et attribue à chacun *un lieu pour parler* et une *partie du discours*; **b**) indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours” (*Idem*).

As didascálias, portanto, resultam de um pacto entre o autor dramático, seu modo de ver a literatura dramática e os fatores externos que ele deve considerar para que a peça seja um prazer aos olhos do público. O autor, então, atribui às didascálias uma dupla função, segundo o destinatário suposto:

Elles aident le lecteur dans la création du monde diégétique au cours de la lecture et en même temps elles précisent, à l'intention des gens de théâtre, les conditions de la représentation. Nous pouvons donc parler d'une véritable dualité des didascalies: d'un côté elles permettent au lecteur de se référer à une vision du monde qui lui facilite la lecture de texte de répliques et, dans ce cas, nous parlons de **didascalies diégétiques**; de l'autre, elles forment un **texte instructionnel** qui vise directement la réalité scénique de l'auteur et, dans ce cas, nous parlerons de **didascalies scéniques**. (Myszkorowska, 2003: 35)

Com isso, em função dos aspectos relacionados às didascálias que foram apresentados, e pelo fato de elas serem um instrumento do autor de teatro para comentar, esclarecer e ainda orientar a leitura do seu texto, podemos dizer que a tipologia das didascálias, segundo Myszkorowska (2003) comporta a seguinte estrutura:



No esquema apresentado podemos visualizar que as didascálias são distribuídas em três grupos principais: as didascálias *temporais* que situam o enredo num tempo mais ou menos definido, informam o ritmo da ação (indicação de pausas e silêncios), as didascálias *locativas* que dão conta do lugar da ação e ainda os elementos que o compõem e, num grupo mais alargado, as didascálias de *personagem* que compreendem a própria *designação* dos personagens e as indicações de cada réplica e os elementos que a elas estão subordinados, como por exemplo, as *indicações descritivas* (aspecto físico ou moral dos personagens) e ainda a *descrição das expressões* dos personagens, fenômenos prosódicos (atitudes, gestos ou movimentos de cada um) e a proxêmica dá conta da aproximação ou distanciamento dos personagens (uns em relação aos outros).

Procuramos exemplificar mais concretamente o pensamento que vimos desenvolvendo até então com a peça melodramática *A Rosa do Adro*, estabelecendo uma breve comparação entre as duas tipologias textuais por nós analisada.

Já de antemão o que se pode observar é que na obra teatral as didascálias fornecem ao texto dramático aquilo que a descrição fornece à narrativa, isto é, o seu contexto. A ambientação e a orientação do leitor, conforme podemos observar nos excertos extraídos tanto da peça quanto do romance:

SEGUNDO QUADRO	Capítulo IX (R, M.M. 2001: 74-75)
<i>Uma sala modestíssima em casa do Padre Francisco. Uma cadeira antiga de braços. Mesa pequena e outras cadeiras. Pelas paredes Quadros religiosos</i>	Estava o venerando ancião sentado, segundo o seu costume, junto de uma varanda que dava para o campo, aquecendo a uma nesga de sol os membros que já principiavam a regelar-se-lhe, e entretendo o espírito com a leitura de um pequeno livro que tinha entre as mãos, quando António, entrando no aposento, veio interrogá-lo sobre os objectos de serviço doméstico.

Ainda podemos perceber, neste exemplo, que a correspondência existente relaciona-se mais às funções desempenhadas pelos excertos em cada uma das tipologias em análise, do que, propriamente, a uma correspondência textual entre ambos os exemplos. Assim, enquanto o uso das didascálias remete à criação e à visualização do real assimilado, na seqüência descritiva do romance essa ambientação apela à presença da memória criativa do leitor, numa relação de enunciação mais estreita do que a do texto dramático, pois não há intermediários entre enunciador e leitor.

Outra observação, já agora, atendo-nos às didascálias propriamente ditas, é o fato de que elas “participent à l’organisation pragmatique de l’énonciation, celle-ci ayant lieu dans l’univers pensé comme cohérent à l’énoncé du dialogue, comme rendant possible le dialogue ou au contraire comme révélant l’impossible communication” (Dompeyre, 1992: 89).

Importa-nos, portanto, nessa abordagem das didascálias, uma descrição das didascálias presentes em *A Rosa do Adro* (peça), na qual poderemos verificar, justamente, a importância que estas exercem tanto na estrutura narrativa quanto na construção de sentido por parte do espectador/leitor. Nossa análise baseou-se, naquela realizada por Dompeyre (1992) e Maingueneau (1996), para além do esquema construído por Myszkowska (2003), e os exemplos apresentados foram extraídos de *A Rosa do Adro*, na adaptação de J. Ribeiro (s.d.).

As didascálias, mais freqüentes na obra em questão são aquelas denominadas: *não-específicas*, que fornecem uma informação geral ao espectador/leitor acerca do texto e da sua estrutura. O espectador/leitor tem a possibilidade de ambientar-se no enredo da peça. Conforme observamos no exemplo abaixo:

A ROSA DO ADRO
DRAMA EM OITO QUADROS DE J. RIBEIRO
(Ribeiro, J. s.d)

As didascálias *iniciais* remetem à posição social, ao modo de ser de cada personagem em cena, e referem-se basicamente à apresentação dos personagens que pertencem àquela ação interpretada e as relações estabelecidas entre eles. Veja-se o quadro de apresentação dos personagens da peça abaixo:

PERSONAGENS:

DEOLINDA	JOSÉ DA COSTA
MARIA DOS CASAIS	ZÉ DAS EIRAS
BARONESA	CONSELHEIRO
A AVOZINHA	DR. REZENDE
TEREZA, mãe de Fernando	FRANCISCO
FERNANDO	UM CRIADO
ANTÔNIO	CAMPONESAS E CAMPONESES
PADRE CHICO	

(Ribeiro, J. s.d.)

Este tipo de rubrica apresenta-nos ainda a hierarquia de entradas e saídas dos personagens/atores (o que não está claramente definido em *A Rosa do Adro*). As didascálias *específicas* fornecem-nos a organização do texto teatral – as mudanças de cenas, atos, a organização dos diálogos, constituem uma estruturação espaço-temporal. Segundo Dompeyre (1992:81), em teatro, “le dialogue marque les secondes, les scènes marquent les minutes, les actes repondent aux heures”. As didascálias *toponímicas e temporais* referenciam o lugar da ação, especificamente. Em *A Rosa do Adro*:

ATUALIDADE – PORTUGAL
(Ribeiro, J. s.d. *A Rosa do Adro*)

Já as indicações cênicas de tipo *intermediárias* marcam o espaço cênico da obra, delimitam o universo interior do texto, como podemos observar no exemplo a seguir:

CENA I

(...)

Ao subir o pano, grande algazarra, enquanto a música se faz ouvir.
(Ribeiro, J. s.d.)

Um luar esplendido inunda de luz os campos e os montes. Uma voz, a de Rosa, canta, dentro, motivos de fado.

(Ribeiro, J. s.d. Quadro I, cena X)

As didascálias *de movimento* têm a ver, exatamente, com todas as entradas e saídas dos personagens ao final de cada cena, de cada ato, as subidas e descidas das cortinas no início e no fim da peça, o que é percebido no seguinte excerto:

ROSA (**entrando**): Boas tardes. (Ao padre, **beijando-lhe a mão**)
Senhor Padre Francisco.

PADRE: Sempre alegre.

ROSA: Sempre, graças a Deus.

ANTÔNIO (**indo a Rosa**): Rosa... (...)

ROSA: Não faça caso. São zangas de namorados... Assim como quem diz: trovoadas de Maio...

PADRE: Que não fazem mal. Ora andem lá, andem lá que os quero ver todos alegres e felizes. (**tudo a sair**) Vens Antônio?

ANTÔNIO: Vou já meu padrinho.

PADRE: Nesse caso, até já meus amigos. Até já. (**Sai**).

ANTÔNIO: (**Vai a sair mas volta para dirigir-se a Rosa que está no grupo. Quer falar-lhe, mas hesita. Faz nova tentativa, mas sem coragem, resolve acompanhar o Padre e despede-se**): Até já, meus amigos.

CAMPÔNIOS: Até já, Antônio. Adeus.

ANTÔNIO (**a Rosa**): Adeus, Rosa. (**Sai**)

ROSA (*natural*): Adeus, Antônio. (*Vendo sair Antônio, diz consigo*): Qual será o segredo daquela grande alma? (*Fica triste e pensativa*).
(Ribeiro, J. s.d. Quadro I, cena III)

Nas didascálias *proxêmicas*, estabelece-se o distanciamento ou mesmo a aproximação dos protagonistas, refere-se ainda ao desenvolvimento da ação a partir dessa relação existente entre eles, como podemos observar abaixo:

ROSA (**vendo-o**): O senhor Fernando. Ora esta.

FERNANDO: Então julgas que só tu sabes coisas bonitas... Gostaste da cantiga? (...)

ANTÔNIO (**aparece ao fundo e oculta-se**)

FERNANDO: Vamos, minha querida Rosa, fala. Tira-me desta incerteza... Então?

ROSA: Senhor Fernando... (...)

ROSA: Meu Deus... (*levanta-se*) Quem lhe disse que eu...

FERNANDO: Ninguém louquinha ... ninguém... Adivinhei-o eu...

ROSA: Adivinhou-o?

FERNANDO: Sim. Li-o no fulgor dos teus olhos. (...)

FERNANDO (*tomando a mão que beija*): Oh, minha querida Rosa. Vamos sossegar. Para que tantas lágrimas? Acaso duvidas de mim?

ROSA: Ouça senhor Fernando: eu sou uma pobre rapariga que apenas tenho, por únicos bens de fortuna, os meus braços. Vivo do meu trabalho e faltando-me eles, morrerei, talvez, à mingua, porque a minha pobre avó está já tão velha, coitada, que nada pode fazer. O senhor, pelo contrário, é rico. É o morgado de uma casa que Deus encheu de abundância. Diz que me ama, mas não será tudo uma ilusão? Não virá mais tarde, outra mais rica e mais digna? (*senta-se no banco*)

FERNANDO: Que dizes Rosa?

ROSA: Perdoe. Mas, amo-o sem ver a distância que nos separa... (...)

FERNANDO: Não duvides, meu grande, meu sincero amor. (*beija-a*)

ROSA (*fugindo-lhe*): Oh!

FERNANDO: Perdoe-me Rosa... Este beijo foi como o selo eterno do meu amor.

ROSA: Não tenho que perdoar-lhe, amo-o. (...)

ROSA: Esquecê-lo? Não, não, amo-o loucamente. Adeus. (*despede-se e sai*) (Ribeiro, J. s.d. Quadro I, cena X)

Há outros quatro tipos de didascálias perceptíveis na peça em questão, quais sejam, as didascálias de *identidade do sujeito falante*, que representam cada réplica, de cada personagem, isto claramente percebido em todas as cenas da peça; as didascálias de *elocução* que referem-se especificamente às indicações quanto ao modo de falar (retomas, hesitações, por exemplo) de cada personagem, vejamos:

ROSA (*num grupo, rindo muito*): Ora, até que afinal se entenderam.
(Ribeiro, J. s.d. Quadro I, cena V)

PADRE (sentado na cadeira de braços): Com que então o nosso futuro doutor...

COSTA: Uma beleza de saber. Com uma só receita que me mandou buscar à farmácia e com umas ligaduras, uma tisana e uma aformentação que eu passei aqui, (*passa a mão nas costas do Padre*) na maçã d'albarda, ela ficou curada, em menos de oito dias.

PADRE (**rindo**): Realmente.

COSTA: Ah! Por aquele respondo eu. Depois que tiver o tal pergaminho de matar gente, vai ser um Deus nos acuda de curas milagrosas... Eu aposto dez quatinhos contra três moedas, em como aqui na aldeia não morrerá mais ninguém. (**Ri**) (...)

COSTA (*já à porta, voltando*): Olhe cá, sor Padre: o meu rapaz nunca me disse que era discípulo desse tal Hipócrita...

PADRE: Pois é, é.... garanto-lhe que é ... (**Outro tom**): Vá, vá à sua vida, amigo José.

COSTA: Então com sua licença. (*saindo*): Hipócrita. Hipócrita, será ele. Ora esta... (*Sai*) (Ribeiro, J. s.d. Quadro II, Cena I)

Encontramos ainda as didascálias de *análise psicológica*, muito presentes nos melodramas, procuram transmitir a carga emocional levada à cena pelo personagem/ator ao proferir determinada fala, seguem-se os exemplos:

ROSA (**natural**): Adeus, Antônio. (**Vendo sair Antônio, diz consigo**): Qual será o segredo daquela grande alma? (**Fica triste e pensativa**).
(Ribeiro, J. s.d. Quadro I, cena III),

PADRE: Dito pai. Que o bom Deus o faça sempre feliz. (*Vai sentar-se de novo. Instante de silêncio*)

ZÉ EIRAS (*à porta*): O sor Padre, dá licença?

PADRE: Entra, meu rapaz. A minha casa é a casa de todos.

ZÉ EIRAS: Agradecido sor Padre. (**indeciso**): Muito agradecido... (*silêncio*)

PADRE: Vamos lá... Vamos lá... O que vieste fazer? (...)

ZÉ EIRAS: O sor Padre... Eu e a Maria dos Casais... A Maria dos Casais e eu...

PADRE: Ah. Entendo, entendo... Queres recebê-la em casamento?

ZÉ EIRAS (**alegre**): É isso mesmo. A cachopa é um tanto arisca, mas há de ficar ao meu jeito...

PADRE: Pois se gostas dela e se ela igualmente gosta de ti, habilitem-se de acordo com a lei e venham procurar-me, que os casarei, segundo os Mandamentos da Santa Madre Igreja.

ZÉ EIRAS (**Radiante**): Obrigado, sor Padre. Vou a correr a dar a notícia à Maria... o senhor Padre casa-nos... casa-nos... Adeus, sor padre, adeus. (**sai cantando o Serapico pico...**)

PADRE: Que ventura a idade, a idade dos amores. Este até sai cantando o Serapico. (Ribeiro, J. s.d. Quadro II, cena II)

E por último as didascálias de *acessórios*, específicas para a montagem do texto dramático, elas determinam os cenários e a iluminação que devem ser apresentados em cena.

No adro da Igreja. À D. a igreja. Ao F. campos extensos de trigo e milho. Mais ao longe montanhas limitando o horizonte. A cena passa-se na tarde de um domingo quando a gente da aldeia se reúne para conversar e namorar. (Ribeiro, J. s.d. Quadro I)

Uma sala modestíssima em casa do Padre Francisco. Uma cadeira antiga de braços. Mesa pequena e outras cadeiras. Pelas paredes quadros religiosos. (Ribeiro, J. s.d. Quadro II)

Uma clareira num bosque de castanheiros. A um dos lados o muro que limita o quintal da casa da Rosa do Adro. No muro uma pequena porta praticável. É ao cair da tarde. Desenhando-se no horizonte próxima tempestade. Quando sobe o pano, a cena está deserta. (Ribeiro, J. s.d. Quadro III)

Ressaltamos, depois dessa breve análise das didascálias presentes na obra *A Rosa do Adro*, que na estrutura enunciativa do texto dramático há uma abertura a dois destinatários possíveis: o leitor do texto ou o interlocutor em cena e o público. O discurso, portanto, funcionará em dois planos ao mesmo tempo, o “interlocutor imediato” e o “destinatário indireto”, o que nos leva a afirmar que em teatro os enunciados devem ser lidos “em duas vertentes: enquanto conversa entre dois personagens e enquanto enunciação de um autor dirigido ao público.” E aí reside a grande particularidade da enunciação teatral que não deve e não pode nem ignorar esse último nem “abolir a distância que o separa dela” (Cf. Maingueneau, 1996: 164).

Ou ainda como afirma Dompeyre (1992: 83): em teatro “la *polyphonie* est généralisée: le public entend à la fois la création d’un auteur, la conversation d’un personnage à un ou à plusieurs autre(s) personnage(s) et les résultats produits par le travail préliminaire de l’acteur”, ou seja, dentre todos os meios aqui analisados de se chegar a ‘tocar’ a platéia, a fala (os enunciados) conjugada com as diversas outras linguagens (indicadas pelas rubricas presentes no texto), somente terão cumprido seu papel se houver um completo entrosamento entre autor - ator – público.

A partir do exposto, podemos dizer que a comunicação teatral não opera exclusivamente no eixo interno da relação entre os indivíduos, mas também – ou principalmente – no eixo externo entre o Autor e o Leitor ou o Público, através de uma cadeia sistemática de emissores, numa interação completa e associação de sentidos e significações.

2.5. Análise das seqüências descritivas

Procuraremos, a seguir, identificar os processos descritivos até agora abordados e constantes do esquema geral das seqüências descritivas proposto por Adam (1992), em seqüências extraídas do romance de *A Rosa do Adro* e de suas adaptações feitas para teatro. Para isso, selecionamos, dentre as possibilidades encontradas nestes textos, dois exemplos mais genéricos, quais sejam a descrição de ambiente e a descrição de personagem.

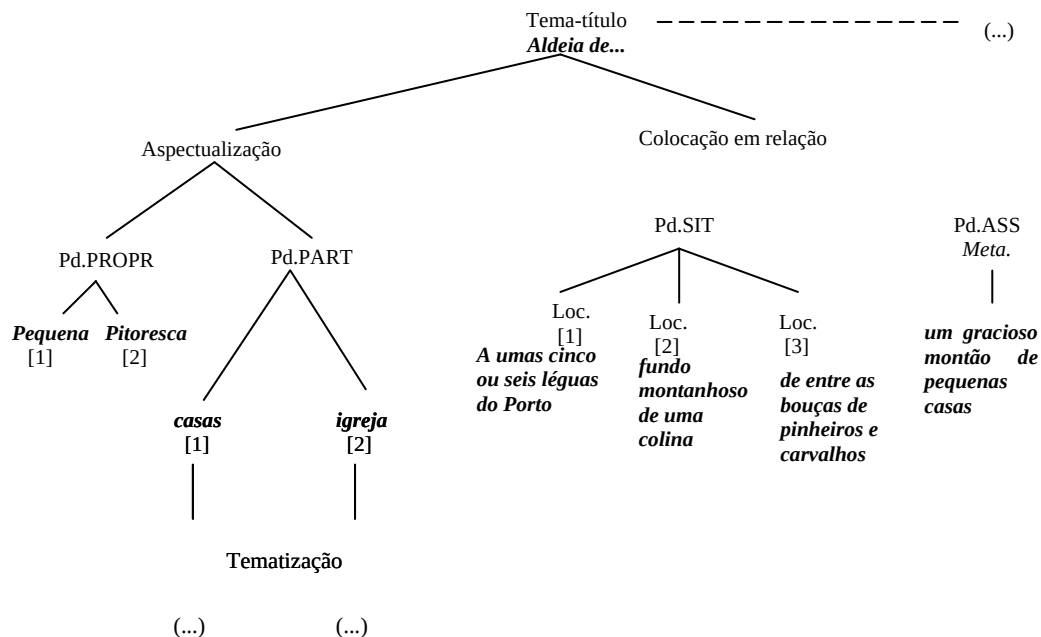
Veja-se o Quadro I:

A ROSA DO ADRO

Romance de Manuel Maria RODRIGUES; adaptações para Teatro dos autores: J. RIBEIRO, Henrique de MACEDO JÚNIOR e Romeu CORREIA.

QUADRO COMPARATIVO I – AMBIENTAÇÃO DO ENREDO

ROMANCE	TEXTO DRAMÁTICO		
Seqüências Descritivas	Didascálias		
	J. RIBEIRO	R. CORREIA	MACEDO JR.
A umas cinco ou seis léguas do Porto, e no fundo montanhoso de uma colina, surge como por encanto, de entre as bouças de pinheiros e carvalhos, a pequena mas pitoresca aldeia de..... Forma ela um gracioso montão de pequenas casas, com suas paredes brancas de neve e os seus telhados vermelhos de sangue, sobrepujados por outras tantas chaminés, das quais respiram de vez em quando uns rolos esbranquiçados de fumo, que se desfazem nos ares, ao mais leve sopro da viração. Do centro deste interessante grupo sobressai majestosa uma igreja de modesta e simples arquitectura, do cimo da qual se ergue desafogada uma grande cruz de granito, que eleva para o céu os seus toscos braços enegrecidos pelo tempo e pelos anos. É belo e cheio de poesia tudo aquilo! Aquele acervo de modestas habitações, tão estreitamente aconchegadas umas às outras, assemelham-se a pobres e tímidas fugitivas, que, abandonando pressurosas o bulício das cidades, ali vieram apertar-se em um terno abraço, procurando a paz e o descanso eterno em derredor daquela carinhosa mãe, que as abriga com a sua sombra e as protege do alto com os braços abertos, como para as livrar de qualquer perigo. Depois, de longe, lá se levanta ainda sobre a relva dos campos, uma ou outra casa, que parece espreitar invejosa, por entre a folhagem verdejante dos arvoredos, aquela feliz fraternidade de suas companheiras. Enfim, as pequenas florestas, as viçosas planícies, as pitorescas encostas da colina, os estreitos e límpidos regatos serpenteando por toda a parte, o trinado alegre das aves na alvorada, o canto monótono e sentido do pegureiro, ao pôr do sol, quando conduz os rebanhos, o mugido lastimoso das vacas que pascem, e uma outra infinidade de harmonias da natureza em toda a sua plenitude de rusticidade, dão àqueles lugares um aspecto de paz e felicidade inconcebíveis. (MMR, 2001: 05-06)	No adro da Igreja. À D. a igreja. Ao F. campos extensos de trigo e milho. Mais ao longe montanhas limitando o horizonte. A cena passa-se na tarde de um domingo quando a gente da aldeia se reúne para conversar e namorar. (Quadro I.)	Ao fundo, um telão com a vista da aldeia. Ambiente minhoto: pequeno casario e verdura. (Este telão aparece mais vezes, servindo de fundo-ambiente ao biombocenário cuja acção decorre na aldeia). Ao entardecer de um dia primaveril. À D.F., a casa de Rosa: porta, janela e telhadinho vermelho. A costureira, bela aldeã, que vive na companhia da avó, trabalha ainda; de quando em quando assoma à porta ou à janela e sacode a peça que costura. Camponeses regressam da faina agrícola, e saúdam-se... (Ato I, quadro I)	(Vista da aldeia. À E. F. a capella. À D. arvoredos. É domingo e a hora da missa. A capella está cheia até à porta. Durante os primeiros diálogos atravessam a scena homens e mulheres do povo que apressada-mente entram na capella persignando-se. Grupos de camponeses passeiam e outros esperam a sahida das camponesas). (Acto I)



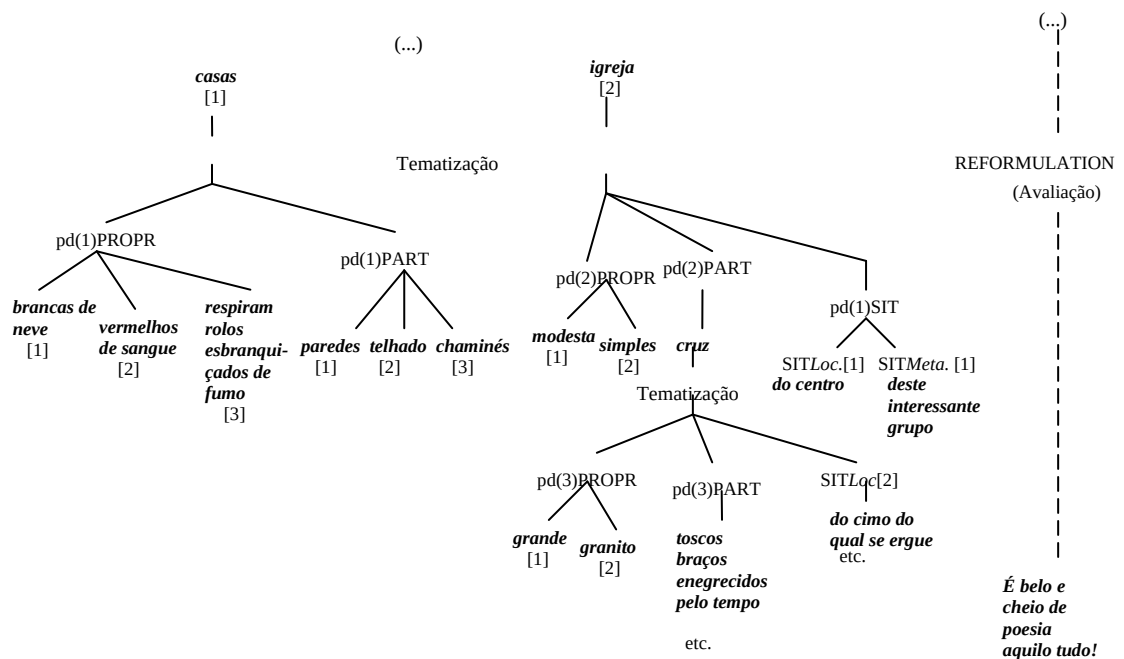
A sequência selecionada representa uma descrição global da *pequena mas pitoresca aldeia de...* que, por ser o tema de entrada do romance de Rodrigues [1870] (2001), nos faz supor que ela é portadora de uma certa autonomia, uma vez que tem a função de ambientar o leitor na narrativa e situar o espaço de ação do enredo.

Ao procedermos à análise dos excertos aqui apresentados, podemos constatar que, de uma maneira geral, a sequência descritiva não comporta grande complexidade e é construída basicamente por enumeração de elementos e comparações, que na expansão descritiva vão surgindo gradualmente a partir dos processos de tematização.

Assim, no primeiro parágrafo, estabelecido ao nível das macroproposições, o objeto a ser descrito (a aldeia) é tematizado (ou ancorado) em relação aos outros elementos constantes da expansão descritiva e, ainda de forma mais globalizante, estabelece o termo referente das cadeias metafóricas presentes na descrição.

Os elementos constantes da paisagem são descritos um a um, hierarquicamente dispostos, a fim de levar, aos poucos, o leitor a penetrar no mundo descrito. Nesse sentido, numa primeira operação de aspectualização, separamos a parte do todo e a *pequena* [Pd.Prop (1)] *mas pitoresca* [Pd.Prop (2)] *aldeia de...* [Tema-título], com suas *casas* [Pd.PART (1)] e *igreja* [Pd.PART (2)], *a umas cinco ou seis léguas do Porto*

[SIT Loc. (1)], está situada *no fundo montanhoso de uma colina* [SIT Loc (2)], surgida de *entre as bouças de pinheiros e carvalhos* [SIT Loc (3)], formando *um gracioso montão de pequenas casas* [Pd.ASS]. Percebe-se aqui, e em toda a sequência descritiva, o uso abundante de predicados qualificativos e adjetivações, que dão àquela descrição, aos olhos do leitor, a sensação de estar percorrendo aquele espaço.

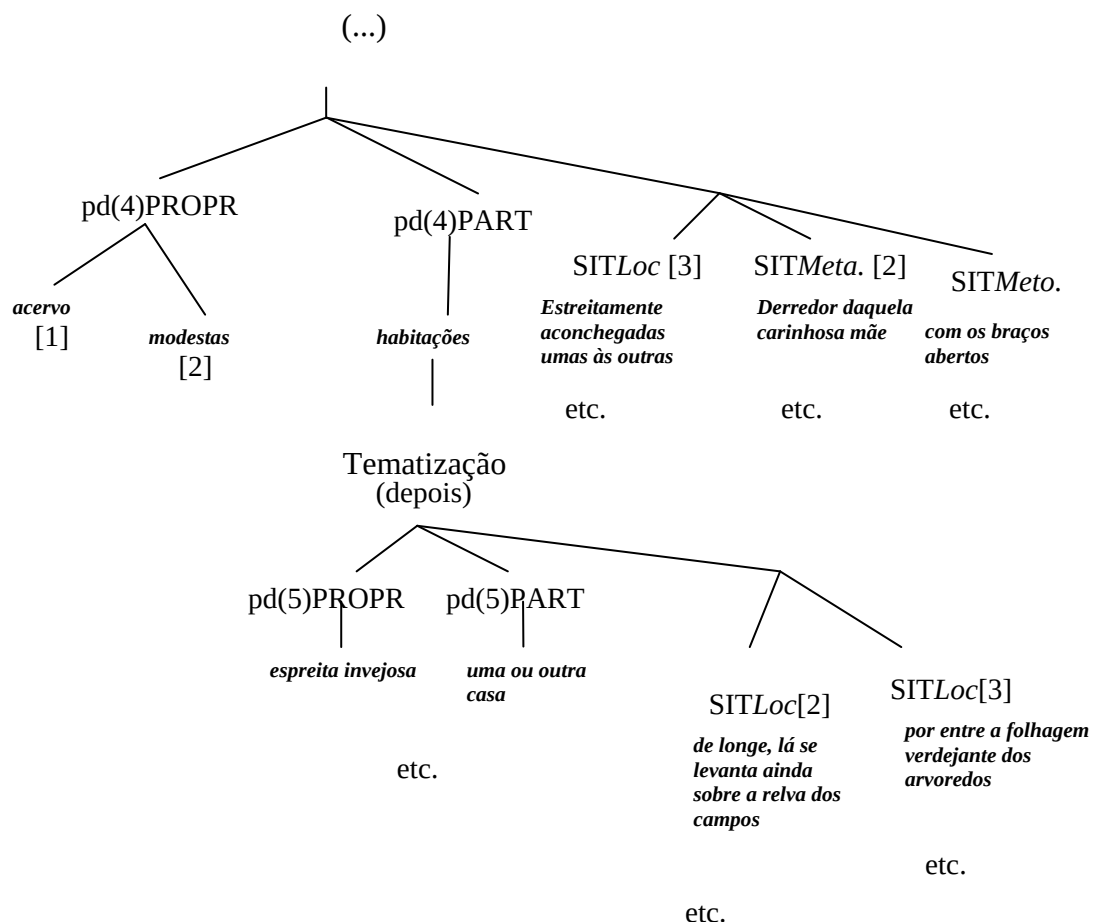


As partes seleccionadas por tematização permitem-nos conhecer as propriedades de cada uma delas e vão progressivamente construindo, para o leitor, o ambiente em que decorre a narrativa: as casas possuem *paredes* [pd.PART (1)] *brancas de neve* [pd.PROPR (1)], *telhados* [pd.PART (2)] *vermelhos de sangue* [pd.PROPR (2)] e *chaminés* [pd.PART (3)], elemento qualificado através de um predicado funcional, que *respiram* [PRf] *rolos esbranquiçados de fumo* [pd.PROPR (3)]; a igreja *modesta* [pd(2)PROPR (1)] e *simples* [pd(2)PROPR (2)], fica no *centro* [SITLoc (1)] do *interessante conjunto* que é a aldeia. A partir de uma nova seleção, a *cruz* [pd(2)PART] *grande* [pd(3)PROPR (1)] e de *granito* [pd(3)PROPR (2)], no *alto da igreja* [SITLoc (2)] surge para o leitor com seus *braços* [pd(3)PART] *enegrecidos pelo passar do tempo*.

Antecipando o jogo comparativo, construído principalmente a partir das metáforas, a expansão descritiva desse primeiro nível é finalizada por uma reformulação de base anafórica: *É lindo e cheio de poesia aquilo tudo!* (REFORMULAÇÃO), que dada à retomada do tema-título, reafirma (re-tematiza) o objeto descrito e define uma nova expansão descritiva.

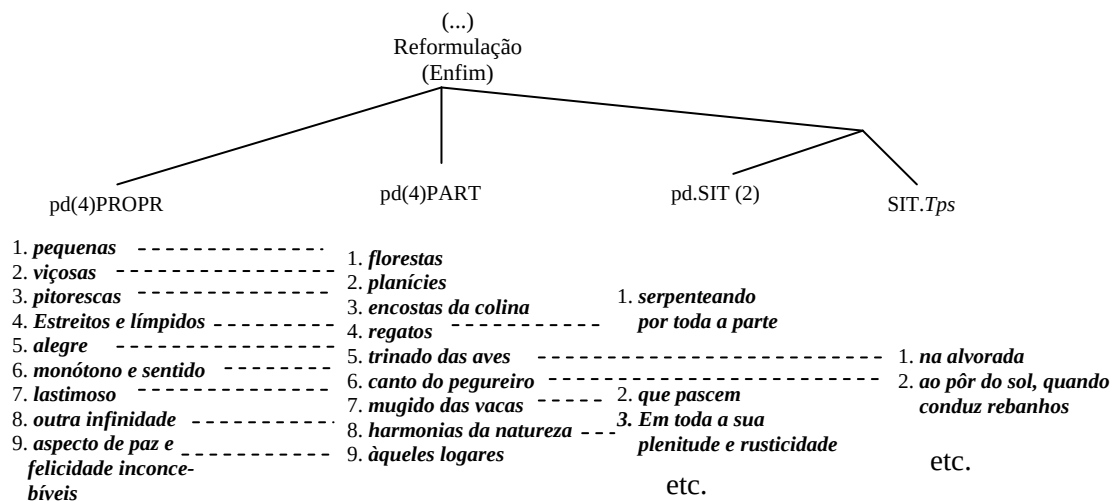
Num segundo nível, o encadeamento das proposições é semelhante ao anterior, com a peculiaridade de, por usar termos metafóricos, aproximar cada vez mais o leitor - como se fosse uma lente de aumento - desse encadeamento de novas tematizações (as casas, a igreja, a cruz), colocadas em destaque a partir da expansão do tema-título inicial e obedecendo à hierarquia descritiva.

Neste nível, as seqüências descritivas em análise desenvolvem-se ao nível das microproposições e a partir de recategorizações do tema-título que é multiplicado em novos conjuntos de proposições, conforme se observa:



Nesse contexto, naquela aldeia, um *acervo* [pd(4)PROPR (1)] *de modestas* [pd(4)PROPR (2)] *habitações* [pd(4)PART] bastante aconchegadas [SITLoc (3)] ao redor da carinhosa mãe [SITMeta (2)] de braços abertos [SITMeto], ainda há *uma ou outra casa* [pd(5)PART] mais distante [SITLoc (2)] por entre os arbustos [SITLoc (3)] que *espreita invejosa* [pd(5)PROPR], toda aquela harmonia.

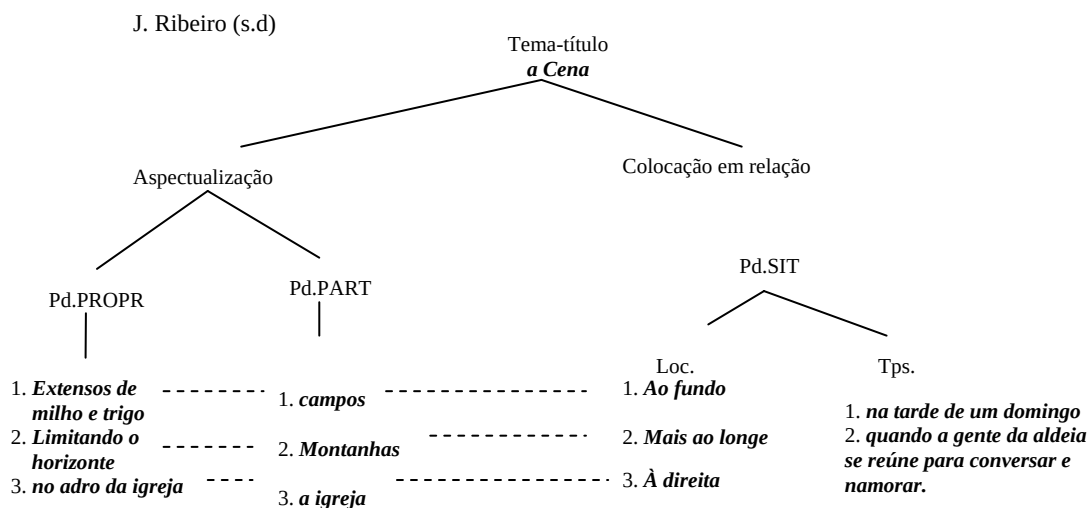
Ao fim desse segundo nível, nova reformulação é convocada através da presença do conector conclusivo ENFIM, que abre uma terceira expansão descritiva, em enumeração, que retoma o tema-título e possui a característica de ser construída a partir da presença de predicados qualificativos, concluindo toda a seqüência descritiva. A descrição da aldeia, portanto, constrói-se a partir do recurso constante às qualidades do ambiente, das metáforas e reformulações, tudo isso para designar a atmosfera harmônica e a tranqüilidade do local descrito, na visão do autor.

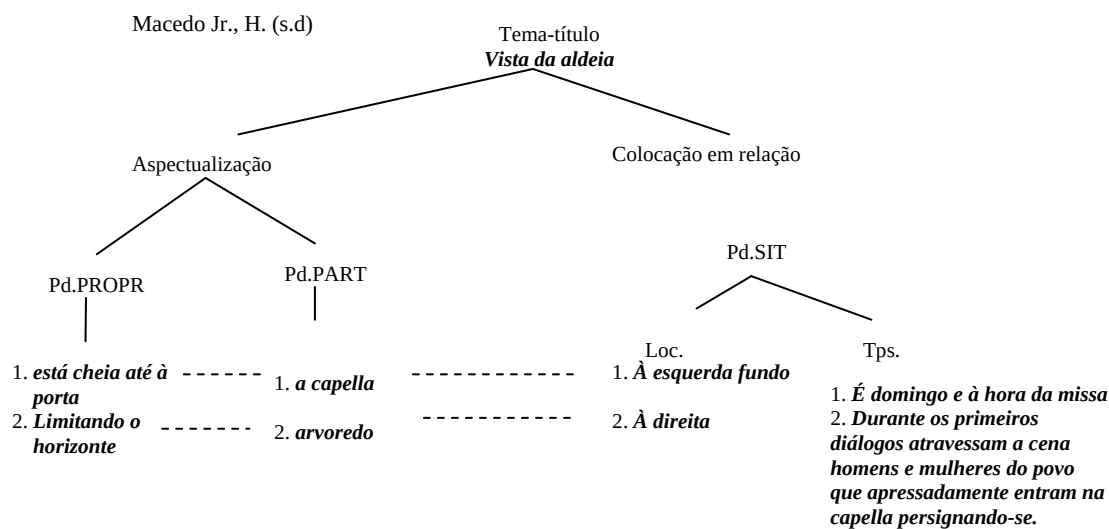
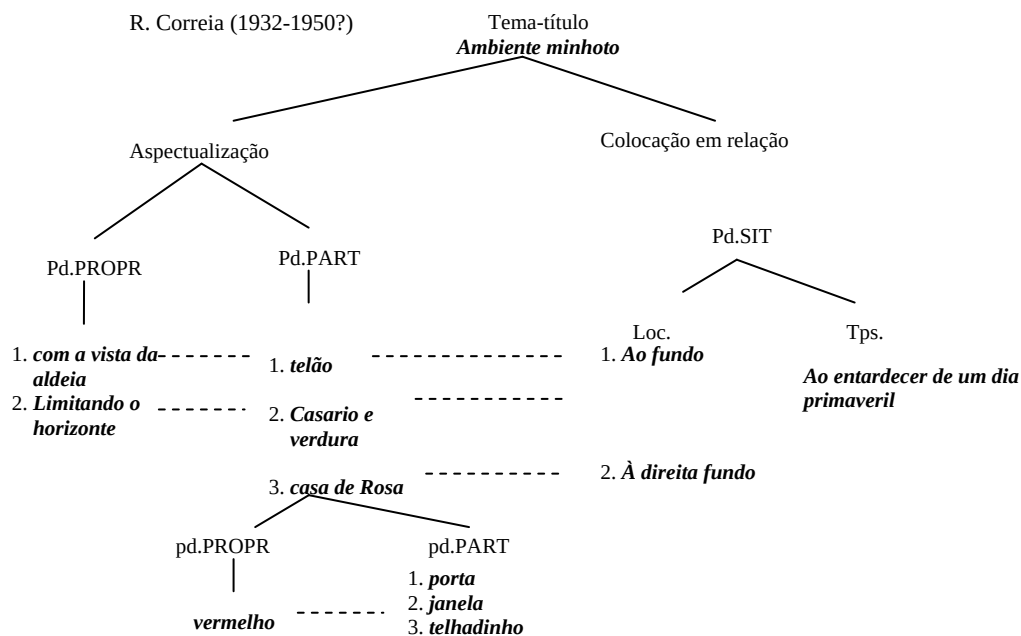


Por este esquema, percebemos que o autor não faz uma simples enumeração das partes [pd (4)PART-n] e das propriedades [pd(4)PROPR-n] da aldeia, mas sim uma descrição que obedece às regras de hierarquia que ordenam as unidades dentro da seqüência descritiva.

Referindo-nos, agora, às análises das indicações cênicas presentes nas adaptações da obra em estudo, além de as didascálias configurarem-se sob o tipo didascálias

locativas, de forma a indicar a ambientação do enredo da peça, constatamos também ser possível aplicar-lhes o mesmo esquema de análise das seqüências descritivas. Percebemos, entretanto, que enquanto descrição, as seqüências se estabelecem ao nível das macroproposições, cabendo ao enunciatário mais imediato – leitor ou encenador – ativar as competências necessárias à decodificação dos esquemas ali propostos para apreensão do cenário proposto. Os esquemas apresentados referem-se, respectivamente, às adaptações feitas por J.Ribeiro (s.d.), Romeu Correia (1932-1950?) e Henrique de Macedo Júnior (s.d.). Vejam-se os esquemas abaixo:





A partir da análise das didascálias, percebe-se que não há complexidade em sua estrutura e que esta se constrói a partir de uma base enumerativa em que prevalecem as descrições de espaço e tempo, vejamos as macroproposições [PdPROPR], [PdSIT.Loc]

e [PdSIT.Tps] nos três esquemas acima, que numa construção ordenada hierarquicamente, vai criando o contorno do cenário requerido para a ação da peça.

Nos dois últimos esquemas, mais elaborados, por assim dizer, são concluídos por assimilação (Pd.ASS) que, com a ajuda, dos elementos constantes da expansão descritiva acima, finalizam a visualização do ambiente a partir da disposição inicial dos personagens naquele cenário: “A costureira, bela aldeã, que vive na companhia da avó, trabalha ainda; de quando em quando assoma à porta ou à janela e sacode a peça que costura. Camponeses regressam da faina agrícola, e saúdam-se...” (Correia, 1932-1950?. Ato I, quadro I) e “Grupos de camponezes passeiam e outros esperam a saída das camponezas” (Macedo Jr., s.d. Acto I).

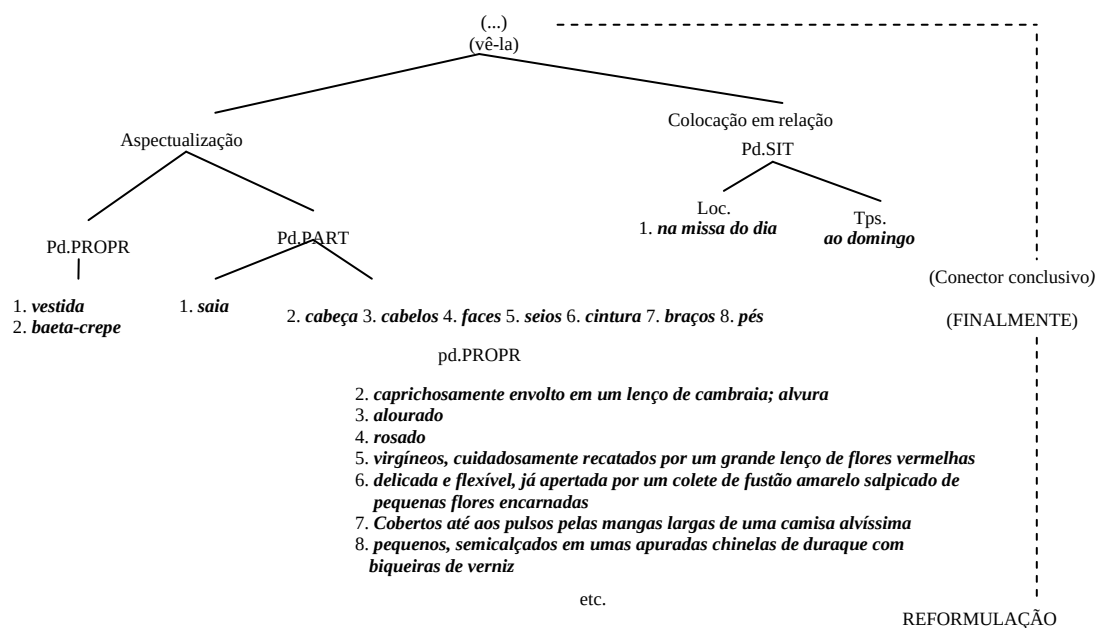
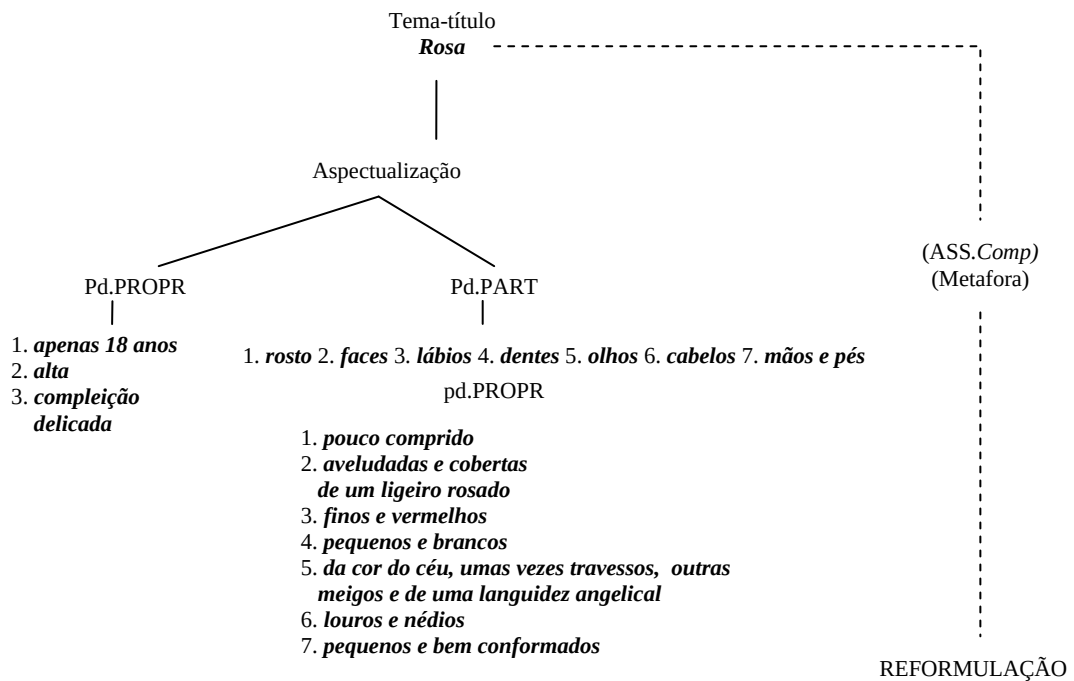
No seguimento das análises apresentadas, passamos a tratar agora, do segundo quadro de exemplos selecionados, o qual apresenta e destaca a descrição da personagem principal das obras por nós estudadas.

Quanto às análises referentes às seqüências de descrição de personagem, encontramos uma peculiaridade. Enquanto no romance esse tipo de descrição se faz através das seqüências descritivas, propriamente ditas – que exaltam a beleza da personagem por meio do uso constante de adjetivos –, presentes na “voz” do narrador, exaltando o valor afetivo do objeto descrito. Já nos textos dramáticos aqui estudados, percebemos que essas descrições ficaram sujeitas às impressões que outros personagens da história teriam acerca da personagem principal, que as revelam, pouco a pouco, no decorrer da história.

Veja-se o Quadro II que apresenta os excertos das referidas seqüências:

QUADRO COMPARATIVO II – DESCRIÇÃO DA PROTAGONISTA (A ROSA DO ADRO)

ROMANCE	TEXTO DRAMÁTICO		
Seqüências Narrativas	Diálogos		
	J. RIBEIRO	R. CORREIA	MACEDO JR.
Chamava-se Rosa, e tinha apenas dezoito anos. Não era uma dessas corpulentas mocetonas, de faces vermelhas e roliças, de grandes olhos castanhos e cabelos de azeviche, de que o nosso belo Minho nos dá tão apreciáveis exemplares. A Rosa do Adro, como lhe chamavam, era, muito ao contrário, alta e de compleição delicada; tinha o rosto pouco comprido, as faces aveludadas e cobertas de um ligeiro rosado, os lábios finos e vermelhos, os dentes pequenos e brancos, os olhos da cor do céu, umas vezes travessos, outras meigos e de uma languidez angelical, os cabelos louros e nédios, e as mãos e pés pequenos e bem conformados. Era um conjunto de belezas e graças que enfeitiçavam os olhares mais descuidados e indiferentes. Fazia gosto vê-la ao domingo, na missa do dia, vestida com a sua saia baeta-crepe, a cabeça caprichosamente envolta em um lenço de cambraia, cuja alvura mais deixava sobressair o alourado dos seus cabelos e rosado das faces, os virgíneos seios cuidadosamente recatados por um grande lenço de flores vermelhas, simetricamente encruzado, e cujas pontas vinham unir-se, por um nó, atrás, na cintura delicada e flexível, já apertada por um colete de fustão amarelo salpicado de pequenas flores encarnadas, os braços cobertos até aos pulsos pelas mangas largas de uma camisa alvíssima e os pequenos pés semicalçados em umas apuradas chinelas de duraque com biqueiras de verniz. (MMR, 2001: 06-07) Ela, porém, sem escolha nem deferência, com todos falava, com todos se ria, sem contudo demonstrar a mais leve predileção por qualquer deles. Finalmente, a Rosa do adro era a alegria e o enlevo de toda a gente, a rainha, o tudo, daqueles lugares. (MMR, 2001: 08)	(Ao subir o pano, grande algazarra, enquanto a música se faz ouvir. Quadro I, cena 1) CAMPÔNIOS: É a Rosa do Adro. PADRE: A alegria, o enlevo desta aldeia. (...) (Quadro I, cena 2) PADRE: Sempre alegre. (Quadro, I, cena 3) FERNANDO: O que? Aquela linda rapariga é a Rosa do Adro? COSTA: Está uma mulher, e olha que em boniteza não se encontra melhor nestes arredores... (Quadro I, Cena 5) FERNANDO: Por que da última vez que aqui estive eras tu uma criança e agora venho eu encontrar-te uma mulher encantadora e capaz de endoidecer a cabeça de um santo. (Quadro I, Cena 6) ANTÔNIO (<i>com intenção</i>): Peço desculpas, mas entretinha-me a gracejar um pouco com esta rapariga, (...) FERNANDO: (...) Deixa-te estar a vontade! Creio que todos têm do direito de captar as boas graças da pérola da aldeia. E, não me zangarei se outro ficar vencedor no alegre torneio... (Quadro III, Cena 3)	JOSÉ DA COSTA: Está espigadota, está... E bonita que se farta, a moça... ! FERNANDO: Chamam-lhe a Rosa do Adro. Não há outra na aldeia mais bonita e atraente. (Acto I, Quadro I, Cena 2) CUSTÓDIA: Ai, cachopa, tu trabalhas tanto para enobrecer as moças cá da aldeia, mas nenhuma a ti se compara. ZEFA: (...) mas é que tu ao menos podes gabar-te de não teres quem te deite água às mãos em boniteza. (...) (Acto I, Quadro I, Cena 4) ROSA: Oiça, senhor Fernandinho, eu sou uma pobre rapariga, que tenho apenas, por bens de fortuna, os meus braços. Vivo do meu trabalho e, faltando-me ele, torno-me tão desgraçada que morrerei à fome. (...) (Acto I, Quadro I, Cena 8) ANTÔNIO: Oh, se é!... Basta dizer-lhe que é a rapariga mais bela da aldeia. (Acto I, Quadro I, Cena 9)	ANTÔNIO (...): Peço desculpa, entretinha-me um pouco a gracejar com este papagaio, que faz a alegria de nós todos; FERNANDO: Isso é graça, rapaz! Deixa-te estar, e à vontade; creio que tanto eu como tu, ou como outro qualquer, têm o direito de captar as boas graças da pérola d'esta aldeia; (...) (Acto I, Cena 4) ANTÔNIO: Basta dizer-lhe que é a rapariga mais bella da aldeia... é a Rosa do Adro. (Acto II, Cena 7)



As análises da descrição da personagem assemelham-se, embora de forma menos complexa, àquela já feita para o ambiente principal do enredo – a aldeia – uma vez que também se trata de uma apresentação e, nesse caso, da apresentação da personagem principal da narrativa em questão.

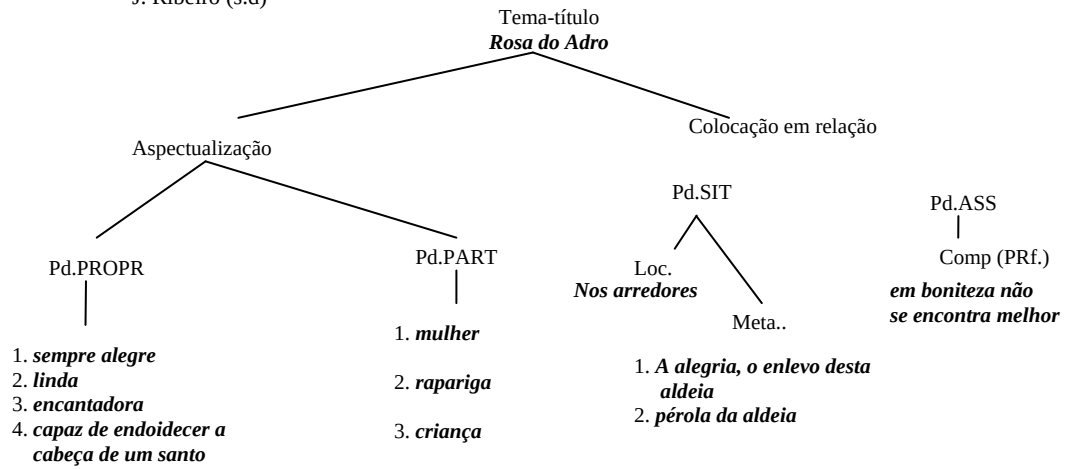
Nesse sentido, a análise das seqüências descritivas do romance é dividida em dois níveis, estes, entrecortados por reformulações (como no primeiro esquema de análises) e constrói-se, basicamente, sobre as características físicas e dos trajes da personagem, em que o autor além de apresentar a delicadeza da figura descrita, procura de certa forma, através desses elementos físicos, demonstrar também a sutileza de atitudes e comportamentos da mesma.

Assim, num primeiro nível – macroproposicional – Rosa (tema-título) é descrita a partir de sua idade (18 anos), da delicadeza dos seus traços (Pd.PROP) e dos seus atributos físicos (Pd.PART), tudo culminando em uma primeira REFORMULAÇÃO que, numa assimilação comparativa (ASS.Comp), reafirma as características do objeto descrito, abrindo o novo nível da expansão descritiva.

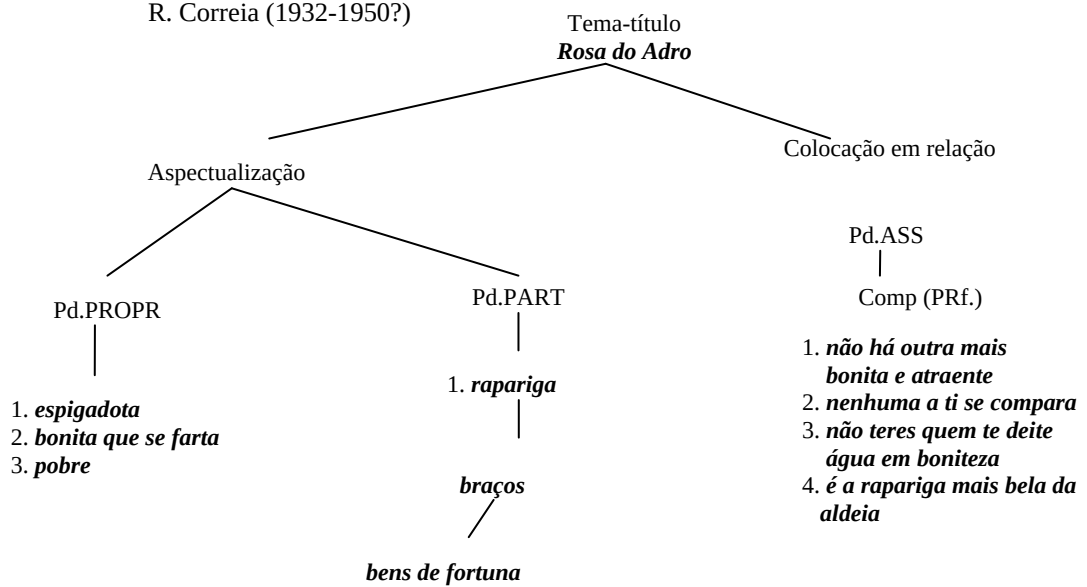
Nesse segundo e último nível, as descrições recaem sobre o seu aspecto, a impressão que causa ao olhar, que numa relação das partes com o todo, nos revelam mais concretamente a personagem. Assim, num encadeamento hierárquico, o autor passa do todo (*vê-la vestida com a saia baeta-crepe*, tematização / pd.Prop) para as partes, descrevendo-as uma a uma: a cabeça *envolta em um lenço de cambraia* [pd.PART(1)], os *cabelos alourados* [pd.PART (2)] e etc. Novamente, o bloco descritivo é finalizado por uma REFORMULAÇÃO que, a partir de uma conclusão (*Finalmente*), processa uma retoma anafórica do tema-título inicial.

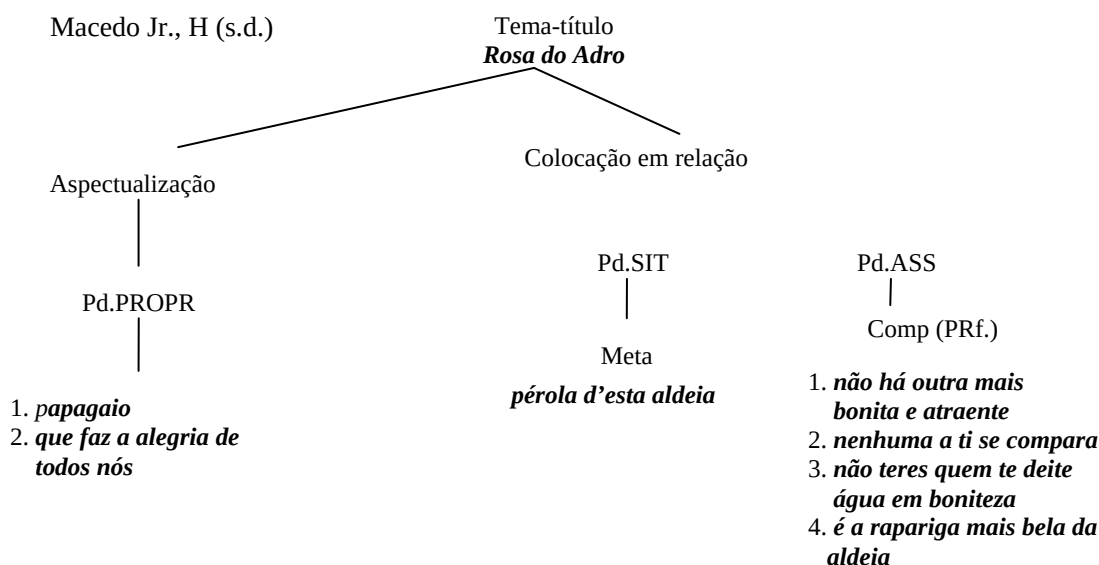
Após a análise das seqüências descritivas de personagem do Quadro II, passamos a estabelecer um parâmetro de comparação com a descrição da mesma personagem presente nas adaptações teatrais analisadas.

J. Ribeiro (s.d)



R. Correia (1932-1950?)





A partir da análise das seqüências presentes nos textos dramáticos em análise, podemos dizer que a descrição da personagem Rosa, presente nas falas dos outros personagens, dá-nos conta dessa importante característica defendida por Adam (1987; 1992) que é a heterogeneidade textual, ou seja, o intercurso de várias tipologias em um mesmo texto. Nesse sentido, as proposições descritivas foram distribuídas de réplica em réplica, nas seqüências transacionais das peças em análise seguindo a ordem [diálogo dominante > descrição dominada], conferindo aos excertos extraídos dos textos teatrais as mesmas possibilidades de análise propostas para as seqüências do romance de Rodrigues [1870] (2001) a partir do esquema de análise aqui utilizado.

Interessa-nos, portanto, reforçar que nesses exemplos somos convocados a conhecer a personagem a partir do ponto de vista de outros “atores” da ação da peça. Assim, a Rosa do Adro (tema-título) é, em *beleza* e *simpatia* [Pd.PROPR (qualidades)], a alegria e o enlevo da aldeia [Sit.*meta*], e comparada às outras moças do local, é sempre a mais bela (ASS.*comp*), o que na encenação teatral, por estar construído em diálogos, assume um caráter de avaliação sucessiva feita a partir do olhar contemplador dos outros personagens da aldeia. Nota-se ainda que, por exemplo, na primeira seqüência, as qualidades acompanham as etapas de crescimento da personagem: *mulher*, *rapariga*, *criança* [Pd.PART (1, 2, 3)]. Outro fato interessante é que a expansão descritiva, em Correia (1932-1950?), está construída basicamente sobre o estatuto da

comparação [Pd.ASS. *comp*], auxiliado pelo recurso aos predicados funcionais (PRf). Enquanto que nas seqüências referentes à adaptação de Macedo Júnior (s.d.), a caracterização da Rosa do Adro é construída a partir de suas qualidades [(Pd.PROPR (1,2)] e, outra vez, de *mise en relation* comparativa. [(Pd.ASS comp. (1-4)].

Podemos dizer, ao findar essas análises, que nossa proposta de estabelecer uma correspondência entre as seqüências descritivas e as didascálias mostrou-se um tanto paradoxal pois, como nos foi possível evidenciar, não há, entre os exemplos selecionados, uma exata correspondência textual no que se refere aos elementos utilizados para as descrições entre as tipologias textuais aqui estudadas. O que há, entretanto, é uma homologia entre as funções desempenhadas por estes elementos, que convocam, no leitor ou no espectador, competências diferenciadas de apreensão daquilo que lhes é apresentado.

Nesse sentido e já antecipando alguma referenciação do próximo capítulo, ressaltamos o forte cunho ideológico apresentado por Rodrigues [1870] (2001) ao construir sua obra. O autor nos apresenta um estereótipo do ambiente campesino, de face excessivamente risonha, um tanto diferenciada da realidade verdadeiramente assimilada. Assim, em *A Rosa do Adro*, é-nos apresentada uma *pequena e pitoresca* aldeia que *surge por encanto, no fundo montanhoso de uma colina*, toda ela composta por *pequenas casas de paredes brancas e telhados vermelhos*, que se situam ao redor de uma *majestosa igreja*, que embora *de modesta e simples arquitetura*, *abriga* como uma *carinhosa mãe*, aquelas pequenas habitações. Esse ambiente idílico é também acompanhado pelos autores das adaptações para teatro que, ao construírem seus cenários apresentam, nas didascálias, o ambiente original. Assim temos, por exemplo, *no entardecer de um dia primaveril*, o *casario e verdura*, presentes no *ambiente minhoto* e as mesmas casas *com telhadinho vermelho* e paredes brancas, que apoiam a criação daquele ambiente no imaginário do espectador de teatro.

Nesse contexto, ressaltamos que as análises apresentadas contribuíram para que pudéssemos por em evidência os traços característicos comuns do texto descritivo, abrangendo modalidades discursivas diferenciadas - no nosso caso, o texto novelesco e o texto dramático - mostrando-nos as semelhanças existentes entre um e outro e possibilitando um novo enfoque para futuras abordagens.

Capítulo 3. O discurso da ordem e da moral no melodrama português encenado no Brasil do século XIX

«Este povo é muito religioso». (...)«A religião desse povo não dispensa a festa». «Nas festas paroquiais se consagra este povo à sua fé, os vizinhos encontram-se e descansam das canseiras do trabalho».

In: Silva (1994), Tempos cruzados – um estudo interpretativo da cultura popular

O melodrama desenvolve os mitos da sociedade cristã e patriarcal e, através dessa forma cultural, o público confirma a idéia de mundo assimilado. Significa que a necessidade do espectador, no sentido de reafirmação de seus valores, não é frustrada.

Oroz, Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina

E, afinal, já era assim desde o início...

A Rosa do Adro também se reunia com os demais moradores de sua aldeia à porta de casa, ao lado da igreja, para cantar e *conversar* ao fim da lida diária e, também, após as missas de Domingo. Tal como espelho que é, o teatro reflete os costumes e crenças de toda uma sociedade e aqui, no nosso caso, como na vida real, permeada pela forte influência das ações religiosas.

No adro da igreja. (...). A cena passa-se na tarde de um domingo quando a gente da aldeia se reúne para conversar. (Ribeiro, J. s.d.: Ato I)

(...) É domingo a hora da missa. A capella está cheia até á porta. (...) Grupos de camponeses passeiam e outros esperam a saída das camponesas. (Macedo Júnior, H. s.d.: Acto I)

Antes de prosseguir com a análise central desse capítulo, é necessário fazer um parêntese, à guisa de esclarecimento, e dar a conhecer que, em princípio, o assunto aqui tratado, ou seja, os valores e regras sociais disseminados pelo melodrama, era a questão central de nossa pesquisa. Entretanto, ao ingressarmos no mestrado em Lingüística e depois das várias possibilidades de abordagens de um texto estudadas e que se tornaram tão interessantes, o trabalho adquiriu novo contorno e nos possibilitou outras formas de estudo. Optamos, portanto, por manter o tema aqui tratado, evidenciando que os estudos realizados no âmbito do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Lingüística, desta Universidade do Porto, contribuíram, e muito, para fundamentar ainda mais nossas afirmações acerca do estudo desenvolvido neste capítulo.

Sendo assim, começamos por dizer que a maneira de se relacionar e comportar em sociedade constitui-se em hábitos e costumes pré-estabelecidos que demonstram uma certa exigência social. De acordo com esses valores existentes, estipulam-se modelos de boa conduta que definem quando é que se deve mandar e porque se deve obedecer, quais seriam os direitos e os deveres dos cidadãos. Assim, para se viver em sociedade e para propiciar um melhor relacionamento de uns com outros, é preciso agir de acordo com essas normas e modelos socialmente aceitáveis.

Ainda que variem segundo as estruturas sociais de diferentes épocas e lugares, cada sociedade e cada grupo em particular desenvolve regras e conceitos que defendem seus ideais e interesses. Cada uma dessas regras, cada um desses hábitos exerce uma certa pressão sobre nossa vontade e, para que haja, delas, uma maior aceitação, a forte influência das instituições e meios sociais trabalha para a divulgação e aplicação dessas regras.

Em linhas gerais, isto seria o que Silva (1994), define como sendo aquilo que chamamos *cultura popular*, ou melhor dizendo, esse conjunto de fatores é o que determina, dado o contexto em que eles se inserem, a identidade cultural da sociedade. Assim,

(...) cultura popular é sempre *um* certo conjunto de padrões de conduta, actividades e obra. Em regra, um par de critérios orienta este movimento de especificação: um destaca as classes, em sentido amplo, e permite assim determinar que tratamos, ora de culturas operárias, ora de culturas camponesas, ou juvenis, ou femininas, ou negras, etc., etc., o outro focaliza os campos sociais e os quadros de interacção, falando nós então, por exemplo, em culturas profissionais ou políticas, ou em padrões de conduta locais, o que em certo contexto de espaço e tempo se configura como identidade cultural colectiva. (1994: 123).

Nesse sentido, uma das formas mais eficazes de estabelecimento dessa “identidade cultural coletiva” é a religião. Ao transmitir e incutir seus dogmas à sociedade, alcança que esta os apreenda e se resigne.

Nas sociedades tradicionais – anteriores ao advento do mundo industrial-capitalista – a religião funcionava como um forte instrumento de divulgação e legitimação das regras sociais. O homem aceitava a sua condição de “ser inferior”, Deus era respeitado como um ser supremo e o céu era o prêmio alcançado pela obediência às leis “naturais” e pelo bom comportamento na terra. Todos os acontecimentos eram explicados de acordo com a vontade divina. “O sistema moral tinha um papel fundamental na reprodução da ordem vigente e na repressão a todas as tentativas de inovação e liberdade.” (Bergson, 1978: 22)

Predominava, então, um senso comum eminentemente cristão, no qual a ética, entendida aqui como um estudo ou reflexão sobre o conjunto das práticas morais e dos costumes de uma sociedade, estava diretamente vinculada à religião. A doutrina

religiosa funcionava como um meio “mais suave” de impor o melhor comportamento moral e ético.

Por muito tempo imperou esse ideal ético religioso. Porém, à medida que o homem descobre seu potencial “criador”, essa religiosidade vai perdendo lugar para o progresso técnico, para a incessante busca da liberdade individual.

Em pouco tempo chegar-se-ia à era da ciência, da modernidade. As relações humanas acompanham essa mudança. “O homem que teme se transforma no homem que controla e domina” (Alves, 1984: 98). Tudo vai gradativamente se transformando em negociação, em mercadoria; as relações, agora, visam lucros e vantagens. O ideal ético passa a ser entendido como um conjunto de regras ou comportamentos que buscam, não mais a realização da coletividade, mas sim uma autonomia e liberdade individuais. Ou seja, como afirma Rickert, “com o triunfo da burguesia Deus passou a ter problemas habitacionais crônicos. Despejado de um lugar, despejado do outro... Progressivamente foi empurrado para fora do mundo” (*Apud* Alves, 1961: 121).

Contudo, ainda que a ética religiosa tenha sido expulsa dos centros do saber científico, do mundo das fábricas, do dinheiro, da propaganda, ela não desapareceu, pois “a evolução da técnica e a ciência nos coloca num mundo glacial e mecânico, matematicamente preciso e tecnicamente manipulável, mas vazio de significações humanas e indiferente ao nosso amor” (Alves, 1986: 50).

Esse mundo de contratos, descobertas científicas e concentração em interesses individuais, nega os sentimentos e as sensibilidades da alma humana e, quando o homem se dá conta de que, em meio a esse mundo capitalista e utilitário, continuam existindo questões como a morte, a miséria, a depressão, inalteráveis ante os novos recursos existentes, ele se vê perdido. Esse é o momento no qual o homem entra em conflito com o mundo e toda a sua angústia frente a ausência de sentido desse mundo contribui para o reaparecimento de uma certa forma de religiosidade.

A religião, entretanto, não vai explicar os novos questionamentos ou aquela angústia, mas existirá como forma de protesto e como “voz de uma consciência que não pode encontrar descanso no mundo” (*Idem*: p.53). E, mais uma vez, a relação do homem com o universo que o cerca está em questão. Assim, ao buscar um maior contato com o “divino” ou o espiritual, este se sente mais forte, dotado de um poder que o torna capaz de suportar, com resignação e paciência, os obstáculos da vida. A procura de conforto

moral ante o vazio deixado pela ciência é, então, novamente impregnada pelos preceitos ético-religiosos.

Nesse contexto, o papel da instituição religiosa é de extrema importância nessa sociedade. O modo de vida da população, de ser e estar em sociedade, são regulados por ações recomendadas por ela. Assim, Silva, propõe três planos nos quais essa interação religião-sociedade se realiza:

É a Igreja que acompanha, formaliza e soleniza os momentos cruciais da vida individual e familiar: é ela que legitima e confere sentido ao nascimento, ao casamento e à morte (1994: 154)

Num segundo plano, a estrutura paroquial funciona como a principal instância de socialização extra-familiar.

(...)

A comunicação entre o padrão educativo seguido nas escolas primárias e o modelo proposto pela autoridade católica parece também intensa e indispensável, aos olhos de pais, professores e pároco. (*Idem.* p. 155)

[E] Num terceiro plano, os acontecimentos cíclicos extra-quotidianos que animam o espaço público da freguesia são bastante marcados pela envolvimento religiosa e pela presença eclesial. (*Idem.* p. 156)

Nesse sentido, a partir da influência da religião na sociedade, através da busca de aceitação e imitação dos valores tradicionais de cada localidade, a cultura popular também pode ser definida enquanto “conversão da multidão em público, da massa em auditório”. (Silva, 1994: 209)

E é nessa linha que pretendemos efetuar a análise aqui apresentada. Ora, assim como o teatro, que para alcançar o seu ponto máximo, precisa de uma assistência atenta e convencida de que aquilo que assiste é “real”, também, para que as estratégias de inculturação e estabelecimento dos dogmas religiosos fossem, e ainda sejam, assimilados pelo povo, a igreja precisava convencer seu público, o que era feito, principalmente, a partir da figura do padre, que como podemos perceber, nas adaptações teatrais d’*A Rosa do Adro*, possuía um papel de extrema importância na vida social das pessoas. Assim,

Face ao «povo» que o escuta em respeitoso silêncio, [o pároco] cultivava articuladamente duas atitudes: o distanciamento, marcado pelo seu papel de oficiante, a sabedoria técnica e o dom da palavra; e a proximidade sugerida por falar de símbolos, factos e problemas que os

ouvintes conhecem e sentem como seus. (...) O orador utiliza, como suporte, a tradição local... (Silva, 1994: 147)

A partir disso, podemos ter um certo entendimento acerca da influência da igreja na vida cotidiana das pessoas, e o porquê do tamanho respaldo que ela aí encontra. A vida passa e é vivida por e através da religião. A vida é mais “santa e confortável”, se se vive seguindo seus preceitos e ensinamentos. É o que podemos perceber, principalmente, na produção teatral melodramática, principalmente portuguesa, encenada no Brasil do século XIX.

A igreja, assim, como veremos, a partir dos diálogos de personagens-chave apresentados em *A Rosa do Adro*, cumpre seu papel de civilizadora dos costumes, propagadora de normas e atitudes morais elevadas para uma sociedade “humilde e passiva” que procura aceitação e confiança.

3.1. *A ordem e a moralidade no discurso melodramático*

O prazer ligado às lágrimas tem efeitos morais diretos se for provocado por infelicidades que se relacionam à vida do homem comum e não simplesmente dos grandes.

Mercier, in: Buffault (1988). A história das lágrimas

Assim como a religião, uma das funções da arte, entre elas o teatro, é a de instruir moralmente, e é nessa linha que nosso trabalho abrange o estudo do melodrama enquanto gênero teatral que teve (e tem) por finalidade educar e conscientizar platéias no que tange à regras e valores morais como foi feito no Brasil novecentista, nomeadamente, através da representação dos melodramas portugueses, como por exemplo, *A Rosa do Adro*, texto ali encenado, com grande sucesso de público.

Nesse sentido, a moral social é transmitida através de uma construção estereotipada dos personagens que se deslocam entre o Bem e o Mal absolutos. A apresentação de pessoas comuns, de histórias simples e cotidianas e de situações passíveis de ocorrer a qualquer espectador é a estratégia utilizada no referido gênero

para conferir realidade à trama, bem como para estabelecer a identificação do público com aquilo que ele vê representado no palco.

Como já dissemos no capítulo primeiro, por causa dessas características que lhe são peculiares, ao melodrama acorria grande público, ao mesmo tempo em que, por outro lado, ele era alvo de repetidas críticas por parte dos especialistas da época, que eram publicadas em jornais e revistas daquela época e que se fundamentavam basicamente em conceitos racionalistas, e, por isso, acusavam o melodrama de não se preocupar com a verosimilhança, apelando para o exagero. As críticas alegavam ainda que, ao invés de as peças do gênero se apoiarem em ideais profundos, elas mostravam personagens agindo superficialmente, e tratando assuntos “considerados” banais, como se pode observar nos estudos publicados por Regina Horta Duarte, nos quais a autora afirma que:

Acusava-se o dramalhão de não ter a profundidade e o caráter moralizador e civilizador tão procurado por certas tendências dramáticas daqueles anos. Inverossímil e superficial. (Duarte, 1995: 207)

Absurdo e distante da realidade, não se apontava o melodrama como imoral. Pelo contrário, continha uma moralidade exagerada e estereotipada, marcada por um maniqueísmo quase grotesco, resultando na absoluta inverosimilhança e ineficácia de sua mensagem explicitamente inacreditável. (*Idem*: p. 208)

Obra sem arte, sem nexos, e sem verdade, fruto da pena de maus imitadores. (*Idem*: 136)

O que acontece, entretanto, é que os registros dos livros das bilheterias não confirmavam a opinião da crítica. Certamente, a junção moral-catarse, que estimulava a sensibilidade, era responsável pelo envolvimento e identificação da platéia, que aplaudia e chorava emocionada diante da derrota ou do castigo do vilão, da premiação dos bons e da vitória do bem.

Assim sendo, pretendemos delinear, neste capítulo, a partir de uma amostragem dos diálogos da peça *A Rosa do Adro* – da qual utilizamos duas adaptações disponíveis, quais sejam as de J. Ribeiro e Henrique de Macedo Júnior –, a influência da ideologia cristã e do sentido de moral propagados através daquele enredo melodramático, por acreditarmos que o melodrama cumpria a sua missão de agente civilizador e educador e que o que incomodava a crítica era o fato de o gênero seduzir as pessoas, emocionar a platéia, enfim... Ser vigorosamente aceito por seu público.

Com relação à temática, a narrativa melodramática apresenta modelos “corretos” de vida, de comportamento e enfatiza um grau de sentimentalismo conservador e uma maior preocupação moralizante, ou melhor, os valores morais defendidos pelo gênero relacionam-se intrinsecamente com os “valores patriarcais e judaico-cristãos [e a] defesa destes conteúdos funciona como reafirmação do mundo conhecido e assimilado pelo espectador, o que gera uma familiaridade com o produto” (Oroz, 1999: 32-33).

As normas de conduta e vivência em sociedade, tão bem marcadas nos enredos melodramáticos, encerram em si características peculiares em sua forma de exposição e produção, entre elas, o fato de que as leis vigentes deverão ser sempre respeitadas e jamais desprezadas. Esse pensamento constitui-se, como bem define Oroz, na “alma do melodrama”, pois tais características assinalam uma só direção para a apreensão dos valores ali retratados, vindo a ser também, precursoras do que chamamos hoje cultura de massa e é, ainda, um forte indicativo daquilo que seria o gosto do público, ou seja, a construção dos enredos melodramáticos está fortemente ligada ao convencionalismo social vigente, o que nos faz prever que essa outra característica do gênero vai num caminho em que o gosto popular reflete-se na moral social ali preconizada.

Esse sentido moral, como já vimos dizendo, é o fio condutor do gênero melodramático e pretende, nada mais que a disseminação de atitudes moral e eticamente aceitas em sociedade (o amor à virtude e a punição dos vícios), relacionando-os com os valores das sociedades patriarcais e judaico-cristãs e encontrando, pelo viés do entretenimento, um meio de demonstrar, no palco, aquilo que necessariamente também é moralmente válido na vida social (“real”) das pessoas que o assistem.

O que nos leva a seguir de perto a importância desse discurso religioso no melodrama é, justamente, a grande receptividade que esse tipo de peça encontrou em várias épocas. Poderíamos sim, tratar mais a fundo o assunto, procurando encontrar outras pistas e outras circunstâncias de suas construções, como por exemplo, a partir dos estudos das tipologias discursivas, dos elementos deícticos, que apenas numa leitura mais superficial do texto, devido à característica de discurso falado inerente a todo e qualquer narrativa dramático, se faz ali presente, inclusive se considerarmos o fato de que, como já vimos demonstrando ao longo deste trabalho, no melodrama, especificamente, a linguagem é mais coloquial, mais terra-a-terra, e procura retratar o falar das ‘tabernas’ para alcançar um público muito pouco instruído.

Poderíamos ainda enveredar pelo caminho, igualmente rico do voltado para o estudo pragmático do discurso, a partir da análise dos atos de fala, por exemplo, e verificar as relações pertinentes aos discursos personificados pelos atores no palco ou, ainda, as estratégias de construção textuais presentes nas obras analisadas, na linha dos estudos acerca da coesão e coerência de textos. Entretanto, importou-nos procurar perceber o uso dessas falas num âmbito mais sociológico, isto é, perscrutar o alcance dessas falas na platéia a partir das personagens que as pronunciam - no nosso caso um padre e um pai de família – considerando que o tipo de personagem que assume as vozes no melodrama está intrinsecamente relacionado com os valores nele transmitidos.

3.2. *O melodrama português encenado no Brasil*

No seguimento do nosso percurso de pesquisa, conforme descrevemos no Capítulo I, foi a partir do desenvolvimento do projeto de trabalho *A popularidade do teatro através da oralidade do discurso*, que viemos conhecer a presença constante de peças melodramáticas portuguesas em palcos brasileiros e, também, a forte influência dessas peças, no que toca aos temas apresentados, diante das platéias que a elas acorriam em grande número.

Através das representações teatrais podem-se expressar os pensamentos, emoções, vivências e interesses de diferentes classes sociais. A responsabilidade do melodrama, no teatro, será então a de educar um público composto, em sua maioria, por pessoas iletradas. Considerando, ainda, o que vimos afirmando acerca do elevado grau de receptividade do melodrama e, sendo este, um gênero teatral voltado para a classe popular, encontramos, ainda na atualidade, suas manifestações no Brasil, mais especificamente em regiões de maior ocupação e influência portuguesa (como por exemplo, o estado de Minas Gerais) no que se refere a tradições culturais e hábitos de convivência social.

Conforme descrevemos no início deste capítulo, alguns hábitos e a influência da instituição religiosa são também, como no Portugal do século XIX, reconhecidos naquele estado. O peso da religião é o que, podemos assim dizer, rege aquela sociedade. Também lá, as ações são recomendadas e comandadas, muito ainda, a partir dos

preceitos descritos pelos dogmas religiosos, nomeadamente da religião católica - de maior popularidade naquele estado - e personificados na figura do padre.

As formas e a contextualização utilizadas na construção dos enredos melodramáticos que lá chegaram, portanto, “colaboravam” no processo de conscientização da platéia que a eles assistia, a respeito das regras e valores aceitáveis socialmente. A par disso, constatamos o importante papel da religião na divulgação e legitimação desses conceitos morais, e buscamos identificar a relação existente entre a moral religiosa, que prega a condenação e a punição para os ímpios e a premiação e a consolação divina para os virtuosos, ou melhor, a construção desse enredo tinha por finalidade exprimir atitudes de punição exemplar do vilão e, ainda, o conforto da certeza da prevalência do Bem sobre o Mal.

Dentre as várias temáticas abordadas nos enredos das peças melodramáticas, há um claro predomínio daquelas que enfatizam a restituição e/ou a preservação dos valores sociais e a busca pela realização amorosa. Temas estes mais constantes no cotidiano das pessoas e que, com o aporte da religião, tinham mais facilidade para influenciar e persuadir aquele público a respeito desses conceitos de moralidade e de ordem social, que valorizavam, sobretudo, o sentimento de honra, que lhes tocava de forma mais profunda, exatamente naquilo que lhes seria o ponto mais sensível: o seu credo e a sua fé.

Isto posto, percebemos que a religião é uma das formas mais eficazes de controle social. O caráter espetacular, ritual, das manifestações religiosas festivas dissimula, entretanto, o didatismo desse controle empregado na educação formal e na prática religiosa cotidiana.

No teatro propriamente dito, a dramaturgia serviu sobremaneira como divulgadora das idéias cristãs, traço que se caracterizou tanto pela encenação de peças religiosas quanto pela inserção de conteúdos morais nos textos profanos o que garantiu sua influência na manutenção “da ordem e dos bons costumes”, desde meados do século XIX até a primeira metade do século XX. Esse fato é, conforme descrevemos acima, ainda muito presente no Brasil, nomeadamente no Estado de Minas Gerais, que é, ainda hoje, dos maiores redutos brasileiros de concentração das tradições do catolicismo, com práticas religiosas (ritos) rigorosamente marcadas, o que nos fez situar nossa análise naquele estado, no qual esse entrelaçamento entre arte e religião, tanto nas

manifestações artísticas quanto religiosas, é um hábito social constante, fazendo parte da memória cultural da região.

O conteúdo moral da dramaturgia popular mineira, portanto, mais claramente perceptível nos melodramas e dramas religiosos ali encenados, é característica das mais importantes e pode ser detectado nas formas de linguagem presente nas obras, no título, na temática, aí utilizados, e reconhecíveis a partir das vozes dadas aos personagens.

Além disso, podemos dizer que quando a religião faz uso do teatro em suas manifestações rituais ou para a propagação dos dogmas morais cristãos, bem como para a sua manutenção dentro da sociedade, ela se torna capaz de ditar normas de comportamento e/ou educar o espectador ao mesmo tempo em que o entretém e, assim se confirma a assertiva de Duarte (1995: 121) quando esta diz ser o teatro uma “escola viva de costumes [que] estimula o povo a detestar o vício e a amar e praticar a virtude”.

Entre os dramas sacros encenados nos palcos mineiros, entretanto, predominavam as representações de peças que continham trechos de passagens bíblicas, como por exemplo, a paixão de Cristo, ou então, a apresentação de fatos sobre a vida de mártires, sendo que tais peças eram apresentadas, principalmente, em dias de santos ou festivos, como Corpus Christi, Natal, Páscoa, entre outros.

No que tange aos gêneros de teatro popular encenados, conta-se o melodrama como o mais expressivo, bastante representado até o início do século XX. Sem o medo de nos repetir demasiadamente, a principal razão que confirma tal popularidade é a mesma que vimos descrevendo nessa dissertação e que está implícita em todas as obras do gênero, isto é, a simplicidade do enredo e a constante perseverança em combater o vício e premiar a virtude, através da defesa dos sentimentos de moralidade e justiça defendidos e pregados pelas instituições sociais dominantes.

Não só em relação aos preceitos morais presentes nesse gênero de peça, mas também a partir da construção dos enredos, como por exemplo, a partir do uso constante de monólogos e apartes, o melodrama procura guiar o espectador à cerca das surpresas e acontecimentos futuros e assim, o público, confidente do autor, está sempre a par de tudo, cabendo a investigação e a descoberta da verdade somente às personagens. Esta circunstância de conhecedor do que se passa e do que ainda vai se passar, que serve também para simplificar a compreensão da intriga, torna o público ao mesmo tempo distanciado e “cúmplice” e nos confirma que o duplo dispositivo da enunciação teatral

defendido por Maingueneau (1996) e Dompeyre (1992), no Capítulo II, é também um agente que explica a grande popularidade dessas peças, conforme se observa nos exemplos abaixo, para os quais, através dos *apartes*, ficamos a conhecer as intenções de Fernando em relação à Rosa. Ao fazer uso deste recurso, o dramaturgo Henrique de Macedo Júnior coloca seu público em uma situação delicada, a de cúmplice dos ardis de Fernando, construído por este autor como um vilão:

Fernando (*à parte*) – Diabo! não me lembrava que rosa conhece Deolinda e que póde vir a saber a minha afeição a essa mulher. (*alto, pouco senhor de si*) Tenho-a visto, tenho... Mas vamos ao que mais interessa: tu não tornarás a lembrar-te do que há pouco disse esse tresloucado rapaz, não é verdade? (Macedo Jr., H. (?) Ato I, cena VII)

Fernando (*cruzando os braços*) – Com effeito, estou admirado do teu procedimento!... Eis como são as mulheres: só amam quando não há sacrificios a fazer, mas logo que elles apparecem, o amor evapora-se!... (*à parte*) Parece que perco a partido!... os miseraveis que me perseguem conseguem affastal-a de mim. (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena II)

Fernando (*à parte*) – Joguem as ultimas (*alto*) Que não duvide do seu amor, quando acaba de me dar a prova mais convincente de que nunca me teve a mais leve afeição!... São escusadas mais explicações, e o melhor é terminarmos isto por uma vez; deixo-a livre, póde retirar-se! Procurarei esquecer no prazer da caça o seu amor! De hoje para o futuro supponha que nunca me conheceu; mas o que lhe aconselho é que nunca engane ninguem como me enganou a mim! Adeus (*sahida falsa, à parte*) Parece que me salvei. (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena II)

Fernando (*à parte*) – É minha, ninguem a arrancará dos meus braços. (*Antonio apparece e occulta-se entre as arvores*). (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena II)

Fernando (*à parte*) – Mais um pouco e cahir-se-ha nos braços (*alto*) Bem, agora pensemos nos meios que devemos empregar para fazermos persuadir essa caterva de imbecis que terminaram as nossas relações. Não é isto o que pretendes? (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena II)

Fernando (*à parte*) – Mau, que lá se escapa outra vez. (*alto*) És louca, minha Rosa; pensas que eu não procederei com toda a prudencia. (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena II)

Fernando – Bem o sei, Rosa; mas eu vim apenas para te vêr e dar-te um beijo (*escuta*) agora que satisfiz essa pequena ambição, retiro-me. (*à parte*) – Maldita tempestade !... (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena VII)

Fernando – E tua avó? (*à parte*) – Venci. (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena VII)

Fernando – (*à parte*) Vejamos se assim poderei enganar-a. (*alto*) Olha, Rosa; é melhor terminarmos com estes escrúpulos, que eu respeito; tu entras para casa e eu vou-me embora; assim estarão sanados todos os receios; adeus. (*sahida, falsa. Trovada forte*). (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena VII)

Fernando – (*à parte*) Trahido! este miseravel espreitou-me!... (*alto*) Não tenho que lhe dar satisfações. Retire-se. (Macedo Jr., H. (?) Ato II, cena VII)

Quanto ao monólogo, na adaptação de Romeu Correia, por exemplo, o uso deste artifício no fim da peça, a título de réquiem, funciona como uma rememoração, a Rosa do Adro passa em revista todos os acontecimentos vividos por ela e Fernando, apontando, ainda, o fim dado a cada personagem e o seu próprio fim, fazendo a platéia participar dessa ação a partir da recordação de tudo quanto foi visto no palco e do reforço das sensações ali transmitidas:

ROSA – Eu já vou. Deixa-me, Maria do Céu, eu já vou... (Maria do Céu afasta-se. Rosa recita o monólogo em tom de prece.) Meu Fernando, aqui estou sobre esta terra, onde o teu corpo se mistura. A nossa aldeia vive coberta de sombras, desde que a fatalidade desceu sobre as nossas cabeças. Não me queixo de ninguém... Todos têm sido tão meus amigos, tão carinhosos... que chego a ter horas de não perceber como tudo isto aconteceu. O Padre Francisco é um santo, juro que ele é um santo!... Como o pobre velho chora a morte do “filho”. O Antonio nunca mais apareceu. Toda a aldeia acredita que, o pobrezinho, se matou. Ao conhecer a verdade do seu nascimento, não quis viver mais... Fernando, meu querido Fernando, foste assassinado pelo meu irmão!... Não soubeste pois não? É verdade. Tive um irmão que me vingou por amor. Amor de homem para mulher que queria sua. O Antonio amava-me loucamente, ele, o meu irmão... Foi pecador sem o saber, o teu matador, querido Fernando, quando querias ligar o teu nome ao meu... Tenho pena as senhora Baronesa e da Deolindinha... Vivem tão tristes, tão sós. Que vai ser delas quando eu morrer?... Sim, Fernando eu vou morrer. E é natural que eu morra depois de tudo quanto aconteceu... Que fazia sobre a terra uma pobre alma solitária como a tua desgraçada Rosa? O meu, o nosso tempo, passou... Nascemos, afinal, para tudo isto quanto aconteceu, e foi terrível e belo... Fernando, meu Fernando... como eu te perdoei todo o sofrimento que me causaste!... Só recorda nesta hora toda a felicidade que senti nos teus braços, meu amor!... o resto esqueci ou esqueço a pouco e pouco. Fernandinho, ouves o que eu te digo?... Ouves-me querido? (dolorosamente, e cada vez mais enfraquecida) Os meus dedos sentem um prazer de mergulhar nesta terra que é tua... Como ela é macia, e fresca e... leve, Fernando. Estou tão perto de ti!... Tão perto e tão feliz!... (e fica deitada sobre sepultura) (Correia, R., (?) Ato III, Réquiem)

Em sua estrutura, o melodrama recorre ainda a estratégias capazes de causar o suspense, a apreensão e a comoção de seu público, tais como as perseguições e os

equivocos, que tanto podem surgir a partir de fatos (cartas extraviadas, perdidas, reencontradas, encontros desfeitos, falsos endereços...), quanto de pessoas (substituições de crianças, semelhanças fortuitas ou premeditadas, usurpação de qualidades ou de títulos...); e de estratégias de reconhecimento (sempre nas cenas finais), nas quais a “voz do sangue” é apresentada como uma das formas da Fatalidade, e da qual nunca se escapa (Cf. Braga, 2005: 77). Um exemplo dessa fatalidade, em *A Rosa do Adro*, é o momento em que é dado a conhecer à platéia e ao próprio personagem que Antônio é irmão de Rosa. Ali percebemos, claramente, as estratégias de reconhecimento, já aqui apresentadas e o respectivo desfecho, quando, ao perceber o erro cometido, Antônio suicida-se. Segue-se o excerto:

ANTÔNIO (*descendo*): Oh! Que desgraçado sou!

PADRE (*entrando em seguimento de Antônio*): Aonde vais tu, meu rapaz?

ANTÔNIO: Vou... vou... Ah! Senhor Padre, eu sou muito infeliz...

PADRE: Por quê?

ANTÔNIO (*indicando Rosa*): Olhe, repare...

PADRE: Ah! Sim. Compreendo. Também tu a amaste loucamente e ainda a ama.

ANTÔNIO: Ainda!

PADRE: Mas, lembra-te do que eu te disse um dia... Mesmo que Rosa te viesse a amar tu não poderias ser seu esposo...

ANTÔNIO: Sim, lembro-me... E então?

PADRE: Quando te disse isso, tinha sobejas razões para assim proceder... e sabes por quê? (*Baixo*): Porque Rosa é tua irmã.

ANTÔNIO: Minha irmã? Minha irmã? Não... não é possível... Engana-se, por certo, senhor padre...

PADRE: Oxalá que assim fosse... mas... feliz ou infelizmente, é verdade.

ANTÔNIO: Verdade? Mas, como se concebe isso? Parece que a cabeça se me parte... Meu Deus! Meu Deus!

PADRE: Foi a mãe de Rosa que, na hora da morte, em segredo de confissão, me revelou a sua falta, pedindo-me que te fosse buscar à roda, para onde o homem que a desonrou te havia levado, ao alistar-se no exército. O teu pai jurara reparar a sua falta ao regressar, mas perdeu a vida num combate. Dois anos depois, casava tua mãe com o pai de Rosa, que, dotado de bons sentimentos, lhe perdoou a falta cometida. Eu, a pedido de tua mãe, trouxe-te para a minha companhia, jurando-lhe que só te revelaria o nome de teus pais, num caso extremo.

ANTÔNIO: E tem a certeza de que sou eu, esse rapaz exposto?

PADRE: Tenho, porque tua mãe disse-me para que eu te conhecesse melhor, que te procurasse no braço direito dois sinais negros bem distintos e separados, como efetivamente possuis.

ANTÔNIO: Tem razão, senhor Padre Francisco. Minha irmã... Minha irmã... Mas então eu sou um miserável!.. Um infame!...

PADRE: Deliras?

ANTÔNIO: Não, senhor Padre... Eu sou um grande criminoso.

PADRE: Que dizes?

ANTÔNIO: Fui eu o causador da morte de Fernando... Atrai-o a uma emboscada e junto com outro companheiro, matei-o.

PADRE: Que fizeste, Antônio!?

ANTÔNIO: Oh! Deus não pode perdoar-me! (*desespero*): Que miserável, que eu sou! (*chora*) (*Ouve-se um grito lancinante de Rosa*)

PADRE: Que será?

DEOLINDA (*saindo do cemitério*): Acudam! Rosa, a querida Rosa, debruçou-se a rezar sobre a campa de Fernando e morreu!

PADRE: Deus da misericórdia! (*Entra no cemitério com Deolinda*)

ANTÔNIO: E fui eu... Fui eu que a matei... Ah! Mas não devo ficar impune!... Serei o maior dos miseráveis, mas não o maior dos covardes. (*Suicida-se. Entra Deolinda, Padre Francisco e populares, trazendo Rosa, que colocam sobre o banco*)

PADRE: Que fizeste Antônio? (*Corre a ele*)

ANTÔNIO: Perdoe-me... meu pai... eu não podia sobreviver ao meu crime. (*Morre*).

PADRE: Morto! Infeliz! Deus te perdoe!... Dois irmãos que a fatalidade separou mas que a morte os une para sempre. (Ribeiro, J. (?) Quadro VIII, Cena II)

Em vários dramas ou melodramas portugueses encenados no Brasil, portanto, encontramos a mesma aceitação popular e a mesma construção estrutural. Em peças como *A Morgadinha de Val-Flor*, do autor português Pinheiro Chagas, que trata da mesma temática de *A Rosa do Adro*, nas adaptações por nós apresentadas, podemos observar toda essa trama da estrutura melodramática, ao serviço da manutenção dos valores patriarcais de toda uma sociedade, que é o tema central das duas peças. Outro texto, também de muito sucesso por aquelas terras é *A Virgem Mártir de Santarém*, que apresenta novamente uma temática portuguesa, sendo também ambientada em Portugal, na região da cova da Iria. Nessa peça, os valores ali representados são aqueles de manutenção da fé e preservação da virtude.

A mensagem religiosa e moral transmitida pela peça é muito marcante. Enquanto o público se comove com a demonstração de fé e devoção de Iria, são-lhe mostrados exemplos de comportamento que se devem cultivar perante Deus e a sociedade, pois aqueles que não reprimam as influências perversas ou, ainda, aqueles que, por ventura, transgridam as regras sociais serão sempre punidos, ao contrário, da personagem Iria, que ao permanecer firme em sua fé, ainda que suportando um sofrimento injusto até a morte, é merecidamente recompensada no céu.

Conforme afirmamos, nos melodramas de que tratamos aqui, transparece uma velada ou clara preocupação de manutenção dos valores morais, sobretudo os religiosos e os sociais, cuja exaltação é manifesta nas peças citadas. Esta preocupação confirma que o entrelaçamento entre a arte e a religião, no que concerne aos textos dramáticos, é reconhecida, sobretudo, através do discurso subjacente de valorização das tradições, o que, no caso específico da região brasileira em recorte, passaria pela reafirmação de valores religiosos, numa tradução das relações entre a sociedade e a dramaturgia, para ela e por ela produzida.

Em se tratando, mais especificamente, dos melodramas encenados na região das Minas Gerais, os temas apresentados, ainda que não diretamente ligados à realidade cotidiana das platéias, estavam intimamente relacionados com sua realidade emocional e, sobretudo, com sua realidade espiritual, o que possibilitava a tão propalada identificação palco-platéia.

Ora, isto porque o drama tem suas raízes no ritual religioso, que “é uma das primeiras necessidades da humanidade” (Esslin, 1978: 12). Então, se por um lado, o melodrama é definido, como já dissemos, basicamente, “a partir de seu sensacionalismo e de seus exageros” (Duarte, 1995: 209), ele consegue desencadear em quem o assiste o extravasamento de sensações reprimidas e, por outro lado, ele traz consigo esse contexto didático de educação das populações. Eis a dupla função do melodrama: comover até às lágrimas, “divertindo” e educar um público sensível que, por ser, em parte, ignorante, retém mais confortavelmente as mensagens por ele divulgadas.

No contexto das Minas Gerais, essa relação entre teatro e igreja no sentido ideológico é patente. Somando-se a ela, em quase todas as cidades o espaço para as apresentações eram os “salões paroquiais”, pois poucos municípios possuíam “casas de espetáculos”. Devido a essa proximidade física, o trabalho dos artistas ficava ainda mais

subordinado ao pároco, que censurava e controlava todas as apresentações, com o intuito de evitar que alguma peça pudesse conter qualquer desvio de sua função de escola dos bons costumes e civilização dos povos.

Se a proximidade física entre a classe religiosa e as representações teatrais da sociedade funcionava, por um lado, também como censura, por outro, na tessitura específica do contexto social mineiro, atestava a total integração do teatro àquela sociedade. O estabelecimento da relação entre espectadores - partícipes de uma sociedade católica imbuída de preceitos morais arraigados - e espetáculo, de intenso conteúdo moralizante, favorecia o imbricamento da arte com os conceitos religiosos que se desejava verem divulgados.

É lícito dizer, portanto, que o caráter moral e popular existente na estrutura do melodrama facilitou o inter-relacionamento entre a arte e a religião, e que com o apoio dado pela igreja católica à produção das peças, fazia-se a propagação dos dogmas morais cristãos e conseguia-se educar e influenciar um público, formado, como vimos, em boa parte por pessoas iletradas, a respeito de seus comportamentos e da ordem social vigente.

3.3. Valores sociais disseminados em A Rosa do Adro

As regras de convivência social estabelecidas por instituições específicas das sociedades (o Estado ou a igreja, por exemplo) passam pela relação que essa mesma sociedade realiza a partir da linguagem e da cultura desenvolvidas por seus integrantes. Com isso, a divulgação de tais regras, sejam elas de ordem moral ou religiosa, é prevista, justamente, a partir do jogo interativo entre construção, preservação e transformação dos valores defendidos/estabelecidos em relação à liberdade de atitudes de seus indivíduos, ao mesmo tempo em que se apóia na necessidade da lei ou da norma, que por si só não a esgotam.

Esse jogo revela ainda o didatismo do qual vimos até então falando. As ações nele descritas, pretendem mostrar ao ‘homem social’ que as virtudes morais (justiça, fortaleza, temperança, prudência) são características humanas que podem proporcionar

ao homem força e entendimento na busca pelo equilíbrio da vida social, todas elas muito presentes no enredo de *A Rosa do Adro*.

Dentre os valores morais presentes nessa peça, aquele que toca mais fundo o sentimento da platéia é o da compaixão, que, somada ao amor pelo próximo, faz com que o homem se envolva com o outro e participe de seu sofrimento, alegrando-se com sua vitória e sofrendo com seu infortúnio, como, claramente percebemos, a partir do momento em que Deolinda passa a conhecer o real motivo do sofrimento e do desgosto de sua amiga Rosa:

DEOLINDA (*Abrindo-lhe os braços*): Rosa! Meu Deus! Em que estado.

ROSA: É verdade, minha amiga. (...)

DEOLINDA: E por que não atalhaste a moléstia logo no começo?

ROSA: Porque não pude... ou não quis... (*Tosse*)

DEOLINDA: Não quiseste?

ROSA: Se apenas vivemos para sofrer, o melhor é encurtar esse sofrimento, deixando, quem sabe, de ser um empecilho à felicidade dos outros...

DEOLINDA: Não te compreendo, Rosa... Falas de um modo... (...)

DEOLINDA: Então, sê franca para comigo. Conta-me os teus sofrimentos. Dize-me: qual é o pesar que tanto te oprime? Amaste alguém que te desprezou, não é verdade?

ROSA: Pior do que isso.

DEOLINDA: Ainda pior? Como? (...)

DEOLINDA: Não, não quero. Se és minha amiga, Rosa, nada me ocultes. Chorarei contigo as tuas infelicidades e compartilharei das tuas mágoas, como se fosse tua irmã.

ROSA (*indecisa*): Então, sempre quer que lhe conte?...

DEOLINDA: Peço-te. (...)

ROSA: A partir dessa noite fatal, senti que o amor desse homem ia desaparecendo e então comecei a descrer dos seus juramentos e compreendi que só me restava morrer.

DEOLINDA: E esse homem, Rosa?

ROSA: Esse homem a quem eu entreguei a minha alma e a minha vida, veio um dia dizer-me que perdesse toda a esperança, que fizesse por esquecê-lo, e que, em paga do meu sacrifício, se lembraria de mim por toda a vida... Assim procedia porque a sociedade e outros compromissos impediam o nosso casamento.

DEOLINDA: Oh! Que malvado!

ROSA: Abandonada por ele, desfeita a última esperança, roubada no mais precioso dote de uma mulher, que mais poderia eu desejar, a não ser a morte, como único lenitivo para as minhas dores?

DEOLINDA: Não fales em morrer!

ROSA: Sim, morrerei breve, porque Deus ouviu as minhas súplicas, mas o meu último pensamento será ainda para esse homem que tanto amei... que amo... e que amarei até depois da morte. (...)

DEOLINDA: Ele sabe que estás assim doente?

ROSA: Talvez... Não sei...

DEOLINDA: Então, minha amiga, não percas a esperança. Não haverá homem tão cruel que vendo resvalar para o túmulo a mulher que ele perdeu, não procure reparar a sua falta... Serei eu própria a interceder por ti (*movimento de Rosa*) e estou certa que não será insensível aos teus e aos meus rogos. E, se tanto for necessário, lançar-nos-emos aos seus pés.

ROSA (*rápida*): Oh! Isso nunca.

DEOLINDA (*admirada*): Por que, Rosa?

ROSA: Porque seria forçá-lo a esquecer outra que o ama e que o deve fazer bem feliz... (...)

DEOLINDA: Embora... Tomarei eu esse encargo... Dize-me o nome desse homem... (...)

DEOLINDA: Por quê?

ROSA: Porque não devo. É um segredo que morrerá comigo... E, se é minha amiga, peço-lhe que o respeite.

DEOLINDA: Não posso. Indagarei e... (...)

DEOLINDA: Mas, porque estás assim nervosa? Meu Deus!... a tua narração... as peripécias desse amor... a tua recusa em declarar-me o nome do homem que te perdeu... fazem-me supor...

ROSA (*No auge da exaltação, rápida*): Não é quem supõe... Não é... não é dessa aldeia... (*Ataque de tosse*)

DEOLINDA: Que é ...Fernando! (*Rosa quer negar ainda e com o esforço que faz, cai chorando na cadeira. Pausa*) Rosa minha querida, Rosa!... Compreendi-te... Foi Fernando...

ROSA: (*Procura ainda negar, mas, com grande esforço, confessa*) É... Perdão! (*Pausa*): Perdoe-me, Deolindinha, perdoe-me!

DEOLINDA (*com lágrimas na voz*): Perdoar-te? Mas o que? Acaso serei eu a mais culpada? Pobre amiga... Eu também lhe queria muito... (...)

ROSA: Não posso aceitar o seu sacrifício. (*Tosse*). Bem vê que poucos dias tenho de vida... e por isso não quero... não devo... (*Terrível acesso de tosse. Leva o lenço aos lábios e tira-o tinto de sangue. Cena muda entre os personagens. Rosa observa Deolinda e tem um sorriso de suprema resignação*) (Ribeiro, J. (?) Quadro VI, cena II)

Já o senso de justiça é a moral mais instrutiva, pois representa a balança, a igualdade, a regra e o regulamento que designam a retidão dos hábitos a serem adquiridos. Enquanto virtude moral, este consiste na vontade constante e firme de dar a “Deus” e ao próximo o que lhes é devido. Faz crescer a consciência da necessidade da justiça, incutindo, no agir humano, a ligação existente entre direitos e deveres. Esse senso de justiça e retidão supõe, ainda, uma ação responsável que aponta para a reciprocidade entre pessoas e classes sociais, ao superar toda a forma de discriminação de sexo, cor, raça ou classe, isto porque a dignidade humana é e deve ser comum a todos. Nesse contexto, o sentimento de solidariedade é praticamente uma exigência, especialmente no que concerne às ações de caridade e ajuda aos empobrecidos, aos mais marginalizados ou até aos excluídos de alguma forma, dos círculos sociais existentes.

Dessa forma, a moral social influencia o comportamento humano, seus sentimentos de honra, solidariedade e piedade. No cumprimento dessas regras e valores que a moral preserva, porém, o homem tem a oportunidade de escolha, podendo obedecer ou não a determinada exigência. Essa liberdade, entretanto, coloca em xeque a responsabilidade e a consciência de cada indivíduo, uma vez que a própria realidade humana demonstra por si só outra realidade que se contrapõe às virtudes, somos vasos de barro, frágeis, passíveis de deslizar no próprio orgulho, numa inversão do ser virtuoso, ou seja, há uma maior propensão para o vício e o pecado, daí que os méritos do homem em sociedade sejam conseqüentemente muito relativos, porque se torna necessária a idéia de um constante empenho no aperfeiçoamento de valores. É um caminho que se faz e se refaz intermitentemente.

Nesse aspecto, o meio mais eficaz para essa prática constante de vivência mais positiva, no percurso de depuração dos valores morais sociais, é a religião, que, enquanto ‘auxiliar’ da moral, corrobora sentimentos de temor ou de esperança da correção dos vícios e promete merecidas recompensas. A religião, nessa sociedade, funciona como uma extensão e um endireitamento da justiça humana através da justiça divina, pois age como resposta colaborativa às sanções estabelecidas pela sociedade, representando um conjunto de concepções, relativas à cristandade e ao mundo, cuja aceitação teria por conseqüência a prática do bem.

PADRE: O meu dever é apontar-te o caminho do bem. Eu sei que amas Fernando, mas crê, minha boa Rosa, que eu vejo bem através desses amores:

Tu, que és inexperiente ainda, ama-o com todas as forças de tua alma, mas ele já tem mais experiências do mundo que tu e deixou-se apenas seduzir pela beleza fascinante de teu rosto. Não procurou saber se eras boa dona de casa, se eras virtuosa, se tinhas belos dotes de coração, e se poderias ser uma excelente esposa e uma boa mãe...

ROSA: Estou certa de que ele havia de ter pensado em tudo isto.

PADRE: Enganas-te, minha filha. O instinto do homem é o seu melhor conselheiro. Fernando apenas viu em ti uma excelente conquista. Só pensou em possuir-te. O primeiro passo está dado. Mais tarde depois de conseguir o seu intento, arremessar-te-á ao desprezo e nunca mais se lembrará de ti. Depois virá o arrependimento, minha filha, mas já será tarde, muito tarde!

ROSA: Não diga isso, Padrinho! Fernando não é um ente tão perverso como supõe... Já o Antônio quis insultá-lo com esse mau conceito, mas ia pagando bem caro a sua ousadia.

PADRE: Antônio é teu... é teu amigo. Não blasfemes contra esse infeliz. É certo que Deus não pode permitir que ele possa ser o teu esposo, como era seu desejo, mas em nome de Deus te peço que respeites a sua dor e avalies a amizade daquele rapaz, que é muito desventurado. Um dia, que não virá longe, há de saber um segredo que me não é permitido por enquanto revelar-te e pelo qual ficarias arrependida de o ter feito sofrer tanto. Antônio é digno da tua compaixão. Respeita-o e praticarás a melhor das virtudes.

ROSA: Mas eu, meu Padrinho, não o tenho insultado, sou até amiga dele.

PADRE: Bem sei... mas muito mais amiga serás quando souberes desse segredo.

ROSA: Meu Deus, o que será? Que fatalidade me estará reservada?

PADRE: Sossega e deixa à providência Divina o que só a ela compete. Sê forte!... Vamos agora ao que mais importa. A tua amizade a Fernando está ainda em princípio e por isso melhor se poderá atalhar. São dois ou três dias de saudade e depois esquecê-lo-á. É necessário esse sacrifício, minha filha e se não me queres dar um grande desgosto, faz-me o que te peço. Crê que Fernando nunca casará contigo! Vamos fazes-me o que te peço? Nunca mais te importarás com esse rapaz?

ROSA: Farei tudo quanto puder para o não desgostar, meu Padrinho.

PADRE: Fico confiando em ti. Adeus Rosa, que o Senhor te inspire para o teu bem. Fica com Deus e até amanhã. (*Sai*) (Ribeiro, J. (?) Quadro V, Cena IV).

Nesse contexto, ainda cabe a nós dizer que a prática da arte tem papel muito importante na disseminação e manutenção desses valores e regras sociais. Isto porque toda e qualquer manifestação artística tem um campo de envolvimento bastante alargado, quer em relação aos seus meios de produção quer em relação a sua audiência e recepção. Em nosso caso específico, que tratamos da divulgação de práticas “corretas” de convivência social através da encenação de textos dramáticos, podemos dizer que essa envolvimento abarca o autor, a própria obra e a sociedade em uma estreita relação,

pois, nesse caso, é através da arte que o artista, de forma única e particular, vivencia e condensa a experiência da coletividade ao aplicar seus conhecimentos e experiências, ele organiza, transforma, harmoniza, cria e recria símbolos, códigos e conceitos com o propósito de traduzir a sua própria realidade.

Assim, podemos dizer que grande parte das manifestações artísticas traduz, obviamente, o contexto social, cultural e histórico ao qual pertence e em que é produzida, pois está inserida em uma realidade previamente construída, com concepções, crenças, saberes e costumes próprios, ou seja, sem conduzir diretamente nem ao compromisso moral nem à atividade de caráter social ou político, a arte é uma forma de apelo capaz de despertar a consciência moral para a descoberta de valores éticos.

Nesse sentido, retomamos a idéia de teatro enquanto portador de uma patente responsabilidade educativa, o que nos permite dizer que através de uma peça teatral vemos refletidas as expressões de sentimentos, de emoções, de vivências e de aspectos culturais e históricos vivenciados por toda uma sociedade.

Partindo desse pressuposto, as representações melodramáticas alcançaram maior entrada perante seu público, justamente pelo forte apelo às questões emocionais, que longe de minimizar a mensagem transmitida, elas eram a principal forma dessa transmissão, pois sob a aparência de um dramalhão lacrimoso, veladamente incutia no público as formas “corretas” de vida.

Num momento em que as relações humanas e sociais se encontravam conturbadas dentro de um contexto de alterações na economia, na política, na ciência e na tecnologia, a necessidade de impor um sentido de moralidade e da revisão de valores torna-se premente. O sentido moral presente no melodrama, portanto, mais o fato de ser permeado por preceitos éticos religiosos, que pregam a premiação das virtudes e a punição dos vícios, facilitou o entrelaçamento entre esta forma artística e a religião, encontrando através do entretenimento um meio de demonstrar, no palco, a necessidade da moralidade, do combate ao crime e da virtude.

Encontramos traços dessa ideologia moral-religiosa nas peças melodramáticas, de modo geral, em todas as suas partes constituintes, quer no enredo, ao tratar de temas mais corriqueiros do cotidiano, quer no título, ao evocar já de início o ambiente em que aquele enredo seria posto à prova, ou ainda, na linguagem, que por ser apresentada para

um público mais “ingênuo”, devia ser o mais simples possível, para não falar também nas atitudes dos personagens, que precisavam ser bem demarcadas, denunciando as boas ou más ações que servissem de exemplo vivo para o público assistente.

Tudo o que vimos apresentando até aqui é muito presente na obra escolhida para análise nesta dissertação: *A Rosa do Adro*. Como podemos observar, desde o título até o desenlace final, toda a peça é entrecortada por mensagens que evocam o distanciamento entre as classes e, ainda, o poderio daquelas mais abastadas em relação à classe operária. Assim, no caso deste texto, o amor entre Rosa e Fernando não pode, em princípio, ser consumado porque ela é de classe social inferior e conforme os ditames da sociedade de sua época, a ascensão social é muito restrita. Uma melhor visualização do que apresentamos pode ser feita a partir da observação dos quadros abaixo, nos quais destacamos alguns diálogos mais emblemáticos, que exemplificam bem as circunstâncias utilizadas na construção do enredo melodramático, para conscientizar a platéia a respeito das regras e valores aceitáveis socialmente. Procuramos, nesse caso, traçar um paralelo entre o romance de Rodrigues [1870] (2001) e as adaptações que foram criadas, numa tentativa de destacar, por exemplo, a mudança de personagens na transposição do romance para os textos dramáticos apresentados. A nosso ver, essas alterações, além de servirem a um propósito técnico da elaboração do texto teatral, isto é, à economia de ações - característica da qual o teatro é o mais fiel guardião - servem também ao propósito de, ao dar aos personagens masculinos a “voz da razão”, transmitir conselhos e ensinamentos, preservar o senso patriarcal da sociedade daquela época.

A ROSA DO ADRO

QUADRO COMPARATIVO III – DIÁLOGOS

ROMANCE	TEXTO TEATRAL		
	J. RIBEIRO	R. CORREIA	MACEDO JR.
- ‘Stás um rapaz como um cravo – <u>dizia a boa da mãe do estudante</u> , olhando-o de alto a baixo – e com esses bigodes assim retorcidos à moda dos <i>sordados</i> !... <u>Aquelas senhoritas lá do Porto não hão de ter <i>forçado</i> nada contigo, hein, que digo eu?</u> (MMR, 2001: 11)	COSTA: <u>Aquelas senhoritas lá do Porto, é que não devem ter folgado contigo, hein?</u> Anda lá, que na tua idade eu fazia o mesmo. O essencial é estudares e pro ano voltares formoso. Cáspite. Um cirurgião a valer, hein? (Quadro I, cena 5)	XXX	XXX
Minha filha, - <u>continuou a boa da velha</u> , não podendo também conter a sua comoção; - as tuas lágrimas são a mais clara prova do teu amor para com esse moço; <u>foste demasiadamente precipitada, mas o mal ainda se pode remediar. Devias saber que o Sr. Fernando, além de ser rico, não é nenhum moço da lavoura, como muitos outros, que por aí há e isso deveria ser motivo para tu repelires com todas as tuas forças os seus desejos ou os protestos de amizade que te fizesse. Foste pois leviana na escolha: ouviste-o, acreditaste-o e consagraste-lhe o teu amor.</u> De há muito sabia eu dessas relações, mas nunca me tinha oposto a elas, porque não julgava que tomassem tanto vulto nem dessem tanto que falar e criticar na aldeia; ainda para mais, <u>ignorava que tu em tão pouco tempo pudesses ganhar-lhe uma tal afeição!...</u> Mas, como já disse, estamos ainda em tempo de tudo remediar; bem sabes o que se tem dito por aí, e portanto é necessário que termines tais relações e que nunca mais tornes a falar a esse moço. (MMR, 2001: 54/5)	<u>PADRE: Que duas alminhas! Agora, Rosa, escuta-me: Fui sabedor da tua amizade pelo filho do José da Costa, o Sr. Fernando! Foste demasiadamente precipitada, mas o mal ainda se pode remediar. Devia saber que Fernando, além de ser rico, não é nenhum moço de lavoura e isso devia ser motivo para repelires, com todas as tuas forças os protestos de amor que ele te fizesse. Mas, não, ouviste-o, acreditaste-o e consagraste-lhe o teu amor...</u> <u>PADRE: Sabes que fui teu pai adotivo, que sou teu Padrinho e que nessa qualidade me cumpre vigiar pela segurança da tua honra, visto que tua velha avó o não pode fazer, pela sua avançada idade. Não convém que ela saiba disso e foi por isso que aproveitei essa ocasião para falar-te. Ignorava que tu, em tão pouco tempo, pudesses ganhar uma tal afeição. Mas, como já disse, estamos ainda em tempo de tudo remediar. Bem sabes o que se tem dito por aí, e portanto é necessário que termines essas relações e que não voltes a falar com esse senhor.</u> (Quadro V, cena 4)	XXX	<u>PADRE: Minha filha, as tuas lágrimas são a mais clara prova do teu amor para com esse moço; foste demasiadamente precipitada, mas o mal ainda se póde remediar. Devias saber que Fernando, além de ser rico, não é nenhum moço de lavoura, como muitos outros, que por ahí há, e isso devia ser motivo para repelires, com todas as tuas forças os seus gracejos ou os protestos de amor que ele te fizesse, foste pois leviana na escolha, ouviste-o, acreditaste-o e consagraste-lhe o teu amor.</u> <u>PADRE: (...) Sabes que fui teu pae adoptivo, que sou teu Padrinho e que n’essa qualidade me cumpre vigiar pela segurança da tua honra, visto que tua velha avó o não pode fazer, pela sua avançada idade. Não convém que ella saiba d’isto e foi por isso que te chamei aqui para a porta. Ignorava que tu, em tão pouco tempo, pudesses ganhar uma tal afeição!... Mas, como já disse, estamos ainda em tempo de tudo remediar; bem sabes o que se tem dito por ahí, e portanto é necessario que termines essas relações e que não voltes a fallar com o filho do capitão.</u> (Quadro V, cena 4)

A ROSA DO ADRO

QUADRO COMPARATIVO III – DIÁLOGOS

ROMANCE	TEXTO TEATRAL		
	J. RIBEIRO	R. CORREIA	MACEDO JR.
- Vamos, Rosa, <u>sê forte; o teu amor está ainda em princípio, e por isso melhor se poderá atalhar; são dois ou três dias de saudade e de tristezas, mas depois esquecê-lo-ás. É necessário este sacrifício, minha filha, e, se não me queres dar um grande desgosto, faz-me o que te peço. Crê que o Sr. Fernando nunca casaria contigo, porque ele apenas o que deseja é passar algum tempo e divertir-se; tu, como mulher que és, não pensas assim, e daqui a pouco ter-lhe-ias uma afeição que poderia trazer consigo graves consequências. Vamos: fazes-me o que te peço? Nunca mais te importarás com esse rapaz?</u> (MMR, 2001: 55)	PADRE: Sossega e deixa à providência Divina o que só a ela compete. <u>Sê forte!... Vamos agora ao que mais importa. A tua amizade a Fernando está ainda em princípio e por isso melhor se poderá atalhar. São dois ou três dias de saudade e depois esquecê-lo-á. É necessário esse sacrifício, minha filha e se não me queres dar um grande desgosto, faz-me o que te peço. Crê que Fernando nunca casará contigo! Vamos fazes-me o que te peço? Nunca mais te importarás com esse rapaz?</u> (Quadro V, cena 4)	XXX	PADRE: Sossega e deixa á Providência Divina o que só a ella compete: o futuro a Deus pertence. Vamos agora ao que mais importa agora: <u>Sê forte; a tua amizade a Fernando está ainda em principio, e por isso melhor se lhe poderá atalhar; são dois ou tres dias de saudade e depois esquecel-o-has. É necessário esse sacrificio, minha filha e se me não queres dar um grande desgosto, faz-me o que te peço. Crê que Fernando nunca casará contigo, porque o que elle apenas deseja é conseguir os seus maus intentos. Vamos fazes-me o que te peço? nunca mais te importarás com esse rapaz?</u> (Quadro V, cena 4)

Em *A Rosa do Adro*, como pudemos perceber, o tema recorrente é a necessidade de manutenção da hierarquia social, o que acaba por ser também o pano de fundo da impossibilidade da união entre Rosa e Fernando.

Para produzir o efeito pretendido, a peça foi construída dando uma maior visualidade aos personagens masculinos, que representam a voz da verdade e da razão, em oposição aos personagens femininos, que foram relegados à tarefa de cumprir a pecha do sentimentalismo tão criticado nas obras do gênero, pois “de acordo com o código moral constituído, é [a mulher] quem resume as virtudes salvadoras da ordem estabelecida e, por sua vez, traz um halo que, eventualmente pode induzir ao prazer” (Oroz, 1999: 75). Veja-se, à guisa de exemplo, como foram desenhados, no teatro, os papéis femininos constantes do romance:

Avozinha (avó de Rosa)

DEOLINDA: A sua neta? Que tem ela?

AVOZINHA: Sei lá. A rapariga a modos que anda esquecida do mundo. Ela, que era a alegria de todos os dias, nesta aldeia, nem sei o que me parece agora... Tem uma tosse que não a larga e cada vez fica mais magra, mais sumidinha (*Chorando*): Ah! Minha senhora! A minha querida neta está perdida.

DEOLINDA: Não diga isso. Deus é grande.

AVOZINHA: Sim, Deus é grande, mas não tenho mais esperanças... Que vai ser de mim, tão velha já, e sem minha neta, a minha linda Rosa do Adro.

DEOLINDA: Vamos, coragem. A senhora exagera com certeza. Enquanto se vive, não se deve perder a esperança.

AVOZINHA: Esperança... esperança... (*senta-se chorando*): Quem a tivera... (*limpando os olhos*): Mas, minha neta está-se demorando... Vou chamá-la. (Ribeiro, J (?) Quadro VI, Cena I)

Teresa (mãe de Fernando) e a Baronesa (mãe de Deolinda)

DEOLINDA (*entrando E. A.*): Sr. José... Senhor José... Onde está ele?

BARONESA (*que segue Deolinda*): Então, minha filha sossega.

COSTA: Ah! Senhora Baronesa! Ah! Menina! O meu Fernando está perdido!

BARONESA: Não diga isso! Lembre-se que a Deus nada é impossível. (...)

TERESA: Meu filho! Não faças esforços... Olha o que te recomendou o Sr. doutor.

FERNANDO: Sou médico também, mamãe, e sei bem qual é o meu estado.

TERESA (*a Baronesa*): Ah! Minha senhora! Que grande desgraça.

BARONESA: Não desanime... Seu filho é jovem, pode resistir facilmente.

FERNANDO (*a Deolinda*): Foi castigo de Deus, Deolinda! (...)

BARONESA: Nesse caso, vamos deixá-los sós... (*aos demais*): Venham...

TERESA: Mas vê lá meu filho... Não vais fazer tolices... O médico recomendou...

FERNANDO (*beijando-lhe a mão*): Nada receie, minha santa mãe. Eu sei bem o que se passa em mim. (Ribeiro, J (?) Quadro VII, Cena II)

TERESA: Sente-se melhor, filho?

FERNANDO: Um pouco melhor, embora reconheça que tenho os instantes contados.

TERESA: Meu filho!

BARONESA: Senhor Fernando!

FERNANDO: Para que hei de iludi-los e iludir-me? Meus pais: em tempos nesta aldeia, conheci uma rapariga, formosa e pura como um anjo. Jurei-lhe um amor eterno e ela acreditou-me... Um dia abusei da sua confiança e pratiquei um crime abominável!.. Por esse tempo conheci outra criatura, bela, de sentimentos nobres, e nosso casamento foi ajustado com satisfação para todos... Mas, essa mesma que ia ser minha esposa, descobriu, um dia, aquela que se me entregara e, sacrificando-se, exigiu de mim o cumprimento do meu dever... Agora, que a morte se aproxima, quero que meus pais consintam no meu casamento com aquela que eu sacrifiquei, um dia, aos meus caprichos e que me ama ainda tanto como eu a amo...

TERESA: Que dizes, meu filho? (...)

FERNANDO: Então, meus pais?

COSTA: Cumpra-se a tua vontade, meu filho... Nós te damos o consentimento que pedes.

FERNANDO: Obrigado, muito obrigado, meu pai... minha mãe... (*À Baronesa*): Sua filha não tarda aí com a noiva. Se a senhora quisesse auxiliar o senhor Padre Francisco a preparar tudo...

BARONESA: Com muito prazer... (...)

COSTA (*A Teresa*): Vai ajudá-los, mulher.

TERESA: Eu vou. Meu filho... Meu querido filho... (*Saem*) (Ribeiro, J (?) Quadro VII, Cena V)

Ao descrever as formas do melodrama, Oroz (1999: 60) refere que sua estrutura foi criada sobre “quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher”. E diz mais, assim como o melodrama procura expressar os comportamentos de seu público, também “todo mito é uma história em si mesmo e expressa regras de conduta de um grupo social”. Podemos dizer então, que toda a teorização acerca do gênero melodramático e suas incursões no terreno dos “mitos sociais” (a sociedade e a religião, em nosso recorte), é bastante válida, idéia também corroborada por Mansivais

que afirma ser o melodrama “a forma clássica para que a sociedade registre seu temperamento moral e testemunhe suas convicções íntimas (...) [por] via direta para a expressão e fixação dos sentimentos socialmente válidos. (...) No melodrama, a moral dominante se enfraquece e se fortifica, regida pela convulsiva, estremecida fé nos valores da poesia” (*Apud* Oroz (1999: 47)).

Outra característica que notamos estar presente em *A Rosa do Adro* é a forte presença do sentimento amoroso. A mola principal de todo o enredo da peça é o sentimento de amor, que, numa sociedade patriarcal e paternalista tal como se nos é apresentada, foi alicerçado nas emoções femininas, pois é à mulher que é dado o poder do perdão e do amor incondicional. Assim, o amor torna possível alcançar o perdão divino e a purificação celestial na terra, pois quem ama vale mais e por isso é bom e, dessa maneira, o amor permite ao pobre ser rico. Esse sentido cristão do amor ajuda a dar sentido à mediocridade da vida diária e faz com que as pessoas se sintam bem consigo mesmas e heroínas de alguma coisa (Cf. Oroz, 1999: 62).

Na estrutura melodramática de *A Rosa do Adro* estão presentes dois tipos distintos desse amor: o primeiro, o amor homem-mulher que tem como objetivo o matrimônio. Tal como o percebemos, perfeitamente, no enredo dessa peça (o amor incondicional entre Rosa e Fernando). O outro tipo está mais relacionado ao sacrifício, à renúncia e é o que mais vale, pois é pela renúncia que se conquista a virtude celeste. Esse amor também pressupõe uma nobreza de caráter presente apenas em pessoas de sentimentos puros.

No caso da obra apresentada, esse amor-sacrifício revela-se no sofrimento da personagem Rosa que, ao renunciar ao seu amor, está agindo conforme as regras estabelecidas pelas instituições daquela sociedade e, com isso, renuncia também a qualquer recaída no vício, tal como atestam as réplicas destacadas abaixo, que dão conta dos conselhos a serem seguidos pela personagem principal a fim de poder voltar a trilhar o caminho da “correção”:

PADRE: Sossega e deixa à providência Divina o que só a ela compete. Sê forte!... Vamos agora ao que mais importa. A tua amizade a Fernando está ainda em princípio e por isso melhor se poderá atalhar. São dois ou três dias de saudade e depois esquecê-lo-á. É necessário esse sacrifício, minha filha e se não me queres dar um grande desgosto, faz-me o que te peço. Crê que Fernando nunca casará contigo! Vamos fazes-me o que te peço? Nunca mais te importarás com esse rapaz?

ROSA: Farei tudo quanto puder para o não desgostar, meu Padrinho.

PADRE: Fico confiando em ti. Adeus Rosa, que o Senhor te inspire para o teu bem. Fica com Deus e até amanhã. (*Sai*) (Ribeiro, J. (?) Quadro V, Cena IV)

Para Oroz (1999), “os obstáculos que incentivam as paixões são o suporte perfeito para o melodrama e sua estrutura narrativa, seu caráter insocial teve uma demanda latente no imaginário social. Paixão e pecado constituem um binômio mítico inseparável, eficazmente vinculado à retórica do melodrama. A paixão gera o desejo, o que é censurável e está em contradição com a moral social; é melhor acabar com o sujeito provocador e reorganizar-se de acordo com as normas reguladoras [existentes]” (pp. 66-68).

Diante desse forte teor moral, que envolve culpa, vingança e, sobretudo, justiça e honra, *A Rosa do Adro* destaca muito bem quais eram as leis sociais daquele tempo, o que era entendido como o comportamento correto, o exemplo a seguir.

Nesse sentido, Rosa, apesar de pobre e inferior socialmente, encarna um caráter perseverante, que lhe dá segurança nas dificuldades, firmeza e constância na busca do caminho mais justo e de acordo com aquilo que as convenções recomendam. Isso se traduz, em parte, já que a personagem titubeia em alguns momentos, na coragem de viver; na resistência às tentações, na superação dos obstáculos. Ela vence o medo, suporta as provações e perseguições; chega a renunciar à própria vida por uma causa justa.

Não só a identificação pelo sentimento, pela *emoção rasgada*, tal como vimos descrevendo, mas também e muito importante é a identificação proporcionada pela linguagem utilizada na representação dessas peças. Já dizia Ingarden (1988: 154) que “a representação pela linguagem desde logo completa a representação visual, especialmente no que concerne aos estados psíquicos das personagens representadas”.

A partir disso, podemos dizer que o melodrama encontra nas formas de linguagem utilizadas em suas obras, dentre outros elementos constantes de sua estrutura, a força que exerce sobre as platéias para as quais é apresentado.

Dizemos formas de linguagem, porque em se tratando de texto dramático, com o fim último da encenação, não nos podemos ater a considerar somente a fala e as réplicas

dos atores. Todo o teatro é linguagem, desde a escritura do texto até a sua encenação e recepção por um público.

O teatro, assim, conforme atesta Ferrara (1988), “não é apenas o texto falado pelo ator no palco, mas também o resultado de um exercício da inteligência expresso em marcação, espaço cênico, som, luz, figurinos, a encenação de uma leitura produtiva, enfim. E é essa leitura produtiva, no domínio literário, que transforma a obra em texto, e, no domínio teatral, poderíamos dizer que ela transforma o texto em figura plástica, sonora, gestual” (p. 203).

Nesse contexto, o teatro será a “manifestação ideal de uma atividade semiótica onde os signos se cruzam e perdem a arbitrariedade original para se deixarem contaminar por outras interferências significantes a fim de que o som possa ser visto; o movimento, ouvido; o gesto, falado; o espaço, sonorizado” (Ferrara, 1988: 205).

A conjunção desses elementos cumpre aquele que é o objetivo principal de todo texto escrito para ser encenado, que é o de ser identificável ao público que o assiste. Para tal, é necessária, entretanto, uma total sintonia entre todo o aparato cênico utilizado na construção da representação das obras dramáticas, quer seja entre os atores, o autor, o cenário, os diálogos, os personagens, os figurinos, os temas, enfim, todos os elementos constituintes do espetáculo final, pois para que esse objetivo seja alcançado, o público precisa “deduzir o que vê no palco, da mesma forma que tem que deduzir o que acontece em sua vida” (Esslin, 1978: 26-27), e precisa, também, apoiar suas emoções não somente na ilusão de que aquilo que assiste não é o real, o que lhe dará um certo conforto, mas também nas emoções suscitadas em toda a assistência. O público precisa respaldar-se em si próprio.

Para que tal envolvimento possa surtir efeito no espectador, entretanto, o tipo de linguagem utilizado no espetáculo deve estar intrinsecamente ligado ao nível que se espera ter a platéia e deve, ainda, caracterizar a maneira pela qual ela deverá encarar o personagem (Cf. Bentley, 1981: 42). A ausência de qualquer um dos componentes, necessariamente presentes na ilusão teatral, prejudica, de alguma forma, a recepção do público, pois este só irá reconhecer aquilo que estiver mais próximo de si.

Com isso, o espetáculo, como já dissemos, só terá cumprido, realmente, o seu papel a partir do momento em que permitir a identificação do público.

Dentre todos os aspectos apresentados, entretanto, o meio mais convincente utilizado, no tipo de peças aqui tratado, é o falar verbal, associado às outras diversas formas de linguagem não-verbais, que proporciona o prazer, ou não, do público e a possível concretização das intenções pretendidas tanto pelo autor quanto pelo diretor, ao colocar em cena determinados temas. Podemos dizer ainda que entre todos os meios por nós conhecidos de se chegar a ‘tocar’ a platéia, é a fala conjugada às outras diversas linguagens presentes, ante os olhos da platéia, que constitui o meio mais eficaz de se provocar a assistência ao ponto de ela se ver do outro lado do palco.

Huppes (2000: 79-81) confirma essa noção ao afirmar que o melodrama:

não perde a platéia de vista. Tem presente a necessidade de manter o público cativo e continuamente alimenta tal relação. Nesse sentido, a contribuição de apartes, monólogos e confidências é decisiva. Permite municiar o espectador de informações privilegiadas. A posse desses dados confere ao indivíduo sentado na platéia franca superioridade em relação a qualquer das personagens. Somente o público tem acesso às razões e aos objetivos de ambos os lados contendores. O melodrama lhe propicia um papel semelhante ao que o narrador onisciente concede ao leitor com quem partilha tudo. Quando sabe tudo de todos, o leitor pode encarar com superioridade as vicissitudes das personagens. No teatro romântico, o público é quem pode conhecer tudo, ninguém mais. (...)

Conhecimento total, a onisciência certamente propicia uma sensação de domínio sobre os fatos e sobre os segredos, que é extremamente lisonjeira e responsável. É lisonjeira, porque o espectador reconhece que se encontra em posição privilegiada. Ele sabe mais do que ninguém e isto o faz sentir-se agradavelmente poderoso. Mais facilmente pode controlar a angústia que o assalta ao verificar que o mal prospera e que o herói corre riscos. Ou lhe permite, quando menos, manter calma suficiente para tolerar o avanço da prepotência, da injustiça, da crueldade, para suportar o medo da desgraça, do abandono e da morte, até que reação eficaz seja organizada para inverter a roda da fortuna.

De outra parte, a onisciência concede algum alívio de tensão já que, em certo nível, o espectador é induzido a suspender a ilusão dramática. A platéia está a par da determinação do herói, tanto como, inversamente, conhece as intenções do mal feitor. A platéia pode prever alguns dos próximos lances para se resguardar da inquietação excessiva. Este saber aviva provavelmente o interesse com que acompanha a história. Propicia espaço, de outro lado, para conjeturas em paralelo. Abre condições para levantar hipóteses. O espectador tem um anteparo a amortecer-lhe o choque das surpresas e simultaneamente pode enquadrar-se como o cúmplice mais perfeito.

Podemos dizer, então, que tudo na obra cênica é linguagem e que tudo passa por ela. “O que é dito em cena choca-se na consciência ou subconsciência do auditório com seu sistema de valores, sua atitude para com a realidade” (Mukarovsky, 1988: 212). Toda essa construção, que constitui a encenação dramática, forma o jogo de significados estabelecido pela troca de sensações entre palco e platéia, dando sentido ao jogo dramático.

Por ações e atitudes, “atos e palavras”, os comportamentos são passados em revista. O público é defrontado com sua própria realidade. E ao fim prevalecerão, sempre, a lei e os valores sociais moralmente aceitos. No nosso caso, como um crime não pode encobrir outro, apesar de a sociedade não vir com bons olhos o enlace amoroso entre pessoas de classes sociais distintas, a desonra de um caráter digno também não pode ser aceita, e assim, com a realização do matrimônio e a iminente morte de um dos cônjuges, a ordem social e a justiça se restabelecem por completo.

Toda essa explanação justifica, tal como pudemos ver nos diálogos apresentados, a persistência, por um lado, dos personagens “detentores da razão” e, por outro, a força moralizadora presente no dever de moralizar os costumes e, nesse caso, dissuadir a Rosa do Adro de seu amor através da pacífica resignação desta última, que tenta, contra suas próprias forças - sim, porque o envolvimento emocional sugerido é tão forte que passa a ter reflexos físicos nos personagens, aumentando ainda mais as emoções a suscitar no público – tornar-se indiferente àquele sentimento.

Como pudemos observar, o mote principal da ação abre perspectivas para um embate entre dois pólos morais opostos: o do vício e o da virtude. O mal oprime, amordaça o bem, mas este luta pela justiça e é recompensado no final, com a punição do vício.

Além disso, diante desse forte teor moral, que envolve Bem, Mal, Justiça e Honra, demonstram-se quais eram as leis sociais, o que era entendido como o bem, como o comportamento correto e que a defesa desses conteúdos morais, baseados em valores patriarcais e cristãos, funciona para o melodrama como um meio de estabelecer uma relação com o espectador, reafirmando os valores de um mundo conhecido e assimilado, recordando a afirmação de Oroz (1999), em epígrafe neste capítulo.

Assim sendo, considerando a proposição de que o teatro é um local privilegiado para a aprendizagem de *severas* lições de moral, conclui-se que o melodrama soube, a

seu tempo, funcionar como instrumento de civilização e educação, pois além de focalizar os vícios da sociedade, apontando sempre para a existência de um código ético que não pode nem deve ser ignorado, ele preocupava-se, ainda, em dar ênfase à defesa da justiça, estimular a virtude e inibir os comportamentos socialmente reprováveis.

Enfim, ainda que a crítica de alguns autores rotule o melodrama como simplório e apelativo, “é melhor [procurarmos] entender o melodrama como o gênero que mais fielmente retratou as frustrações subjetivas e objetivas, através das torrentes de lágrimas derramadas” (Oroz, 1999: 233), pois representava temas bem elaborados, que resguardavam sempre os princípios da moralidade. E o público, formado por homens, mulheres, crianças, ricos e pobres - ria e chorava ao ver a espetacular reação do bem contra o mal e, “apesar de toda a crítica contra o melodrama, [esse] público o aplaudia freneticamente, de forma a irritar os que propugnavam por um teatro realista, equilibrado e verossímil” (Horta, 1995:136).

Ao fim de cada encenação melodramática, portanto, até hoje o público se regozija. “[Os] maus vencem todas as batalhas, exceto a última: a morte do vilão é o exorcismo através do qual o espectador reafirma a sua confiança na própria consciência, saindo do teatro convicto de que, apesar das aparências, reina no mundo a mais perfeita justiça retributiva” (Prado, 1972: 87-88).

No desenvolvimento deste capítulo, pudemos perceber que, sobretudo, a fala, conjugada às várias linguagens presentes no contexto da encenação, como importante instrumento na identificação palco-platéia, faz possível a decodificação das mensagens que se quer sejam entendidas pelos espectadores.

Em *A Rosa do Adro*, mais especificamente, essas relações estabelecidas, ou seja, aquelas que envolvem as situações de transmissão e recepção dos conteúdos fortemente morais ali representados, pudemos perceber, também, que a proximidade de linguagens que lhe é peculiar torna a obra, assim como tantas outras, um espelho da sociedade que se vê representada em cena e provoca sensações diversas em seu público assistente, que encontra uma conexão entre os sentimentos e situações “reais” e os sentimentos e situações “ficcionalis”.

Podemos afirmar, portanto, que as linguagens cênicas são a qualquer momento finais e contínuas, posto que elas se encerram ao final da apresentação, mas

permanecem no inconsciente de quem aceitou participar do jogo cênico, sendo levadas para a esfera de convivência social “real”, podendo influenciar as atitudes das pessoas.

Capítulo 4. Propostas didáticas para o ensino de Língua Portuguesa: o caso do Brasil

É impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero, assim como é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum texto.

Bakhtin, *Estética da Criação Verbal*

Ensinar língua oral não significa trabalhar a capacidade de falar em geral. Significa desenvolver o domínio dos gêneros que apoiam a aprendizagem escolar de Língua Portuguesa e de outras áreas (...) e, também, os gêneros da vida pública no sentido mais amplo do termo (...).

PCN – MEC/SEF

Seguindo a perspectiva apresentada neste trabalho, interessa-nos expor ainda alguns parâmetros para uma abordagem didática do texto dramático que, a nosso ver, serve muito bem às variadas abordagens metodológicas na prática escolar, uma vez que é uma forma textual que compreende globalmente todas as instâncias do processo comunicativo. Para tal exposição, privilegiamos, entretanto, a sua duplicidade, ou seja, o seu potencial não só de leitura, mas também de representação, já abordado no capítulo 2.

Assim, essa “especificidade do texto dramático leva-o a ser encarado como um jogo, considerados os objectivos e as exigências da cena. A relação entre a multiplicidade de linguagens que o espetáculo teatral implica (cenário, iluminação, som, vestuário, caracterização...) pode servir para desencadear a criatividade, de maneira a manifestar-se o entendimento do texto” (Costa, 1996: 52). E nesse sentido, toda a atividade que envolva processos de encenação e/ou leitura, assumindo o texto dramático em sua dimensão global, tornando o aluno além de leitor também espectador, é recomendada.

Nesse contexto, pretendemos, no presente capítulo, dar a conhecer e relacionar algumas propostas pedagógicas, para a didática da Língua Portuguesa, no ensino fundamental, a partir dos atuais programas de disciplinas utilizados nas escolas brasileiras: os PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais.

No Brasil, o ensino da Língua Portuguesa ainda é caracterizado por uma prática preponderantemente tradicional, vinculada ao ensino formal da língua, e que pode ser observada a partir do tratamento e da grande preocupação dos professores em relação aos conteúdos dedicados ao ensino da ortografia, da produção textual e da sintaxe.

Essa prática tradicionalista, entretanto, deveria privilegiar mais a interação entre os sujeitos e o texto. Assim não só o ensino das formas lingüísticas, mas também as relações estabelecidas entre essas formas, seu contexto de uso e as condições de produção desses elementos pelos alunos passam a ter maior grau de interesse nas aulas de Língua Portuguesa. Desse modo, as práticas de ensino agora, em teoria, dão lugar também a procedimentos diferenciados que focalizam a língua em funcionamento (ou seja, o sistema simbólico e o contexto de produção). A partir dessa concepção é que se

entende “produção de texto” enquanto prática ativa de vivência da língua e não como outrora era considerada, isto é, apenas o “produto” fechado e, por vezes, *irreal*, das aulas de Língua Portuguesa.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais elaborados em finais da década de 1990, surgem com a finalidade de se construir uma base de referência curricular no Brasil, para o ensino fundamental, que “possa ser discutida e traduzida em propostas regionais nos diferentes estados e municípios brasileiros, em projetos educativos nas escolas e nas salas de aula. E que possam garantir a todo aluno de qualquer região do país, do interior ou do litoral, de uma grande cidade ou da zona rural, que freqüentam cursos nos períodos diurno ou noturno, que sejam portadores de necessidades especiais, o direito de ter acesso aos conhecimentos indispensáveis para a construção de sua cidadania” (p. 09).

O contexto geral de ação desse programa está assente na necessidade de redefinição do papel da escola brasileira, e reavaliação dos objetivos a serem perseguidos ao longo dos oito anos de duração do ensino fundamental. Os PCN, portanto, têm ainda por função proporcionar debates acerca da função da escola na sociedade e apresentar as reflexões sobre *o que, quando, como e para que ensinar e apreender*, numa perspectiva que englobe não só as escolas, mas também as instâncias sociais como um todo.

O plano de ação aqui descrito insere-se, no enquadramento escolar, nas propostas didáticas para alunos dos 3º e 4º ciclos do Ensino Fundamental, o que corresponde à escolaridade do quinto ao nono anos no sistema de ensino português e uma de suas principais metas é a de fornecer ao aluno condições básicas de exercício da cidadania através do domínio da língua e da linguagem.

Privilegiando a construção da cidadania e de uma convivência em sociedade de forma mais plena, os PCN pretendem uma redefinição do papel marcado pela escola, principalmente, nos primeiros anos do ensino fundamental, nessa sociedade, e ainda mais, pretendem promover o debate, a reflexão sobre questões intrinsecamente ligadas à função que o ensino (ou melhor, a escola) deve ter nesse âmbito. “Como e para que ensinar e aprender?” é a questão norteadora dos rumos propostos para a elaboração desses documentos que ambicionam um alcance tão alargado quanto possível, e quem sabe, uma uniformização da educação em todo o território brasileiro.

A par das reais discussões que a elaboração desses planos de ensino provocou por todo o país, entre críticas, possíveis ambigüidades, contradições e etc., marcaremos os pontos centrais ali expostos e algumas sugestões que, se bem orientadas, podem sim, render bons frutos no processo ensino-aprendizagem em sala de aula, dando ênfase, como é óbvio, aos Parâmetros Curriculares desenvolvidos para a disciplina de Língua Portuguesa.

A partir dessa premissa, as propostas brasileiras têm como preocupações fundamentais a valorização da cidadania, a sociabilidade, a interação do aluno com o meio e a sociedade em que ele vive e, também, a variação lingüística. Essa última, de extrema importância, dadas as grandes diferenças regionais existentes no Brasil.

Em linhas gerais, os programas para a Língua Portuguesa são divididos em duas partes. A primeira trata da descrição da problemática da área no contexto sócio-educacional brasileiro, apresenta as justificativas para o ensino, sua importância e os principais objetivos a serem desenvolvidos e alcançados nos quatro ciclos a que se referem. Já na segunda parte, trata, basicamente, das especificidades do processo ensino-aprendizagem, destacando as figuras do aluno (o aluno ideal que frequenta determinado ciclo), do professor e suas atribuições e, ainda, o processo didático-pedagógico referente aos conteúdos – sua abordagem, o uso de tecnologias e o processo de avaliação.

As principais noções que dão fundamento ao trabalho na área de Língua Portuguesa foram ressaltadas por Silva (2000) e são as seguintes:

- 1) a **noção de linguagem como atividade discursiva**, necessariamente orientada pelas intenções de quem diz, pela imagem que tem do outro, pelos conhecimentos partilhados entre eles e pelos lugares sociais que ocupam. Uma atividade que necessariamente se produz dentro de um determinado gênero de discurso;
- 2) a **noção de gênero**, entendido como formas relativamente estáveis de enunciados disponíveis na cultura, ou famílias de textos que compartilham características comuns;
- 3) a **noção de texto**, entendido como a manifestação lingüística da atividade discursiva;
- 4) a **noção de intertextualidade**, ou universos de relações entre os textos produzidos. (Silva, L.L.M. 2000: 879)

Em breves achegas que faz quanto à aplicação dos PCN nas escolas brasileiras, a autora faz um estudo sobre as incompatibilidades do sistema proposto no documento em

relação ao sistema educacional vigente, assunto que não trataremos aqui, uma vez que só nos propusemos a relacionar algumas características mais importantes do referido programa e apresentar, tão-somente, algumas sugestões didáticas para o trabalho com textos em sala de aula.

Através da implantação dessas propostas procura-se dar ao texto, um lugar de destaque no ensino de Língua Portuguesa. Outrora relegado a segundo plano, sendo abordado apenas nas aulas de redação, qualquer texto era tratado de maneira idêntica, desconsiderando suas especificidades e intenções. Agora, percebe-se uma (re)atualização, teoricamente falando. A noção de texto é tema para ser integrado à maioria das atividades escolares, passa a ser dada maior relevância à dinamicidade de seu processo de significação, que fornece uma distinção mais ampla com o trabalho a partir de suas estruturas, dos conhecimentos prévios partilhados, dos múltiplos recursos semióticos – como a imagem – e, ainda, das condições de produção: o contexto, os sujeitos envolvidos nessa ação de linguagem, as intenções comunicativas, o meio de circulação do texto.

É de ressaltar que nos Parâmetros Curriculares Nacionais considera-se que “interagir pela linguagem significa realizar uma atividade discursiva: dizer alguma coisa a alguém, de uma determinada forma, num determinado contexto histórico e em determinadas circunstâncias de interlocução. Isso significa que as escolhas feitas ao produzir um discurso não são aleatórias – ainda que possam ser inconscientes -, mas sim decorrentes das condições em que o discurso é realizado” (PCN. 3º e 4º ciclos. MEC/SEF, 1998: 20-21).

Portanto, o produto da atividade discursiva, seja ele oral ou escrito, em sua unidade, será o texto, melhor dizendo, “uma seqüência verbal constituída por um conjunto de relações que se estabelecem a partir da coesão e da coerência” (*Idem*).

A partir do exposto, e para evidenciar uma ampliação progressiva dos conhecimentos lingüísticos presentes na construção dos textos e o reconhecimento das intenções do enunciador, os objetivos gerais propostos para o ensino de Língua Portuguesa são:

- “utilizar a linguagem na escuta e produção de textos orais e na leitura e produção de textos escritos de modo a atender a múltiplas demandas sociais, responder a diferentes propósitos comunicativos e

expressivos, e considerar as diferentes condições de produção do discurso;

- usar os conhecimentos adquiridos por meio da prática de análise lingüística para expandir sua capacidade de monitoração das possibilidades de uso da linguagem, ampliando a capacidade de análise crítica” (PCN. 3º e 4º ciclos. MEC/SEF, 1998: 20-21).

As sugestões de práticas didáticas para o desenvolvimento das capacidades de leitura ou escrita, isto é, para o aprimoramento da competência comunicativa dos alunos dão conta de atividades de leitura e escuta¹ de textos, numa compreensão ativa e não apenas de decodificação dos mesmos e, também atividades reais de fala e escrita, não se limitando à simples produção de textos para correção do professor.

Para melhor desenvolver e elaborar atividades relacionadas às práticas educativas propostas nos Parâmetros Curriculares para a LP, os gêneros que servirão de base para os trabalhos nas duas áreas aqui descritas são:

¹ A prática de escuta refere-se aos movimentos realizados pelo sujeito para compreender e interpretar textos orais.

PRÁTICA DE ESCUTA E LEITURA DE TEXTOS			
LINGUAGEM ORAL		LINGUAGEM ESCRITA	
LITERÁRIOS	• cordel, causos e similares • <u>texto dramático</u> • canção	LITERÁRIOS	• conto • novela • romance • crônica • poema • <u>texto dramático</u>
DE IMPRENSA	• comentário radiofônico • entrevista • debate • depoimento	DE IMPRENSA	• notícia • editorial • artigo • reportagem • carta do leitor • entrevista • charge e tira
DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA	• exposição • seminário • debate • palestra	DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA	• verbete • enciclopédico (nota/artigo) • relatório de experiências • didático (textos, enunciados de questões) • artigo
PUBLICIDADE	• propaganda	PUBLICIDADE	• propaganda

(PCN. MEC/SEF, 1998: 54)

PRÁTICA DE ORAIS E ESCRITOS			
LINGUAGEM ORAL		LINGUAGEM ESCRITA	
LITERÁRIOS	• <u>texto dramático</u> • canção	LITERÁRIOS	• crônica • conto • poema
DE IMPRENSA	• notícia • entrevista • debate • depoimento	DE IMPRENSA	• notícia • artigo • carta do leitor • entrevista
DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA	• exposição • seminário • debate	DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA	• verbete • enciclopédico (nota/artigo) • relatório de experiências • didático (textos, enunciados de questões) • artigo

(PCN. MEC/SEF, 1998: 57)

A partir da exposição dos objetivos e das práticas a serem utilizadas no desenvolvimento das linguagens oral e escrita dos alunos, o tratamento didático dos conteúdos é regido por princípios organizadores dos conteúdos de Língua Portuguesa que se apoiam no eixo *USO*→*REFLEXÃO*→*USO* (relacionado às práticas de leitura e escuta de textos orais), o qual caracteriza um movimento metodológico de *AÇÃO*→*REFLEXÃO*→*AÇÃO* (relacionado às práticas de fala e escrita), ao incorporar a reflexão das atividades lingüísticas do aluno, de tal forma que ele venha a ampliar sua competência discursiva para as práticas de escuta, leitura e produção de textos (Cf. PCN. MEC/SEF, 1998: 65).

Assim, o texto dramático, na prática efetiva da Leitura e da Escrita em sala de aula, engloba todas as atividades relacionadas ao processo comunicativo, uma vez que este pode ser lido e interpretado pelos alunos numa *possível imitação* do real em situação interlocutiva.

Esse tipo de texto, portanto, não é apenas um texto escrito e limitado a um determinado espaço e tempo. Há no trabalho com o texto dramático toda uma interatividade entre as redes interlocutivas e de relações interpessoais que contribuem para dar sentido à mensagem transmitida.

A singularidade do texto dramático, isto é, o fato de alcançar sua representação plena no palco, diante de um público, é o que proporciona uma leitura ativa do texto, na qual estão em constante interação as várias competências discursivas dos alunos. E com isso, não só a leitura e a compreensão, mas também, a interpretação e a representação do texto constituem um trabalho ativo “que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível proficiência” (PCN. 1998: 69-70), em nosso caso, no uso da Língua Portuguesa.

Nesse sentido, Martinez (1992) afirma que as práticas textuais no teatro permitem um vai-e-vem produtivo do texto escrito ao texto interpretado ou representado que dão conta da formação num âmbito mais amplo do que somente o da Leitura e Escrita, e estabelece aquelas que seriam as atitudes esperadas dos alunos no trabalho com o texto dramático, nos planos pedagógico, didático e educativo.

Segundo a autora, no plano pedagógico, os alunos vivenciam diferentes operações cognitivas, afetivas e semióticas, tais como leitura, compreensão, interpretação, simbolização, representação etc., seguindo um trabalho metalingüístico e metacognitivo. No plano didático, por sua vez, trabalham-se as diferentes épocas, autores, estéticas, gêneros, ou seja, as características lingüísticas do texto teatral, que colaboram para sua contextualização.

Destacamos, nesse plano, portanto, aquilo que já foi mencionado, no segundo capítulo dessa dissertação, com base nos trabalhos de Maingueneau e Dompeyre, o “*dispositif énonciatif du théâtre*” que é, exatamente, a possibilidade da dupla apreensão da obra teatral, ou seja, o entrecruzamento entre os diálogos internos (dos personagens) com o diálogo externo que visa alcançar o público (“collectif énonciateur = auter + metteur en scène + acteurs, etc., et un énonciataire: le public”). E por último, as

atividades do plano educativo autorizam o aluno a fazer uma exploração de sua personalidade psicomotriz afetiva e social.

Seguindo essa perspectiva, o trabalho com os textos dramáticos, em sala de aula, é orientado a partir de uma efetiva participação tanto do aluno quanto do professor, este não só como orientador das atividades, mas também como participante do processo de aprendizagem dos alunos, pois a sua experiência e relacionamento com a língua dará ao aluno a segurança ou não, a curiosidade ou não para aprendê-la.

Nas possíveis sugestões didáticas para o trabalho com textos, no nosso caso, inseridos no gênero *literário* (o romance e o texto dramático), que passamos a relacionar, deve-se ter em atenção, entretanto, que na elaboração dessas atividades, além de se levar em conta o desenvolvimento da competência de recepção dos enunciados, considera-se, ainda, o fato de que, nos usos sociais da língua, atualmente, “as pessoas lêem muito mais do que escrevem, e escutam muito mais do que falam”.

A escola, portanto, torna-se um ambiente propício para a interação e a produção/recepção de textos. “É o autêntico lugar de comunicação” (Paolinelli & Costa, 2006: 1 de 4). A efetiva produção de textos deve, então, fazer parte de um processo mais amplo no que se refere à interlocução e ao desenvolvimento cognitivo dos alunos para a plena construção de conhecimento a partir dessas atividades.

Assim sendo, no âmbito da “escuta de textos orais”, sugere-se a elaboração, nas escolas, de atividades de escuta orientada, dando ao aluno os instrumentos necessários à construção de “modelos apropriados ao uso do oral”. Nesse quesito, torna-se necessária a criação de um *corpus* (cassetes, debates, vídeos, entrevistas, palestras, leituras dramáticas, saraus literários, etc.) de trabalho, correspondente aos gêneros a serem trabalhados. E as atividades englobam, basicamente, a

Escuta orientada de textos em situações autênticas de interlocução, simultaneamente ao processo de produção, com apoio de roteiros orientadores para registro de informações enunciadas de modo a garantir melhor apreensão de aspectos determinados, relativos ao plano temático, aos usos da linguagem característicos do gênero e as suas regras de funcionamento. A presença nessas situações permite, conforme o gênero, interessantes articulações com a produção de textos orais, pois o aluno pode intervir com perguntas e colocações.

Escuta orientada, parcial ou integral, de textos gravados em situações autênticas de interlocução, também com a finalidade de focalizar os aspectos mencionados no item anterior. A gravação, pela

especificidade do suporte, permite, no processo de análise, que se volte a trechos que tenham dado margem à ambigüidade, tenham apresentado problemas para a compreensão etc. (...) (PCN. MEC/SEF, 1998: 68).

As propostas didáticas para a leitura de textos escritos privilegiam, obviamente, as atividades de representação e interpretação dos textos e mais ainda, no âmbito da formação de leitores, as atividades de

- (1) **leitura autônoma**, silenciosa de textos para os quais os alunos já tenham desenvolvido proficiência, o que lhes permite uma certa independência e confiança em si mesmos como leitores;
- (2) **leitura colaborativa** em que o professor lê um texto com a classe, e questiona os alunos sobre índices lingüísticos que dão sustentação aos sentidos atribuídos e os alunos devem, ao mesmo tempo, explicitar os procedimentos que utilizam para atribuir sentido ao texto;
- (3) **leitura em voz alta pelo professor**, que é uma atividade de leitura compartilhada de livros em capítulos que possibilita ao aluno o acesso a textos longos (ou difíceis);
- (4) **leitura programada**, já bastante conhecida, por ser a atividade mais comum de leitura em aulas de Língua Portuguesa. É adequada para discutir coletivamente um texto de temática mais densa em relação à condição dos alunos;
- (5) **leitura de escolha pessoal**, muito adequada para desenvolver o comportamento do leitor (Cf. PCN. 1998: 72-73).

Todas essas atividades são válidas como trabalho a ser desenvolvido com qualquer gênero textual, entretanto, o que não se pode relegar a segundo plano, no exercício dessas práticas é que, em se tratando de atividades que têm por base o texto dramático, estas somente abarcarão todas as competências discursivas de que vimos falando se se incluir, nessas atividades, as práticas de simulação do real por ele sugeridas, isto é, a sua representação.

Quanto às atividades orientadas para as práticas de produção de textos orais e escritos, deve-se atentar para as especificidades de cada um. O texto oral depois de produzido/pronunciado, não é passível de retomas ou reorganização, ao contrário do texto escrito que, mesmo permitindo essas reordenações, também precisa de uma

programação anterior a sua produção. Devem-se levantar questões do tipo: o que dizer? Para quem e como dizer?

Nesse sentido, as sugestões didáticas apresentadas para a produção de textos orais dão conta de atividades relacionadas, num primeiro momento, à “preparação para a enunciação através de esquemas, cartazes e/ou transparências para apoio durante a fala, roteiros para entrevistas ou encenação de jogos dramáticos improvisados” (PCN. MEC/SEF, 1998: 74) e etc. E, num segundo momento, o processo realizado é o do desenvolvimento dessas atividades prévias, ou seja,

- a) discussão improvisada ou planejada sobre tema polêmico;
- b) entrevista com alguém em posição de poder ajudar a compreender um tema, argumentar a favor ou contra determinada posição;
- c) exposição, em público, de tema preparado previamente, considerando o conhecimento prévio do interlocutor e, se em grupo, coordenando a própria fala com a dos colegas.
- d) Representação de textos teatrais ou de adaptações de outros gêneros, permitindo explorar, entre outros aspectos, o plano expressivo da própria entoação: tom de voz, ritmo, aceleração, timbre (Cf. PCN. 1998: 75).

No que se refere à produção de textos escritos, as atividades sugeridas privilegiam o aprimoramento dos padrões de escrita do aluno e propõem um maior contato desses com outros “escritos”, ou seja, um contato maior com autores e escritores dos mais variados gêneros. Pretendem, não só, o aprimoramento da escrita, mas também, o crescimento intelectual e crítico dos estudantes.

Dentre as atividades elaboradas para essa área, consideramos de maior importância o enfoque dado à escritura e reescritura dos textos. Atividade já de si interessante, pois retira da redação, o peso da avaliação que será ou não dada pelo professor. Entretanto, para que essa mudança seja realmente sentida, é necessário que o professor passe a olhar a produção escrita do aluno não atrás de erros, atentando apenas para a linearidade do texto, mas buscando ver o significado e as formas de construção desse significado.

“É função do professor”, portanto, “fornecer ao aluno condições adequadas de elaboração, permitindo-lhe empenhar-se na realização consciente de um trabalho lingüístico que realmente tenha sentido para” [ele], “e isso só é conseguido à medida que a proposição da “produção textual” seja clara e definida, apresentando-se as “coordenadas” do contexto de produção. É necessário que o aluno possa sentir que

realmente está produzindo para um leitor (que não deve ser apenas o professor), eliminando a exclusividade das situações artificiais de produção textual tão presentes no cotidiano da escola” (Paolinelli & Costa, 2006: 2 de 4).

Nesse processo, o aluno é convocado a participar das diferentes fases da construção de um texto: escrita, leitura, e reformulações de determinadas passagens. Dentro desse contexto, a atividade de refacção de textos necessita de uma atuação muito presente do professor, que é quem organiza e orienta a atividade, permitindo aos alunos “a saída do texto, passando pelo trabalho com as questões lingüísticas ou discursivas que estiverem sendo estudadas e o conseqüente retorno ao texto” (PCN. MEC/SEF, 1998: 32)

Com isso o procedimento dessa atividade deve envolver:

- Seleção de textos produzidos pelos alunos, que seja representativo das dificuldades coletivas e apresente possibilidades para discussão dos aspectos priorizados e encaminhem soluções.
- Apresentação do texto para leitura, transcrevendo-o na lousa, reproduzindo-o, usando papel, transparências ou a tela do computador;
- Análise e discussão de problemas selecionados. Em função da complexidade da tarefa, não é possível explorar todos os aspectos a cada vez. Para que o aluno possa aprender com a experiência, é importante selecionar alguns, propondo questões que orientem o trabalho. A revisão exaustiva deve ser reservada para situações em que a produção do texto esteja articulada a algum projeto que implique sua circulação.
- Registro das respostas apresentadas pelos alunos às questões propostas e discussão das diferentes possibilidades em função de critérios de legitimidade e de eficácia comunicativa. Nesta etapa é importante assegurar que os alunos possam ter acesso a materiais de consulta (dicionários, gramáticas e outros textos), para aprofundamento dos temas tratados.
- Reelaboração do texto, incorporando as alterações propostas (PCN. MEC/SEF, 1998: 32)

A proposta de trabalho apresentada nos Parâmetros Curriculares, portanto, mostra-se, pelo menos em teoria bastante interessante e enriquecedora, uma vez que além de potencializar as atividades de Língua Portuguesa, mostra-se aplicável também, nas outras disciplinas, criando uma maior interação entre todos os campos do conhecimento. Falando agora, mais especificamente, acerca do trabalho com os gêneros textuais e discursivos, este se torna um importante meio de estimular o aluno a interagir com o meio em que vive, ou seja, “agir sobre o mundo e dizer o mundo” (Paolinelli &

Costa, 2006: 1 de 4). Um trabalho mais eficiente, digamos assim, com esses conteúdos, é uma grande valia no ensino da língua e no estabelecimento de relações com e a partir dela, pois “nada do que fizemos lingüisticamente está fora de ser um gênero” (*Idem*).

Considerações finais

Pretendemos, com o trabalho que agora finalizamos, estabelecer possibilidades de abordagens e análises das tipologias descritivas em dois gêneros textuais diversos: o narrativo e o dramático. Para tal, procuramos embasamento teórico em estudiosos atuais que se têm debruçado sobre as questões relacionadas à Lingüística de Textos e Gramática Textual, que conferem diferenciadas perspectivas de pesquisa e trabalho.

Passando em revista o estudo que realizamos, no primeiro capítulo propusemos o estabelecimento do percurso investigativo que empreendemos e os motivos que nos levaram a escolher a linha de trabalho que aqui foi seguida. Num outro momento, procuramos apresentar os surpreendentes resultados, podemos dizer, das pesquisas acerca da obra de Manuel Maria Rodrigues (1870), que além de contribuir com o trabalho proposto, alargaram as possibilidades de análise. Estabelecemos ainda, neste capítulo, os principais conceitos relativos aos gêneros textuais estudados, abordando de forma gradual, as principais características de cada uma das tipologias descritas.

No segundo capítulo, a partir dos estudos de Jean-Michel Adam, J.-M. Adam & Petitjean e Sueli Marquesi, foi nos possível, traçar um paralelo entre o texto novelesco e o texto dramático estudados, a partir das teorias da seqüencialidade textual. Apoiamos nossa análise no estudo da tipologia descritiva, desenvolvida por Adam (1992), principalmente, e pudemos perceber pontos de semelhança entre os dois gêneros, no que se refere à construção e à estrutura do estatuto das descrições nas obras analisadas. Num segundo momento, apresentamos as peculiaridades da estrutura das didascálias no texto dramático e suas principais funções. Ressaltando que, após as análises esquemáticas, percebemos semelhanças entre essas duas tipologias seqüenciais, mas, entretanto, essas semelhanças, no que tange à transposição para o texto dramático dos elementos descritivos utilizados, talvez pela economia de termos que a escrita teatral exige, apresentam uma correspondência apenas funcional, pois nas adaptações para teatro de A

Rosa do Adro, ainda que elas tenham por base o original de Rodrigues (1870), não apresentam uma correspondência textual para a descrição dos ambientes e da própria personagem principal, como se observa nos exemplos mencionados.

Para o terceiro capítulo, que em princípio era a questão central do trabalho, de cunho mais sociológico que lingüístico, realizamos basicamente uma análise da enunciação teatral, procurando apresentar questões concernentes à disseminação de preceitos sociais e/ou religiosos pelas peças melodramáticas e a forte aceitação que esse tipo de peças encontrava no público assistente de suas diferentes épocas de representação. Para isso, utilizamos as adaptações de *A Rosa do Adro*, e estabelecemos uma análise do discurso moralizador presente naqueles textos, à luz dos estudos que trataram do tema do melodrama, justamente, a partir das questões que tocam a linguagem utilizada naquelas peças.

E num quarto e último capítulo, de menor densidade teórica, apoiados nas tipologias textuais estudadas ao longo deste trabalho, apresentamos as sugestões e/ou orientações de trabalho, em vigor no Brasil, nos Parâmetros Curriculares Nacionais, elaborados pelo Ministério da Educação e Cultura brasileiro, que dão conta do trabalho que deve ser realizado nas escolas de ensino fundamental para que os alunos apreendam e façam uso da competência textual a ser adquirida. O trabalho com os PCN pretende, de alguma forma ou pelo menos em teoria, dinamizar as aulas de Língua Portuguesa, procurando pontos de contato com outras disciplinas para criar uma maior interação entre os vários campos de conhecimento e propiciar atividades mais enriquecedoras nas diversas áreas do ensino.

Nessa seqüência, com o trabalho apresentado, é forçoso dizer que assumimos a responsabilidade de não apresentar conclusões estanques e definitivas. Devido ao contorno que a pesquisa e o desenvolvimento do trabalho assumiram e às limitações de tempo para conclusão do mesmo, impostas pelo período de duração da bolsa, não nos foi possível concentrarmo-nos num único tema e aprofundá-lo, o que seria ideal.

Por isso, a partir do bem-vindo alargamento do projeto inicial, que nos abriu um leque de possibilidades de análise do mesmo *corpus* tão rico e interessante, optamos por apresentar, como foi visto, algumas vertentes de pesquisa que merecem e serão aprofundadas futuramente. O trabalho realizado mostrou possibilidades de estudo na área da Análise do Discurso e Pragmática pela força da dimensão ilocutória apresentada

nos diálogos das peças teatrais, ou ainda, estudos mais aprofundados na questão da Gramática de Textos que, por exemplo, permitiria um interessante trabalho sobre a coesão e coerência textual, passando por um abrangente estudo das tipologias anafóricas, ou ainda, poderíamos abordar questões de interesse da Semântica, ao trabalharmos, por exemplo, as possibilidades de interpretação dos conteúdos ideológicos apresentados nas peças. Tudo isso, só para demonstrar algumas entre as *n* perspectivas de estudo que nos foi possível enumerar.

Contudo, embora saibamos que as análises apresentadas deixam algumas questões a serem resolvidas, também acreditamos que possam contribuir para que se perceba uma nova perspectiva no trabalho com os textos, principalmente em salas de aula, tornando o estudo das tipologias textuais, atualmente tão penoso para professores e alunos, mais estimulante e enriquecedor.

Nesse sentido, ao finalizar nosso trabalho, essas “considerações finais” pretendem dar conta do compromisso assumido em desenvolver, com maior profundidade, questões relevantes que foram aventadas no percurso dessa dissertação e que, de momento, pudemos apenas mencionar.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, Jean-Michel** (1990). *Les textes, types et prototypes*. Paris: Nathan.
- ADAM, Jean-Michel; PETITJEAN, André** (1982). “Introduction au type descriptif”. In: *Pratiques* nº 34, pp. 77-91.
- ADAM, Jean-Michel; PETITJEAN, André** (1982a). “Les enjeux textuels de la description”. In: *Pratiques* nº 34, pp. 77-91.
- ADAM, Jean-Michel** (1987). “Approche linguistique de la séquence descriptive”. In: *Pratiques* nº 55, pp. 03-27.
- ALVES, Rubem** (1991). *O que é religião*. 10ed. São Paulo, SP: Brasiliense.
- ALVES, Rubem** (1984). *O Enigma da Religião*. Campinas, SP: Papirus.
- ARISTÓTELES** (s.d). *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- BARATA, José Oliveira** (s.d.). “Didáctica do texto dramático”. In: *Cadernos de Literatura* nº 10. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. pp. 25-30.
- BENTLEY, Eric** (1981). “Diálogo”. In: *A Experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores.
- BERGSON, Henri** (1978). *As duas fontes da Moral e da Religião*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores.
- BERRIO, A.G. ; CALVO, J. H.** (1999). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BRAGA, Claudia** (2003). *Em busca da brasilidade – teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq.
- BRAGA, Claudia et al.** *Teatro em Minas Gerais - Campos das Vertentes 1900-1950*. São João del-Rei: GPAC/FUNREI, 2000.
- BUESCU, Helena Carvalhão** (1997). *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho.
- COSTA, Sara Rato e** (1996). “Texto dramático e outros textos: programação de uma sequência de aprendizagem (9º ano)”. In: *O Professor* nº 51, série III; pp. 50-67.

DOMPEYRE, Simone (1992). “Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies”. In: *Pratiques* n° 74, pp.77-103.

DUARTE, Regina Horta (1995). *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

ESSLIN, Martin (1978) *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores.

FERRARA, Lucrécia d’Alessio (1988). “Literatura em cena”. In: GUINSBURG, Jacó (org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, pp: 202-211.

FERREIRA, Licínia (2006). “A recepção do melodrama no Teatro Português”. In: *O Melodrama I – Temas*. Barata, J.O. et alii (orgs.) Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (pp. 71-113).

GARRETT, A. Almeida (1992). *Viagens na minha terra*. São Paulo: FTD.

HUPPES, Ivete (2000). *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial.

INGARDEN, Roman (1988). “As funções da linguagem no teatro”. In: GUINSBURG, Jacó (org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, pp: 151-161.

KOWZAN, Tadeusz (1988). “Texte écrit et représentation théâtrale”. In: *Poétique* n° 75, pp. 363-372.

MACEDO JÚNIOR, Henrique de (s.d.) *A Rosa do Adro*. Lisboa: Livraria de Francisco Franco (Col. Bibliotheca Dramática Popular, n° 263).

MAINGUENEAU, Dominique (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Ed. Bordas. (Tradução Brasileira: Marina Appenzeller (1996) São Paulo: Martins Fontes).

MARQUESI, Sueli Cristina (2004). *A organização do texto descritivo em língua portuguesa*. 2ed. Rio de Janeiro; Lucerna.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1988). “Sobre o diálogo cênico”. In: GUINSBURG, Jacó (org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, pp: 209-213.

MUÑOZ, Juan Manuel Lopes; MARNETTE, Sophie & ROSIER, Laurence. (orgs) (2005). *Dans la jungle des discours: genres et discours rapporté*. Universidad de Cádiz. Cádiz, Servicio de Publicaciones.

MYSZKOROWSKA, Maria (2003). “Poétique et dramaturgie: les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau”. In: *Pratiques* 119/129, pp. 35-66.

NUNES, Benedito (1989). *Introdução à filosofia da arte*. 2ed. São Paulo, SP: Ática.

OROZ, Sílvia (1999). *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. 2ed. Rio de Janeiro, RJ: Funarte.

Parâmetros Curriculares Nacionais: Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental – Língua Portuguesa / Secretaria da Educação Fundamental. – Brasília: MEC / SEF, 1998 (106 p.).

Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio – Língua Portuguesa / Secretaria da Educação Fundamental. – Brasília: MEC / SEF, 1998 (106 p.).

PAVIS, Patrice (1999). *Dicionário de teatro*. 2 ed. São Paulo, SP: Perspectiva (Trad. J. Guinsbourg e M. L. Pereira).

PETITJEAN, André (1987). “Fonctions et fonctionnements des descriptions dans l’écriture réaliste: l’exemple des paysages”. In: *Pratiques* nº 55. pp. 61-88.

PRADO, Décio de Almeida (1972). João Caetano. São Paulo, SP: Perspectiva.

REBELLO, Luiz Francisco (1978). *O teatro naturalista e neo-romântico (1870 - 1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve: série Literatura, 16).

RIBEIRO, J. *A Rosa do Adro*. Drama em oito quadros. (Cópia digitalizada).

RODRIGUES, Manuel Maria (2001). *A Rosa do Adro*. Porto: Porto Editora. (Coleção Portuguesa).

RODRIGUES, Manuel Maria (1912?). *A Rosa do Adro*. Porto: Companhia Portuguesa Editora.

ROSA DO ADRO, A. (1945 / 1960 ?). *A interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro*. 17ª ed. - Porto: António da Silva Santos, Bazar Feniano.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1995). “Enunciados e enunciação”. In: *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes.

SARAIVA, A.J. ; LOPES, Óscar (2000). *História da Literatura Portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto Editora.

SILVA, Augusto Santos (1994). *Tempos cruzados: um estudo interpretativo da cultura portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento.

SILVA, Lillian Lopes Martin da (2000). “Os parâmetros curriculares no Brasil e a disciplina da Língua Portuguesa no Ensino Fundamental”. In: *Didáctica da Língua e da Literatura – Actas do V Congresso Internacional de Didáctica da*

Língua e da Literatura. Coimbra, Almedina e Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. vol.II, pp. 875-884.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990). *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade Aberta. pp. 204-213.

THOMASSEAU, J-M. (1984). *Le Melodrame*. Paris: Presses Universitaires de France. Tradução brasileira: BRAGA, C. & PENJON, J. (2005). *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva.

UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.

VICENT-BUFFAULT, Anne (1988). *A História das lágrimas*. Séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro, RJ: Paz e terra.

VASCONCELOS, Ana Isabel; BASTOS, Glória (1997). “O texto dramático na disciplina de Português”. In: *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, nº 14 (pp. 177-199).

VERRIER, Jean (s.d). “Lire le texte de théâtre avec Michel Vinaver”. *Le français aujourd’hui*, nº103. Théâtre. Acte IV. pp. 72-76.

Bibliografia consultada

ADAM, Jean-Michel ; PETITJEAN, André (1989). *Le texte descriptif*. Paris: Nathan.

ADAM, Jean-Michel (1999). *Linguistique textuelle: Des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan.

ADAM, Jean-Michel (1990). *Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l’analyse textuelle*. Liège: Mardaga

AUSTIN, J.L. (1962). *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990. Trad. Brasileira: Danilo Marcondes de Souza Filho.

DUARTE, Isabel Margarida Ribeiro de Oliveira (2003). *O relato de discurso na ficção narrativa: contributos para a análise da construção polifônica de Os Maias de Eça de Queirós*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.

FIGUEIREDO, Olívia Maria (2004). “Restos de frases, ecos de gente ou a reformulação discursiva em ‘Que farei quando tudo arde?’”. In: Oliveira, F. & DUARTE, I.M. (orgs.) *Da Língua e do Discurso*. Campo das Letras: Lisboa. pp. 323-344.

HAAS, Ghislaine; LORROT, Danielle (1987). “Pédagogie du texte descriptif”. In: *Pratiques* nº 55. pp. 28-46.

MARQUES, Belo (cop. 1946) *Rosa do Adro [Música impressa]: canção / letra e música de Belo Marques, [do] tenor José António*. - Lisboa : Sassetti,. - 1 partitura (2 f.) Música para canto e piano: Séc. 20.

NUNES, Mário (1956). *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT. vol 1 (1913-1920).

NUNES, Mário (1956). *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT. vol 2 (1921-1925).

NUNES, Mário (1959). *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT. vol 3 (1925-1930).

ORLANDI, Eni Pulcinelli (1987) *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2 ed. Campinas, SP: Pontes.

PETITJEAN, André (1989). “Les typologies textuelles”. In: *Pratiques* nº 62, pp. 86-125.

VINSON, Marie-Christine (1987). “Descriptions et point de vue: un travail de lecture/écriture au collège”. In: *Pratiques* nº 55. pp. 89-99.

Páginas da internet

Associação para a promoção do Cinema Português. Disponível em : http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?FilmeID=25; acedido em 16/11/2006.

Base Nacional de Dados Bibliográficos. Disponível em: www.porbase.org; acedido em 07/11/2006.

Biblioteca Nacional. Disponível em: www.bn.pt; acedido em 07/11/2006.

PAOLINELLI, H.A.M & COSTA, S.R. Práticas de leitura/escrita em sala de aula. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno09-13.html>; acedido em 10/11/2006.

Projecto Vercial: A maior base de dados sobre Literatura Portuguesa. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/romeuc.htm>; acedido em 20/06/2007.

ANEXO

O conteúdo do Anexo, apresentado em CD-rom, foi elaborado a partir dos documentos obtidos em nossas investigações realizadas na Biblioteca Pública Municipal do Porto, na Biblioteca Nacional, em Lisboa e na Biblioteca Municipal de Póvoa do Lanhoso e é composto por:

1. Catálogo de referências a *A Rosa do Adro* da Biblioteca Nacional, que compreende as referências existentes em outras bibliotecas portuguesas;
2. Digitalizações das capas do romance *A Rosa do Adro*, em algumas de suas diversas publicações. Referimos aqui uma edição sem data e as edições de 1912, 1981 e 2001.
3. Ficha técnica do filme *A Rosa do Adro*, realizado por Georges Pallu, acedido através da página <http://www.amordeperdicao.pt/> (indicação completa na Bibliografia).
4. Digitalizações das diferentes adaptações da obra original. Constam do arquivo três adaptações para teatro, escritas pelos autores apresentados neste trabalho; uma adaptação em forma de cordel, sem indicação de autor ou de data e, por último, uma partitura com a canção *A Rosa do Adro*, para canto e piano.

BIBLIOTECA NACIONAL

TODAS AS PALAVRAS: "A ROSA DO ADRO"

terça-feira, 07 de novembro de 2006 02:44:05

BIBLIOGRAFIA

- [1] - CORREIA, Romeu, 1917-1996 - *A Rosa do Adro: nova adapt. do romance de Manuel Maria Rodrigues* / [por] Romeu Correia. - , [1932-1950?]. - 79 f. ; 31 cm. - Dactil. - Peça em 3 actos. BN COD. 12379. CDU : 821.134.3-2"18"
- [2] - A INTERESSANTE HISTÓRIA DOS TRISTES AMORES DA ROSA DO ADRO - *A interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro.* - 17ª ed. - Porto : [s.n., D.L. 1960]. - 15, [1] p. : il. ; 17 cm. BN P. 6490 P.. CDU : 087.6
- [3] - A INTERESSANTE HISTÓRIA DOS TRISTES AMORES DA ROSA DO ADRO - *A interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro.* - 17ª ed. - [S.l. : s.n.], 1945 (Porto : Imp. Portugal). - 15 p. ; 17 cm. BN P. 6490 P..
- [4] - A INTERESSANTE HISTÓRIA DOS TRISTES AMORES DA ROSA DO ADRO - *A interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro.* - 12ª ed. - Porto : António da Silva Santos, [D.L. 1935]. - 15 p. ; 18 cm. BN L. 26861//3 P..
- [5] - A INTERESSANTE HISTÓRIA DOS TRISTES AMORES DA ROSA DO ADRO - *A interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro.* - 15ª ed. - Porto : António da Silva Santos, [19--]. - 15 p. ; 20 cm. BN L. 25045//7 P..
- [6] - A INTERESSANTE HISTÓRIA DOS TRISTES AMORES DA ROSA DO ADRO - *A interessante história dos tristes amores da Rosa do Adro.* - 18ª edição / e propriedade do Bazar Feniano. - Porto : António da Silva Santo & Ca., [D.L. 1966]. - 15, 1 p. : il. ; 17 cm. - Tiragem 4000 ex.. BN P. 6999 P..
- [7] - MACEDO JÚNIOR, Henrique de, ca 18- - - *A Rosa do Adro: drama em 3 actos, baseado no romance do mesmo título* / Henrique de Macedo Junior. - Lisboa : Francisco Franco, [19--]. - 43 p. ; 21 cm. - (Bibliotheca dramática popular ; 263). BN L. 10570//9 P. . BN L. 11442//8 P. . BN L. 11443//8 P. . CDU : 821.134.3-2"18"
- [8] - MARQUES, Belo, 1898-1987 - *Rosa do adro[Música impressa]: canção / letra e música de Belo Marques, [do] tenor José António.* - Lisboa : Sassetti, cop. 1946. - 1 partitura (2 f.) ; 31 cm. BN M.P. 242//16 A. .
Música para canto e piano: [Música impressa]: Séc. 20 / CDU : 784.7 / CDU : 78.087.61:786.2 / CDU : 78.089.6
- [9] - RODRIGUES, Edgar, pseud. - *A Rosa do Adro* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, 1988. - 271 p. ; 19 cm. - (Portuguesa ; 5). - Obra repetida.. CMPEN 869.0-3 RO,A(R1) . CMPEN 869.0-3 RO,A(R2) . CDU : 869.0-3
- [10] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Nova ed. - Porto : C.^a Portuguesa, 1934. - 240 p. ; 19 cm. - (Ensaio literários). UCJPII CP-LP3718. CDU : 869.0-31 Rodrigues 7 Rosa
- [11] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro* / Manuel M. Rodrigues. - Lisboa : Ministério da Cultura : Dir.-Geral da Divulgação, 1984. - 289 p. ; 18 cm. - (Biblioteca da emigração). BN L. 79262 P.. DARMAD 03/3078 DL. CDU : 821.134.3-31"18"
- [12] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, [D.L. 1972]. - 271 p. ; 20 cm. - (Portuguesa). BN

- L. 65704 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [13] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do adro* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, [D.L. 1957]. - 275 p. ; 20 cm. - (Portuguesa ; 5). BN L. 45965 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [14] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, [D.L. 1973]. - 271 p. ; 19 cm. - (Portuguesa). BN L. 67214 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [15] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro* / Manuel Maria Rodrigues. - Lisboa : Círculo de Leitores, imp. 1985. - 219 p. ; 21 cm. BN L. 36043 V.. DARMAD 03/3077 DL. CDU : 821.134.3-31"18"
- [16] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro* / Manuel Maria Rodrigues. - [1" ed., 3" reimp.]. - Porto : Porto Editora, 2001. - 205 p. ; 17 cm. - (Portuguesa). - ISBN 972-0-04005-X. BN L. 91671 P.. BN L. 91671 P.. BPMP 8a 004885. UCBG 6-47-27-5 . CDU : 821.134.3-31"18"
- [17] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, 1988. - 271 p. ; 18 cm. - (Portuguesa ; 5). BN L. 82433 P.. BN L. 82433 P.. DARMAD 03/3080 DL. FCGBAL 821.134.3-31 ROD. UCBG 6-40-63-26 . CDU : 821.134.3-31"18"
- [18] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, [D.L. 1967]. - 275 p. ; 20 cm. BN L. 59477 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [19] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Ed., [D.L. 1968]. - 275 p. ; 20 cm. - (Portuguesa). BN L. 61456 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [20] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Nova ed. - [S.l. : s.n.], 1938 (Porto : Tip. Sequeira). - 239 p. ; 19 cm. BN L. 34620 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [21] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Ed. Domingos Barreira, 1941. - 264 p. : capa il. ; 19 cm. - (Portuguesa ; 5). BN L. 34142 P.. BN L. 34143 P.. BN L. 37691 P.. BN L. 39563 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [22] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues, rev. Augusto C. Pires de Lima. - Edição popular. - Porto : Domingos Bareira, 1946. - 293 p. ; 20 cm. BN L. 37691 P.. BN L. 39563 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [23] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues, rev. A. C. Pires de Lima. - Ed. rev. - Porto : Domingos Barreira, [D.L. 1950]. - 392 p. ; 20 cm. - (Portuguesa ; 5). BN L. 37691 P.. BN L. 39563 P.. BN L. 95422 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [24] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, imp. 1979. - 271, [1] p. ; 19 cm. BN L. 72378 P.. CDU : 821.134.3-31"18"

- [25] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Ed., imp. 1984. - 271 p. ; 18 cm. - (Portuguesa ; 5). BN L. 78888 P.. DARMAD 03/3079 DL. CDU : 821.134.3-31"18"
- [26] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, D.L. 1992. - 205, [2] p. ; 18 cm. - (Portuguesa ; 5). - ISBN 972-0-04005-X. BN L. 85184 P.. BN L. 85184 P.. BPMP N3-4-388[5] . DARMAD 03/3081 DL. UASD 821.134.3-3 ROD*Ros CH. UCBG 6-46-12-22 . CDU : 821.134.3-31"18"
- [27] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / por Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Tip. da Companhia Portuguesa Editora, [19--]. - 253 p. ; 19 cm. - (Ensaio literários). BN L. 25712 P.. BN L. 25713 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [28] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro: romance* / por Manoel Maria Rodrigues. - Porto : Companhia Portuguesa Edit., [19--]. - 253 p. ; 19 cm. BN L. 26065 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [29] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Nova ed. - Porto : Comp. Portuguesa Editora, 1916. - 1 v. ; 8°. - (Ensaio literários). BN L. 14215 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [30] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A rosa do adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Ed., [D.L. 1965]. - 275 p. ; 20 cm. BN L. 56320 P.. BN L. 56796 P.. FCGBAL 821.134.3-31 ROD. CDU : 821.134.3-31"18"
- [31] - RODRIGUES, Manuel Maria, 1847-1899 - *A Rosa do Adro: romance* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, [D.L. 1961]. - 275 p. ; 20 cm. - (Portuguesa ; 5). BN L. 51814 P.. CDU : 821.134.3-31"18"
- [32] - RODRIGUES, Manuel Mariam, 1899-1979 - *A rosa do adro* / Manuel Maria Rodrigues. - Porto : Porto Editora, 1979. - 271 p. ; 19 cm. - (Portuguesa). - Obra repetida.. CMPEN 869.0-3 RO,M. CMPEN 869.0-3 RO,M(R). CDU : 869.0-3
- [33] - ROSA DO ADRO - *Rosa do Adro: a interessante história dos tristes amores da....* - 15ª ed. - Porto : António da Silva Santos, 1938. - 15 p. ; 18 cm. BN L. 31611//4 P..

A ROSA DO ADRO

M.M. RODRIGUES



Companhia
Portuguesa
.. Editora ..
—————
PORTO

COMPANHIA PORTUGUEZA

EDITORA

PORTO

A Rosa do Adro

M. Rodrigues

COLECÇÃO PORTUGUESA



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN
SERVIÇO DE REGISTO E ARQUIVO



PORTO EDITORA

A Rosa do Adro

Manuel Maria Rodrigues

COLECÇÃO PORTUGUESA



PORTO EDITORA

Colecção Portuguesa

Camilo Castelo Branco

- 01 **AMOR DE PERDIÇÃO**
- 02 **PERFIL DO MARQUÊS DE POMBAL**
- 03 **A QUEDA DUM ANJO**
- 04 **NOITES DE LAMEGO**
- 50 **EUSÉBIO MACÁRIO**

Manuel Maria Rodrigues

- 05 **A ROSA DO ADRO**

Sarah Beirão

- 07 **AMORES NO CAMPO**
- 08 **SERÕES DA BEIRA**
- 09 **OS FIDALGOS DA TORRE**
- 10 **SOZINHA**
- 11 **SURPRESA BENDITA**
- 12 **SOLAR DA BOA VISTA**
- 13 **TRIUNFO**
- 14 **ALVORADA**
- 15 **A LUTA**
- 16 **PROMETIDA**
- 17 **UM DIVÓRCIO**

Eça de Queirós

- 18 **CONTOS**
- 19 **O MANDARIM**
- 20 **OS MAIAS**
- 21 **O PRIMO BASÍLIO**
- 22 **A RELÍQUIA**
- 23 **A CIDADE E AS SERRAS**

Júlio Dinis

- 27 **AS PUPILAS DO SENHOR REITOR**
- 28 **OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA**
- 29 **A MORGADINHA DOS CANAVIAIS**
- 30 **UMA FAMÍLIA INGLESA**
- 31 **SERÕES DA PROVÍNCIA**

Trindade Coelho

- 32 **OS MEUS AMORES**

Júlio Dantas

- 35 **A SEVERA**

Raul Brandão

- 40 **OS PESCADORES**
- 41 **HÚMUS**
- 42 **O AVEJÃO/O GEBO E A SOMBRA**

Silva Gaio

- 56 **MÁRIO**

Almeida Garrett

- 58 **VIAGENS NA MINHA TERRA**
- 59 **O ARCO DE SANT'ANA**
- 60 **UM AUTO DE GIL VICENTE**

Luís de Camões

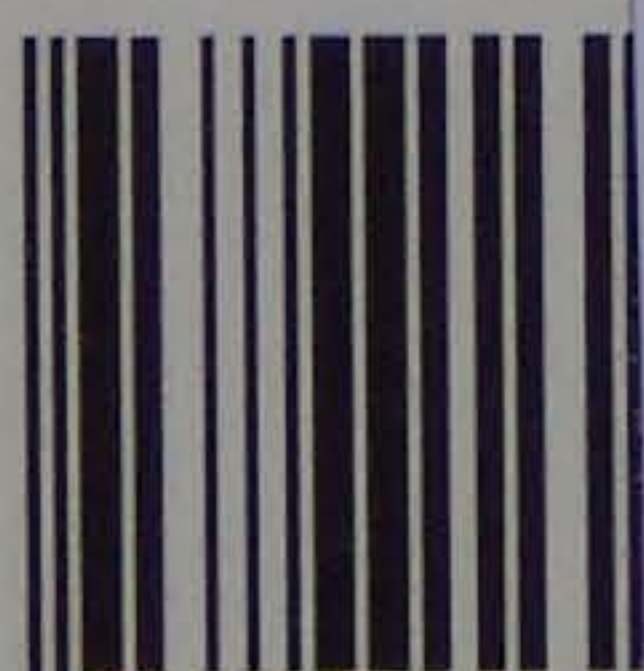
- 63 **OS LUSÍADAS**

www.portoeditora.pt

Grande Prémio Multimédia XXI
Melhor site - 2000

Prémio Multimédia XXI - Melhor site
de Informação, Serv. e Com. Elect. - 2000

Prémio Multimédia XXI - Melhor site
de Referência ou de Educação - 1998



9 789720

Código 04005.13

Dep. Legal N.º 162624/01

Biblioteca Pública Municipal do Porto



E2LZ95028739

[links](#) | [newsletter](#) | [institucional](#) | [contactos](#) | [apoios](#)

[notícias](#) | [especiais](#) | [crónicas](#) | [base de dados](#) | [festivais](#) | [roteiro](#)

[base de dados](#)
[filmes](#)

ficha técnica

Título original:
A Rosa do Adro

Origem:
Portugal

Duração:
1728 metros

Local de Estreia:
Sá da Bandeira (Porto) -
16 de Julho de 1919

Realização
Georges Pallu

Produção
Invicta Film, Lda

Obra Original
Manuel Faria Rodrigues

Argumento
Georges Pallu
Henrique Alegria

Planif/Seq
Chianca de Garcia

Assist. Realização
Arthur Duarte

Actores
Carlos Santos
Erico Braga
Duarte Silva
Manuel dos Santos
Oliveira
Etelvina Serra
Georgina Gonçalves
Maria Cristina
António Pinheiro
Mária de Oliveira

Dir. Fotografia
Albert Durot
Thomas Mary Rosell

Montagem
Georges Pallu
Georges Coutable
Valentine Coutable

Decoração
André Lécointe

Música
Armando Leça

Produtor
Henrique Alegria
Alfredo Nunes Mattos

Interiores
Jardim Passos Manuel
Palácio Cristal

Exteriores
Travagem -Ermesinde
Jardins Palácio Cristal

Lab. Imagem
Pathé (França)

**"A Rosa do Adro", de
Georges Pallu (Col.
Cinemateca Portuguesa)**

Filme Mudo; 1919

A Rosa do Adro
de Georges Pallu

com Maria de Oliveira (Rosa), Carlos Santos (António),
Erico Braga (Fernando), Duarte Silva (Padre Francisco),
Manuel dos Santos Oliveira (José da Costa, O Lavrador
pai de Fernando), Etelvina Serra (Deolinda), Georgina
Gonçalves (Baronesa de Fontarcada) e Maria Cristina,
(Avó de Rosa).

Sinopse:

Trio amoroso vivido por Fernando, Rosa e António. Rosa, minhota, ama Fernando que a corresponde, mas que foi estudar medicina para o Porto e se toma de amores pela filha da Baronesa de Fontarcada, Deolinda. António ama Rosa e tenta defendê-la do desgosto que Fernando lhe causa. Ao saber dos novos amores de Fernando, António quer vingar Rosa e sova-o violentamente. Mas Deolinda acaba por dispensar o amor de Fernando, decidindo-se este por casar com Rosa. António descobre que é, afinal, irmão de Rosa perdendo por completo o interesse de outrora. O filme tenta retratar as paisagens, os costumes e os traços de carácter nortenhos.

Observações:

Segundo filme de enredo produzido pela Invicta Film, adaptação do popular e melodramático romance de Manuel Maria Rodrigues. Organização publicitária de Raul de Caldevilla - "Romance Português - Filme Português -- Cenas Portuguesas -- Actores Portugueses). Existe apenas uma versão com intertítulos em francês. "A Rosa do Adro" foi um enorme sucesso (talvez o maior da Invicta) e circulou comercialmente, pelo menos, em França e no Brasil. Para o perfil de Rosa do Adro, Pallu escolheu uma estreante sem experiência de teatro ou de cinema - Maria de Oliveira, na vida real professora da filha do realizador. João Bénard da Costa considera-a, em certo sentido, como a primeira atriz cinematográfica portuguesa (Histórias do Cinema).

Distribuição Carlos Lopes negativo: 35 mm som: Mudo 	
   	Associação para a Promoção do Cinema Português

A INTERESSANTE HISTÓRIA

—DOS—

TRISTES AMORES

DA

ROSA DO ADRO



17.ª Edição e propriedade do BAZAR FENIANO

António da Silva Santos & C.ª

Rua Mesquita da Silveira, 270 — Telefone, 22654 — PORTO

A INTERESSANTE HISTÓRIA

— DOS —

TRISTES AMORES

DA

ROSA DO ADRO



17.ª Edição e propriedade de BAZAR FENIANO

Antônio da Silva Santos & C.ª

Im. Bazar de Simão, 278 — Telêmaco, 22654 — PORTO

1935-129 ed

200-159 ed

966-189 ed

5 tiragens

400 exemplares

(1960) 17ª ed.

(1945) 17ª ed.

B.N.L.
DEPOSITO LEGAL
213860 12.IV.60

-2-

Rosa do Adro

Há criaturas no mundo,
Que não deviam nascer.
Pois a sorte desde o berço,
Talhou-as para sofrer.

Senão oíçam os leitores,
O conto que vou narrar,
E com esta minha asserção,
Certamente vai provar.

Numa vila encantadora,
Uma donzela vivia,
Orfã de pai e de mãe
A sós no mundo se via.

Era honesta e muito meiga,
Singelo o seu coração.
Dedicando-se ao trabalho,
Que lhe dava o negro pão.

Por filha rude do povo,
Pessoa alguma a tomava.
Pois além de franzininha,
Correctamente falava.

Tinha modos senhoris.
Mas modesta e não vaidosa,
Quando ao domingo ia à missa
Parecia um botão de rosa.

Seus cabelos eram negros,
Seus olhos da mesma cor,
Os seus lábios verginaes,
Par'ciam feitos de amor.

A cinta mui delgadinha,
Seu corpo tornava airosa.
Era moreno o seu rosto.
Mas expressivo e formoso.

Tinha uns pés encantadores,
Pequeninicos e bem feitos.
Era um corpo sem senão.
Um corpo sem ter defeitos.

Na vila todos lhe criam,
Com verdadeira afeição.
Por verem-na dotada,
Dum singelo coração.

Sempre composta no trajo,
Muito limpa e acciada.
Pelos rapazes da vila,
Era ela a requestada.

Mas a Rosa não se mostrava,
Disposta a deixar-se amar,
Manifestando o desejo,
De morrer sem se casar.

-3-

A paixão de José

Era José moço e forte,
E muito trabalhador.
Pelo trabalho dos campos,
Tinha afeição, tinha amor.

Quem tinha sido seus pais,
Como Rosa não sabia.
Mas no seu lidar constante,
Sua desgraça esquecia.

Em casa do senhor cura.
Vivia desde criança.
Nela a vida ia passando,
Na mais tranquila bonança.

Tinha os seus dezoito anos,
Cheios de viço e de vigor.
Quando no seu coração,
Entrou um raio de amor.

Trazia Rosa do Adro,
Dentro do seu pensamento.
Aquele grave visão
Não o deixava um momento.

Passava noites em claro,
Sentia-se aborrecido.
Mas nada ousava dizer,
Ao ente que era querido.

Curtia as dores no seu peito,
Sofrendo terrivelmente,
Por não poder expandir,
Aquele amor tão íngente.

Uma força tão irresistível.
Para Rosa o impelia,
Sem ir ao encontro dela.
Não passava ele um só dia.

Falava-lhe docemente,
Até a casa a acompanhava.
Mas sem cruciente afecto,
No coração ocultava.

Depois, só, pelo caminho,
Chorava silencioso.
E a casa recolhia.
Muito triste e pesaroso.

Que tens tu ? todos os dias
O cura lhe repetia,
Falas só, foges da gente,
Perdestes a tua alegria!

Mas José com evasias,
A' resposta se esquivava.
E cada vez, dentro da alma,
Seu amor mais ocultava.

A primeira paixão

Era em Setembro os trigais,
Pelas eiras rebrilhavam,
E os seus grãos preciosos,
A' luz do sol secavam.

Pela vila uma notícia,
Com rapidez se espalhou.
«O filho da fidalguinha,
Já dos estudos chegou».

No domingo pela igreja,
Onde o povo se apinhava,
O filho da fidalguinha.
Ridente e gentil entrava.

Jovial e muito loiro,
De bigode retorcido.
Com o cabelo em madeixa,
Na alva fronte caído

Era o alvo das mulheres,
Que só para ele olhavam.
Pois ao vê-lo, nem missa,
Nem orações lhe lembravam.

O filho da fidalguinha.
P'ra todas elas sorria.
E com sorrisos de mel,
No coração as metia.

Ao vê-lo, Rosa do Adro,
Todo o seu rosto còrou,
Um rude estremecimento,
Todo o seu corpo lhe abalou.

Apenas findara a missa,
P'ra sua casa seguiu,
Passou a tarde anciosa,
E de noite não dormiu.

Sem mesmo saber porquê,
Não pôde o choro abafar.
Quando de manhã acordou,
Inda estava a soluçar.

O filho da fidalguinha,
Em Rosa tinha notado.
E do seu rosto formoso,
Ficou também encantado.

Com efeito na igreja,
Não vira outro rosto igual
O olhar dela dizia,
Era meigo e virginal.

Seu coração de estudante,
Com violência bateu.
E tal qual como o da Rosa
O corpo lhe estreneceu.

Dois meses de amor

Era noite e já Rosinha,
Se tinha ido deitar.
O que é que ela sentia,
Para tanto soluçar.

Num Cristo de marfim,
Que tinha perto do leito,
Rosinha depôs um beijo,
Cheio de amor e respeito.

Quando sentiu de repente
Uma guitarra a chorar,
E uma voz branda e meiga,
Estas canções entoar:

«Rosinha vem à janela,
Deixa-me ver o teu rosto.
Se negas o que te peço,
Morro cheio de desgosto».

«Mal te vi senti no peito,
Brotar o mais puro amor,
Vem à janela Rosinha.
Ou então morro de dor».

Ergueu-se Rosa dum salto,
Quando aquela voz ouviu.
E do seu peito oprimido,
Fundo suspiro saiu.

O seu rosto virginal,
Expressão nova tomou.
E uma lágrima ardente,
Pela face lhe rolou.

Sem saber o que fazia,
Ela à pressa se vestiu,
E convulsa e a tremer,
Para a janela seguiu.

Dois minutos indecisa,
A pobresinha ficou.
Mas não pode resistir,
Pela janela espreitou.

A luz branda do luar,
O seu rosto deixou ver.
Não se sentindo com forças
Para o seu rosto esconder.

O estudante gentil,
Envolveu-a num sorriso,
Daqueles que nos perturbam,
E nos roubam o juízo.

E desde esse dia, Rosa,
Ao amor obedeceu,
Era mulher era fraca,
A sua alma cedeu.

A vítima

Dois meses cheia de amor,
A pobre Rosa possuiu:
Junto do seu namorado,
Horas felizes cantou.

Mas ai! pobre da donzela,
Quanto tinha de chorar!
Quantas horas de amargura,
Não ia a triste passar!

Toda entregue ao seu amante,
Que poderia fazer?
Caír no laço do amor,
Acabava por se perder.

Assim uma noite bela,
Fascinada pelo amor,
Sucedeu-he como à rôla,
Quando vê o caçador

Era ela a rôla inocente,
Caçador o estudante.
Que nessa noite estrelada,
Passou a ser sua amante.

Mil juras de amor fazendo
Nos seus braços a apertou.
Da pobre donzela a honra,
Para sempre lhe roubou.

No leito da pobre Rosa,
Mais uma perdida havia.
Pois eram falsas as juras,
Que o amante lhe fazia.

Mas o mal estava feito,
Que podia ela fazer?
Oh! só Deus do céu sabia,
Quanto ela ia sofrer.

Dias depois seu amante,
Para a cidade voltava,
Que seria seu esposo,
Falsamente lhe jurava.

E só a Rosa, chorando,
Do traidor se despedia.
O coração no seu peito,
De cruel dor se partia.

Dias depois em Coimbra,
O traidor não se lembrava.
Daquela infeliz mu her.
Que tanto e tanto o amava.

Mas Rosa, banhada em pranto
Chorava a profunda dor.
Que sentia ao vêr-se longe
Do que era o seu amor.

Consequências do amor

São passados cinco anos,
Cheios de dor e tormento,
Ninguém arrancava à Rosa,
Seu amor do pensamento.

Só entregue do seu labor,
Passava a noite a chorar,
E palavras não havia
Para seu mal consolar.

Dia a dia o corpo lindo,
Como as florinhas murchava
E Rosa, tanto sofria,
Que o trabalho a cansava.

Tinha tosse e no seu peito,
Sentia a pura dor,
De quem ama e não recebe,
As carícias do amor.

Uma manhã, foi o cura
Visitá-la a sua casa.
Ao tocar-lhe as suas mãos,
Sente o calor que a abraza.

Que teus tu? Ó minha filha,
Porque estás tão desolada?
Para que passas tão nova,
Uma vida tão chorada.

És meiga do coração,
Não te posso ver sofrer,
Estás ainda tão nova,
Já tens pressa de morrer?

Rosa em vez de responder,
Principiou a chorar,
Sentia gelada a alma,
Seu coração estalar.

Compreendeu o bom do cura
Da triste, a situação.
E resolveu conceder-lhe
Toda a sua protecção.

Ao vê-la doente e só,
A um doutor a mandou,
E remédios e carinhos.
E confortos lhe votou.

Porém, o sábio doutor,
Bem pouca vida lhe deu,
Ao tomar-lhe o pulso fraco.
Todo o seu sorpo tremeu.

E a sós com o bom cura,
Triste nova lhe levava,
A cruel tuberculose,
A' pobre Rosa minava:

Os amores do estudante

De rosa o cruel amante
Acabara a formatura.
Para ela fora um dia.
Todo cheio de ventura.

Mas em Coimbra encontrava,
Uma linda e rica herdeira;
Era mulher que escolhera,
Para sua companhia.

Tinha só dezoito anos,
De formosura ideal.
Possuía um coração,
Talvez ao da Rosa igual.

Muito loira e elegante,
Rosto toda formosura,
O olhar lhe dardejara,
Terno cheio de candura.

Loucamente apaixonada,
Muito em breve ia casar.
Oh! Se ela conhecesse,
Quanto Rosa ia chorar? . . .

Mas ela tinha o seu noivo,
Por excelente rapaz.
De cometer tal infâmia,
Sempre o julgara incapaz.

E assim a mão de esposa
Lhe ia dar brevemente.
Pois o amor que sentia,
Era sagrado era ingente.

Na terra da pobre Rosa,
Esta nova se espalhara,
A' pobre nada disseram,
Mas ela o adivinhara.

Sua terrível doença,
Por tal forma se agravou.
Que por morta no seu leito
A pobrezinha ficou.

Os seus lábios descorados,
Fundo receios trazia,
Enquanto seus lindos olhos,
O brilho todo perdiam.

Suas mãos doutr'ora lindas,
Entram de descarnar.
E suas faces mimosas,
De dia a dia murchar,

Nem o doutor nem remédios,
Já lhe podiam valer
Não podia a pobre Rosa
Dois meses de vida ter.

A inspiração

O bom cura vendo a sorte,
Que a pobre Rosa ia ter.
Passou a noite acordado,
Pois não pode adormecer.

Via a pobre rapariga,
No exterior da agonia.
Ainda na flor da idade,
Perdendo toda a alegria.

E não lhe acorria à mente,
Remédio para lhe dar.
Pois Rosa não aceitava,
Palavras p'ra confortar.

E horrível doença,
O coração lhe minava,
Sua humilde sepultura,
Sem cessar ela cavava.

Então, o bondoso cura,
Tanto a Deus implorou.
Que p'ra ela um lenitivo,
Pouco depois encontrou.

Apenas desceu o sol,
Da sua cama se ergueu,
E chamando a velha ama,
Algumas ordens lhe deu.

Depois de ter almoçado,
Na sua égua montou.
E a caminho de Coimbra,
Alegremente tomou.

Na vila ninguém sabia,
O que ele ia fazer.
Nem sequer a velha ama,
Coisa alguma ousou dizer.

Mas no seu rosto levava,
A maior satisfação,
Sorria como quem vai,
A praticar uma nobre acção.

E apesar do calor,
Que nessa manhã fazia,
O bom cura pela estrada,
Té cantava de alegria.

Rosinha, no entanto,
Gemia sobre o seu leito,
Levava de quando em quando,
As magras mãos sobre o peito.

Tinha febre, febre ardente,
Suas fontes escaldavam.
E os olhos já sem brilho,
Tristemente se cerravam.

A missão do cura

Mal chegou a Coimbra,
O cura foi indagar,
A morada da donzela,
A quem ia procurar.

Tudo soube num momento,
Mal chegou à estação.
Sentiu então soegar-lhe,
No seu peito o coração.

A' casa da rica herdeira,
Ele correu apressado.
Ao vê-la sentiu no peito
Profunda dor retalhado.

Que formosa que ela era,
E que pena ia sofrer!
Mas enfim era preciso,
Quem era o noivo dizer.

O Cura tomou o lenço,
Com ruído se assoou,
E sorrindo p'ra donzela,
Desta sorte começou.

Por devida inspiração,
Eu vim aqui procurá-la
Não era minha tensão
Inda ontem visitá-la.

Mas o céu me mandou,
Cumprir a minha missão,
Embora eu sinta temorsos,
De lhe ferir o coração.

Veio dizer-me o acaso,
Que a senhora ia casar,
Entendi pois que devia,
Um grande mal evitar.

Seu noivo só a pretende,
Pelo dinheiro que tem.
Se pudesse adivinhar,
Diria o mesmo também.

Uma pobre criatura
Dentro em breve vai morrer,
Tão formosa como sois,
Pois mais nada podia ser.

E sabeis que ela foi,
Por vosso noivo enganada,
E quando ia ser mãe,
Torpemente abandonada.

No dia de vos casardes,
Ela não resistirá,
E perdoando-lhe a morte,
A alma ao senhor dará.

Coração da noiva

A gentil e rica herdeira,
Em triste pranto rompeu.
Seu doce e suave olhar,
Para o céu chorando ergueu.

Uma resposta da noiva,
O cura esperava ansioso,
O seu corpo estremecia,
Num movimento horrroso.

Senhor cura, disse a noiva,
Se me quer acompanhar.
Irei ver essa menina,
Com quem desejo falar.

E meu noivo, fique certo,
Morreu em meu coração.
Pois não posso perdoar-lhe
Tal cruel e má acção.

E chorando, a infeliz,
A' pressa se foi vestir.
Pelo braço do bom cura,
Pouco tardou a sair.

Ao carro duas parelhas,
Mandou à pressa atrelar.
E hei-la meiga e vaidosa,
Pela estrada a caminhar.

A pobre já não chorava,
Pois tinha a consolação.
De quem tudo sacrifica,
A praticar uma boa acção.

Pelo caminho, coitada,
Poucas palavras trocou.
Mas também o pranto ardente
Em seu olhar secou.

Quando chegaram à vila,
Já noite escura fazia,
O piar triste dos mochos.
De quando em quando se ouvia.

A' voz do bom padre cura,
O carro por fim parou.
A loira e gentil herdeira.
Apressada se apeou.

O cura beijando as mãos,
A'quele anjo de bondade,
Bateu à porta de Rosa.
Cheio de felicidade.

Alguns momentos ficou,
Em muda contemplação.
Sentindo bater no peito,
Com força seu coração.

O sacrifício

Vendo o rosto da Rosinha,
A pobre noiva chorou.
E um beijo ardente e casto,
Na sua frente poisou.

Somos duas desgraçadas.
Ela lhe disse a chorar.
Oh! Deus queira que haja tempo
De mil vontades lhe dar.

A cena que se passou.
Não se pode descrever,
O coração sente coisas,
Impossíveis de dizer.

Rosa sentada no leito,
A pobre noiva abraçava.
Mas a sua voz não se ouvia.
Pois o choro lh'a embargava.

Por fim a noiva formosa,
Ridente se levantou,
E com o bondoso cura,
Muito em segredo falou.

Este ao findar a conversa.
Num santo se transformara,
Nunca o seu bondoso olhar.
Tão docemente brilhara.

Depois disto, o bom cura,
Para Rosinha falou.
E os desejos da noiva.
Ao ouvido lhe contou

Esta sentiu vida nova,
No seu débil coração.
Nunca em toda a sua vida.
Tivera tal comoção.

Por ordem do padre cura,
Rosa do leito saíu,
E o seu melhor vestido.
Muito contente vestiu.

O caminho de Coimbra,
A pobre Rosa tomava.
E com ela a gentil noiva,
Alegremente falava.

O cura no mesmo carro,
Lhes fazia companhia.
Trinta anos recomencara,
Tão alegre e contente ia.

Era quase madrugada,
Quando a Coimbra chegaram
E na casa da herdeira,
Muito bem se alojaram.

Dois dias de afeição

Dois dias a pobre Rosa,
Da viagem descansou.
A linda cor do seu rosto,
Por milagre lhe voltou.

Do seu leito a gentil noiva,
Nem um só momento saía,
Era a sua confidente,
Era a sua companhia.

Os mais íntimos segredos,
Uma à outra elas contaram,
Dos seus amores infelizes,
Horas e horas falaram.

Apenas uma surpresa,
A noiva lhe reservava,
Mas tão íntimo segredo,
Esse por nada o contava.

Dia e noite junto à Rosa,
Estava sempre um doutor.
Velando pela infeliz,
Com carinho e com amor.

Alguns remédios lhe deu,
Para a fazer reviver.
Embora salvar-lhe a vida,
Não o podesse fazer.

Todavia a providência,
Grande milagre operava.
E a triste e pobre Rosa,
Pouco a pouco melhorava.

Então a noiva gentil.
Ao quarto o doutor chamou.
E do estado da Rosa,
Anciosa se informou.

Pobre senhora disse ele,
Mais um mês não durará
São falsas essas melhoras,
Dentro em pouco morrerá.

Tem desfeitos os pulmões,
Do muito que ela sofreu.
Só por milagre do Céu,
É que ainda não morreu.

Então, a gentil herdeira,
Foi à capela rezar.
Quando se ergue tinha os olhos
Vermelhos de muito chorar.

Chamou então seu mordomo,
Secretas ordens lhe deu
E para o quarto de Rosa.
Apressada ela correu.

O plano da gentil noiva

Era quase meio dia,
O sol brilhava no céu.
Pai'cia abóboda imensa,
O sereno e azul véu.

A gentil e bela noiva,
No quarto da rosa entrou.
O seu vestido de noiva.
Sobre a cama lhe poisou.

Minha amiga lhe disse ela,
Esta roupa vai vestir.
O meu vestido de noiva,
Creio que lhe deve servir.

Quero ver se eu casasse,
A vista que eu meteria,
Com esse vestido branco.
Que foi minha alegria.

Nesse momento solene,
No quarto uma tia entrou.
E os cabelos de Rosa,
Realmente os penteou.

Mal sabia a pobre Rosa,
O que se ia passar.
Oh! se tivesse o condão.
De poder adivinhar.

Horas depois Rosa estava.
Qual linda noiva vestida.
Com seu véu de seda branca,
E linda cauda comprida.

E assim, bela e formosa,
A' capela foi levada.
Em vestes sacerdotais,
Viu o cura logo à entrada.

E sem nada lhe dizer,
A linda herdeira deixou.
E como o bondoso cura,
Olhar secreto trocou.

Que resposta tu me trazes?
Disse no quarto ao criado
A's duas horas, senhora,
Vem aqui o vosso amado.

Então a noiva gentil.
Do seu relógio puchou.
Um quarto de hora sòmente,
Por seu amado esperou.

Um carro parou à porta,
Era o noivo que chegava,
E que momentos depois
Junto da noiva se achava.

Epílogo

Senhor a noiva lhe disse,
Tenho empenho em saber.
Se jura por sua honra,
Quanto eu lhe posso fazer.

Por minha honra senhora,
Farei quanto lhe aprouver.
Deixarei até que me matem
Se desejar e quizer.

Então queira acompanhar-me
Pois vai cumprir um dever
Não é preciso que morra,
Mas que faça alguém viver.

E em sua companhia,
Para a capela o levou.
Com um sorriso solene,
A formosa noiva entrou.

Senhor cura, disse a herdeira
Vai fazer um casamento.
Acabo de ter do noivo,
O pleno consentimento.

Aturdido e transtornado,
Sem saber o que dizer.
Ao ouvir estas palavras,
Sentiu-se o noivo a tremer.

Mas o bom do cura juntava,
A' de Rosa a sua mão.
Aproveitando o momento,
De tão grande indecisão.

E ao destino de Rosa.
O noivo o destino unia.
Enquanto a gentil herdeira,
Chorava com alegria.

Rosa estava de joelhos,
Mas logo se levantou.
Abraçando a gentil noiva,
Junto ao seu peito chorou.

Porém vendo a honra salva,
Ao seu traidor perdoou.
E beijando a gentil noiva.
Feliz e sorridente expirou.

Então a gentil herdeira,
Ao quarto se dirigiu.
Mal Rosa foi enterrada,
Para um convento seguiu.

O traidor pouco depois,
Com os remorsos morreu.
Mas dizem que arrependido,
Das acções que cometeu.



F I M

CATÁLOGO DE EDIÇÕES DE
ANTÔNIO DA SILVA SANTOS & C.^a
 ARMAZÉM DE MIUDEZAS E QUINQUILHARIAS
 264, RUA DO MOUSINHO DA SILVEIRA, 2º PORTO

CARTAS DE NAMORO

Indispensável aos Bons Namorados.	6\$00
Tesouro dos Amantes	1\$50
Arte de namorar	1\$50
Tesouro dos Namorados.	1\$50
Encanto dos Namorados.	1\$50
A B C dos Namorados	1\$50
A Chave do amor	1\$50

HISTÓRIAS DIVERSAS

Amores de Laurinha	1\$50
Aventuras do Zé Pardinho	1\$50
Adão e Eva	1\$50
A Malícia das Mulheres	1\$50
Castelo de Ouro	1\$50
Gata Borralheira	1\$50
Gato de Botas ou o Filho do Moleiro	1\$50
Jardim Infernal	1\$50
Joana D'Arc	1\$50
João de Calais	1\$50
Martir da Honra	1\$50
Menino Deus	1\$50
Rosa do Adro	1\$50
Segredo da Pastora	1\$50
Significação dos Sonhos	1\$50
D. Inês de Castro	1\$50
Romance duma Infeliz	1\$50
Triste vida dum pobre Soldado	1\$50
Pedro Sem	3\$50
José do Telhado	3\$50

FADOS

Sonhos de Amor	1\$50
Manuel e Maria	1\$50

REPORTÓRIOS

Seringador Cruz	2\$00
Saragoçano Grande	2\$00
Borda Leça (Rafael)	1\$00
Borda D'Água de Chapén	1\$00
Borda D'Água de Carapuça Larga	1\$00
Borda D'Água de Carapuça Estreita	1\$00

M. B. — Qualquer pedido que nos seja feito, deve vir acompanhado da respectiva quantia acrescida do porte de correio, porquanto enviamos à cobrança. Para revenda fazemos o grande desconto de 80% nos preços do catálogo.

Tip. Of. S. José—R. Alexandre Herculano 123 PORTO

CARTAS DE NAMORO

Indispensável aos Bons Namorados.	
Tesouro dos Amantes	6\$00
Arte de namorar	1\$50
Tesouro dos Namorados.	1\$50
Encanto dos Namorados.	1\$50
A B C dos Namorados	1\$50
A Chave do amor	1\$50

HISTÓRIAS DIVERSAS

Amores de Laurinha	1\$50
Aventuras do Zé Pardinho	1\$50
Adão e Eva	1\$50
A Malícia das Mulheres	1\$50
Castelo de Ouro	1\$50
Gata Borralheira	1\$50
Gato de Botas ou o Filho do Moleiro	1\$50
Jardim Infernal	1\$50
Joana D'Arc	1\$50
João de Calais	1\$50
Mártir da Honra	1\$50
Menino Deus	1\$50
Rosa do Adro	1\$50
Segredo da Pastora	1\$50
Significação dos Sonhos	1\$50
D. Inês de Castro.	1\$50
Romance duma Infeliz	1\$50
Triste vida dum pobre Soldado	1\$50
Pedro Sem	3\$50
José do Telhado	3\$50

FADOS

Sonhos de Amor	1\$50
Manuel e Maria.	1\$50

REPORTÓRIOS

Seringador Cruz	2\$00
Saragoçano Grande	2\$00
Borda Leça (Rafael)	1\$00
Borda D'Água de Chapéu	1\$00
Borda D'Água de Carapuça Larga	1\$00
Borda D'Água de Carapuça Estreita.	1\$00

N. B.—Qualquer pedido que nos seja feito, deve vir acompanhado da respectiva quantia acrescida do porte de correio, porque não enviamos à cebrança. Para revenda fazemos o grande desconto de 50% nos preços do catálogo.

Tip. Of. S. José—R. Alexandre Herculano 123 PORTO

Do repertório de



CANÇÃO

ROSA DO ADRO

Letra e Música de **BELO MARQUES**

ções *Sassetti* — 54, Rua do Carmo, 58 — LISBOA

Rosa do Adro

CANÇÃO

Letra e Música de
BELO MARQUI

Tempo de Valsa

PIANO

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked 'Tempo de Valsa' and 'PIANO'. The introduction features a flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal melody enters in the second system, with the lyrics 'Ro-sa tu não te-nhas me-do. Diz-me se-'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The third system contains the lyrics 'gre-do do teu des-gos-to. Tu-a dôr a-té pa-re-ce que im-pa-lí-de-ce teu lin-do'. Above the vocal line, the word 'apress.' is written twice, indicating a tempo change. The fourth system begins with 'Tempo I.' and contains the lyrics 'ros-to. Quan-do pas-sas pen-sa-ti-va mo-re-na, es-qui-va, no teu fa-dá-rio,'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The score ends with a final chord in the piano part.

Copyright 1946 by Sassetti & C.^a. Editores: 56, Rua do Carmo, Lisboa
Todos os direitos d'execução, d'adaptação, arranjo e reprodução reservados para todos os países.

(Impresso em Portugal)

N.º 450631

lem-bras a Vir-gem Ma - ri - a quando su - bia pa-ra o Cal - va - rio.

A-bre o teu pei-to ao á -
apress.

mf apress.

môr. Deus nos - so Se - nhor, as-sim man-da e quer.

Meno

Ro - - sa não te es - que - - ças das pro-

me - - ças de mu - lher.

apress.

Lá no a - dro da i - gre - ja ha quem te ve - ja mu-dar de

apress.

côr.

Ro - - sa, o teu o - - lhar

an-da a so - nhar canções de a - môr.

AS EDITIONS

APRESENTAM SEMPRE NOVIDADES

As últimas criações de MARIA DA GRAÇA

corri atrás duma ilusão

Letra de
Moreira de Matos

VALSA

Música de
NÓBREGA & SOUSA



Despedida

(Adiós)
Slow-Fox

Letra e Música de
JULIO MURILLO



Minha casa pequenina

Letra e Música de
Luiz F. Quintela



volta amor

Canção Habanera

Letra de
Maria Pimentel Silva

Música de
Norberto Wolmar Silva

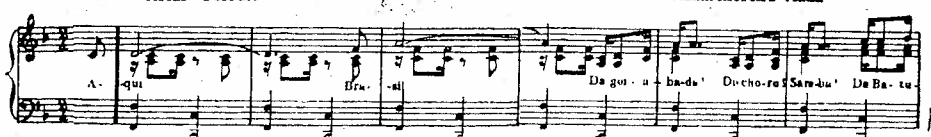


Aqui Brasil!

Letra de
Artur Ferrari

SAMBA

Música de
Helena Luiza Moreira Viana



MANUEL M. RODRIGUES

A ROSA DO ADRO

PORTO EDITORA, LDA.

COLECÇÃO PORTUGUESA

VOLUMES PUBLICADOS

Amores no Campo

— Sarah Baile

Sorões do Sol

— Sarah Baile

Rosa do Adri — Rodrigues

Silêncio — Sarah Baile

Restos — G. Crespo

Os Fidalgos da Torre

— Sarah Baile

Ministres — G. Crespo

Uma Alma de Mulher

— Arminha Fortes

Perfil de Margalo de Pombal

— Camillo Castello Branco

Historia de Uma Vida

— M. Oswald

Surpresa Sensita

— Sarah Baile

Maria Lúcia — A. Ferreira

Os Fidalgos da Lezíria

— A. Malheiro

Trinidade — Aurora Jardim

Solar da Boa-Vista

— Sarah Baile

Os Sertões — J. Duarte — 1.ª vol.

Os Sertões — J. Duarte — 2.ª vol.

Geologia — M. M. J. J. J.

Quarta — Sarah Baile

Relato — F. Gama

Amores no Sol

— A. Malheiro

Os Fidalgos da Casa Mourisca

— Julio Dado — 1.ª vol.

Os Fidalgos da Casa Mourisca

— Julio Dado — 2.ª vol.

Maria — Silva Gato — 1.ª vol.

Maria — Silva Gato — 2.ª vol.

Vitória, Torre de Vi

— Mano Alvim

Cartas a Uma Mulher

— Maria A. Carvalho

Os Margalo dos Vales

— A. Malheiro

Os Sertões de Lapa — A. Gama

Os Sertões — Sarah Baile

Prosa que Relata

— Arminha Fortes

Os Sertões de 50 Anos

— A. Malheiro

Sorões no Campo

— M. Oswald

Prosa — Sarah Baile

Os Sertões

— Herman de Melo

Os Sertões de Vale Fervente

— Arminha Fortes

Os Sertões da Festa do Rio

— Ramada Corta

Quarta — Margalo

— A. Mascarenhas

Sertões — Hugo Rocha

Os Sertões — Sarah Baile

Amor sem Noiva

— Goncalves Amorim

Uma Família Portuguesa

— Maria Paula

Uma Quarta — Antonio Cruz

Amor de Partição

Ed. Pap. — Camillo C. Branco

Trinidade — Sarah Baile

FIGURAS:

ROSA DO ADRO

FERNANDO

ANTÓNIO

PADRE FRANCISCO

JOSÉ DA COSTA

DEOLINDA

BARONESA

CUSTÓDIA

ZEFA

MARIA DO CÉU

CRIADA

Componeses e Camponesas

Minho - 1900

1.º ACTO

1.º QUADRO

Ao fundo, um telão com a vista da aldeia. Ambiente minhoto: pequeno casaria e verdura. (Este telão aparece mais vezes, servindo de fundo-ambiente ao biombo-cenário cuja acção decorre na aldeia). Ao entardecer de um dia primaveril. A passarada recolhe às árvores e chilreia. À D.F., a casa de Rosa: porta, janela e telhadinho vermelho. A costureira, bela aldeã, que vive na companhia da avó, trabalha ainda; de quando em quando assoma à porta e à janela e sacode a peça que costura. Camponeses regressam da faina agrícola, e saúdam-na...

1.ª CENA

ROSA E CAMPONESES

1.ª CAMPONÊS

Deus te salve, Rosa!

ROSA

Que Deus lhe ponha a virtude, Tio Serafim!

(momentos depois, enquanto Rosa trauteia uma canção)

1.ª CAMPONESAS

Adeus, Rosa! Ainda a dares ao dedo, rapariga?...

ROSA

É verdade! Vocês largaram já e eu ainda começo!...

1.ª CAMPONESA

Por isso tens boas libras ao canto da arca!...

ROSA

(divertida) Tudo quando amealho é comido pelos ratos, Tia Bríxida!

1.ª CAMPONESA

Chora-te, Rosinha, chora-te!...

ROSA

(canta, dentro de casa)

"Quem me dera a mar um dia,
Ter amor, ter afeição,
Ser escrava, dar a vida
Por um terno coração."

2ª CENA

José da Costa, Fernando e ainda a Voz de Rosa

JOSE DA COSTA

(colocando bonacheirão o braço sobre o ombro do filho, na continuação de um diálogo)

Anda lá, meu tratante, que me estás por um bom par de moedas! Ainda assim, louvado Deus, não tens sido dos piores, não, por que enfim sempre estudaste e aproveitaste o tempo... Quanto ao mais, vocês são rapazes, gostam de botar figura e de estroinar... E verdade verdade, eu na vossa idade fazia o mesmo. Mas vamos lá, não tens sido dos piores... Para o ano, se Deus quiser, já teremos um cirurgião cá na aldeia, não é verdade?

FERNANDO

(absorvido pela voz de Rosa, volta à realidade)

Assim o creio, meu pai. Para o ano termino o curso, e então já terá um filho médico-cirurgião.

JOSÉ DA COSTA

(boçal, joga-lhe uma palmada nas costas) Eh, eh, eh,! um médico-cirurgião, dizes tu!...Diz antes um mata-gente!...

FERNANDO

Oh, meu pai...!

JOSE DA COSTA

A propósito: tu já serás capaz de dar um remédio para um doente lá de casa?

FERNANDO

Temos alguém doente lá em casa? Quem, meu pai?

JOSE DA COSTA

Descança, homem, que não é nenhuma alma cristã. Trata-se da nos-

2
sa égua preta, que deu há dias um tropeção e ficou com uma per-
na manca. Já a levei ao ferrador, mas o diabo tanto lhe fez co-
mo nada. (O filho solta uma gargalhada) Tu de que ris?

FERNANDO

Pois o pai mandou-me aprender a curar gente, ou burros?

JOSE DA COSTA

(atabalhado) Não julguei que houvesse a menor ofensa no meu
pedido...

(A voz de Rosa ganha maior nitidez a trautear a canção
(1)).

FERNANDA

(rindo ainda) É com efeito um belo elogio à minha ciência: que-
rer fazer de um médico-cirurgião um alveitar!

JOSE DA COSTA

Está bom, homem, fico entendendo!...

FERNANDO

No entanto, vamos lá ver a égua por ser coisa lá da casa, mas
fique sabendo que eu não estudo há oito anos para curar bestas!
(Preso à voz melodiosa da costureira, o estudante denuncia muito
interesse)

JOSE DA COSTA

(surpreendendo-o) Que foi? Em que estás a pensar, Fernando?

FERNANDO

Nada, meu pai. É a voz de Rosa...

.....

(1) Outra quadra se for precisa:

"Se eu tivesse um peito amigo
Que me desse um tal amor...
Eu, então, igual afecto
Em seu peito ia depor."

JOSE DA COSTA

(com os olhos no filho)

Está espigadota, está...E bonita que se farta, a moça...!

FERNANDO

Chamam-lhe a Rosa do Adro. Não há outra na aldeia mais bonita e atraente.

JOSE DA COSTA

(sério) É verdade que vocês trocam umas palavras?

FERNANDO

O pai bem sabe que conheço a Rosa desde criança, Brincamos muitas vezes no adro...

JOSE DA COSTA

Não é isso...O que se besouira por aí, não é que a conheces...! Claro que todos, na aldeia, conhecem a Rosa!...Olha a historia! As más línguas começaram já a tecer a meada, e é o diabo: que andas a encher a cabeça da rapariga de ideias loucas...que lhe prometes coisas que não podes cumprir...e mais isto e mais aquilo...! Entendes, não é verdade?

FERNANDO

É uma falsidade, meu pai. Juro-lhe que...!

JOSE DA COSTA

Não jures nada. Olha: fazes-me uma coisa?...Deixa em paz a pobre rapariga e tapa assim a boca a essas línguas danadas.

FERNANDO

Mas eu é que não tenho nada, absolutamente nada, com o que dizem...

JOSE DA COSTA

(às boas) Deixa a cachopa sossegada e não faças por aí alguma das tuas. Para mais a rapariga andava...ou anda ainda, toda voltada para o António do Pedro...

FERNANDO

Isso é mentira, meu Pai!

JOSE DA COSTA

Que sabes tu o que se passa na aldeia, uma vez que todo o tempo vives a estudar no Porto?...Esquece isso. Mulheres não faltam, e esta não é da tua condição...(saem dialogando)

3ª CENA

ROSA e MARIA DO CEU

MARIA DO CEU

(rapariga de 20 anos, que não é formosa, mas muito amiga e confiante da costureira) Rosa! Rosa! (bate à porta) Sou eu: a Maria do Céu...

ROSA

(aparecendo à porta) Ah és tu...Olha que não tive tempo para acabarva tua blusa.

MARIA DO CEU

Descansa que não vim pela blusa. Sabes quem estava aqui no largo a falar com o pai? Adivinha.

ROSA

(radiante) O Fernandinho!

MARIA DO CEU

Vinham de conversa e pararam aqui.

ROSA

Há quanto tempo?

MARIA DO CEU

Há migalho.

ROSA

Não os vi... (curiosa) Não sabes de que falavam?

MARIA DO CEU

Estive ali à esquina a escutar, mas não ouvi o teu nome. Falavam numa égua doente...segundo entendi.

ROSA

Queres entrar? (Entram em casa de Rosa)

4ª CENA

CUSTÓDIA E ZEFA

(Custódia e Zefa, duas aldeãs de 50 e tal anos, coscuvilheiras, cruzam-se no caminho, e ratam na vida alheia, Vestidas de escuro, embiocadas, parecem dois corvos)

CUSTÓDIA

Que me diz a esta pouca vergonha, comadre?

ZEFA

Qual pouca vergonha? Há tanta por aí...

CUSTODIA

Ora, ora...não se faça de novas: a Rosinha...Não me diga que não sabe das suas falas com o Fernandinho, o filho do José da Costa!

ZEFA

Coitada! Está bem servida!...A parva acreditou que o rapaz a quer para alguma coisa, nem que ele não tivesse melhores caras, nem raparigas ricas...

CUSTÓDIA

E o que é certo é que a delambida anda já tão emproada, que não dá palavra a ninguém: parece até fugir da gente!...O filho do maior lavrador da aldeia estava a fazer-se doutor, no Porto, para cair-lhe nas unhas!...(gargalhadas escarninhas) (Há cada cegui-nha neste mundo!

ZEFA

O mal é dela!...Porque, segundo dizem, ela está a arder de paixão louca!...

CUSTODIA

Ora, ora... essa paixão louca é espicaçada pela ganância. O filho do José da Costa é rico, e dentro em pouco terá uma linda posição

ZEFA

Talvez, comadre. Mas o demo tece-as. Há quem diz que por detrás da formusura está sempre o mafarrico! Isto são coisas que eu tenho até medo tocar-lhes...

CUSTODIA

Subiu-lhe à cabeça a vaidade, foi o que foi! Os moços da lavoure já não lhe serviam...Um morgado rico, e além disso para o ano sai doutor...não é para desprezar!...

ZEFA

(solene) Comadre, lembre-se de que uma desgraça nunca vem só!... E há mais, muito mais!...

CUSTODIA

(coça a cabeça) Credo! Que enredos, que mistérios!...

ZEFA

(olha para um lado e para o outro)

Juro-lhe de que tenho medo de falar sobre estas coisas!

(persigna-se) Que Deus nos defenda!...

CUSTODIA

Desabafe! Eu sou de confiança! A comadre não me conhece há dois dias!...

ZEFA

(ao ouvido da outra) Já reparou no António?

CUSTODIA

No António?...

ZEFA

No António do Padre, no antigo conversado da Rosa. (Aponta a casa da costureira) O desgraçadinho parece uma alma penada! Desde que este falatório rebentou na aldeia, o mocinho começou a definhar, a definhar...Não parece o mesmo. A Bizarria dos moços cá da terra, transformou-se naquela alma penada. Aqui anda grosso trabalhar de bruxas ou feitiços! (benzem-se) Nem que me pisem

a pés, eu arredo da minha opinião!... (Ao ver aproximar-se o Padre Francisco, cala-se) Cala-te boca, vem aí o padrinho dele! (disfarçam olhando para os astros) Este tempo sabe bem, mas azeda os trabalhos no campo!...

5ª CENA

CUSTÓDIA, ZEFA E PADRE FRANCISCO

CUSTODIA E ZEFA

(Muito santinhas, agachando a cabeça junto do sacerdote)

A sua benção, Padre Francisco!

PADRE FRANCISCO

(dá a benção) Deus sêja convosco, minhas filhas! (Malicioso)
As duas...neste largo e a esta hora?...

CUSTODIA

(gaguejando) Encontrei a Zefa, e estivemos a falar um bocadinho...

PADRE FRANCISCO

Só a falar?...

CUSTODIA

Só a falar, Padre Francisco. Não é verdade, comadre?

ZEFA

Eu e a minha comadre andamos tão desencontradas...

PADRE

E desta vez não disseram mal de ninguém?

CUSTODIA

(persignando-se) Credo! Que Deus nos defenda!

PADRE

(solene) Maldizer a vida alheia é um pecado, um grande pecado!.. Que cada um olhe para dentro de si, pois encontrará assunto de sobejo!...Só a nossa busca de perfeição interior nos deve consumir as horas preciosas da nossa vida!...Que podemos fazer pelos outros quando nenhum cuidado por nós próprios?...

(Preocupado, noutro tom) Viram hoje o António?

CUSTODIA

Não, não vimos o António...Pois não, homadre?

ZEFA

Que eu desse fé...! (Noutro tom) Ai, senhor Padre Francisco o Antoninho não deve andar bom de saúde, pois não? Acho-o tão amarelento, tão corcovado há um tempo a esta parte...

PADRE

Sim, ele é pessoa de poucas falas e até comigo...o que é de passar...

CUSTODIA

Nem um pai faz mais o que o senhor Padre Francisco lhe tem feito!

PADRE

Não fazemos aos outros...mais que a nossa obrigação...O António vive sob o meu telhado desde criança.

ZEFA

É um engeitado, todos sabemos.

CUSTODIA

Mas também a Rosa lhe deve bastante, senhor Padre Francisco.

PADRE

Não tenha nem nunca tive devedores, . Por Deus Nosso Senhor vivo só por Ele encaminho os meus passos...

6ª CENA

OS MESMOS, ROSA E MARIA DO CEU

(Maria do Céu sai da casa de Rosa, e este entrega-lhe um saco com obra costurada)

ROSA

Agradeço-te que levas à filha do regedor esta obra que lhe fiz. Vai aí a conta explicado...

MARIA DO CEU

Olha, Rosa, a tal conversa fica entre nós, não é verdade?

(Volta-se e dá com os presentes) Oh! Que duas balhandreiras!...

E estiveram a envenenar o Padre Francisco...

ROSA

Boas-tardes, Padrinho!

PADRE

Deus te salve, Rosinha.

[(Rosa desce à rua e beija a mão ao sacerdote. Maria do Céu imita-a. Acenos retraídos para as outras mulheres)]

CUSTODIA

Ai, cachopa, tu trabalhas tanto para embonecrar as moças cá da aldeia, mas nenhuma a ti se compara!...

ROSA

Olha o disparate! Nem que eu não fosse uma mulher como as outras

ZEFA

Bem sabemos isso! mas é que tu ao menos podes gabar-te de não teres quem te deite água às mãos em boniteza. Quanto à filha do regedor, o Senhor me ajude...

PADRE

Bem, eu vou à vida. Mais um dia se acaba, e muito tenho ainda por fazer. Deixo-as com Deus.

(Padre Francisco retira-se)

TODAS

Boas tardes, senhor Padre Francisco! - Que Deus o acompanhe!

CUSTODIA

É um santo!

ZEFA

Procura o António.

CUSTODIA

Não o viste hoje, Rosa?

ROSA

ROSA

Não, ainda não o vi!

MARIA DO CEU

(enfadada) Bem, vou fazer o teu recado. Não te esqueças da minha blusa. As festas estão à porta e eu quero estreá-la. (sai ligeiramente)

7ª CENA

CUSTODIA, ZEFA E ROSA

CUSTODIA

Então sempre foi verdade vocês largarem o namoro?

ROSA

Que namoro?

CUSTODIA

Ora, ora...tu e o António?

ROSA

Namoro!...Foi coisa que nunca existiu entre nós!...

ZEFA

O rapaz, coitado, depois que tu o deixaste, anda aí que mete pena.

ROSA

Que lhe hei-de fazer? A culpa não é minha: não faltam para aí raparigas que o mereçam.

CUSTODIA

Tu também és muito embirrenta! Olha que o Antonio é bom rapaz, e por morte do padre...

ROSA

Sei que é bom rapaz, não o nego...Mas a gente, a casar-se, deve ser com um homem a quem tenha amor. Sempre assim pensei.

CUSTODIA

Lá isso é verdade: isto de casar não é negócio de brincadeira. Basta dizer que é a gente amarrar-se por toda a vida, e portanto

dou-te razão.

ZEFA

(que viu algo à distância, tenta pôr termo à coscuvilhice)
 Bem, eu tenho que ir à vida. O meu Armando está de volta e se não me encontra em casa...

CUSTODIA

Adeus, Rosinha. Olha, filha, que Deus nunca se esqueça de ti.

ROSA

Também desejo outro tanto para si, Tia Custodia, e para si, Tia Zefa...

(As duas calhadeiras, afastam-se)

8ª CENA

ROSA, depois FERNANDO e ainda VOZ DE AVÓ

(A costureira encaminha-se para a porta da sua residência, trau-
 teando uma canção. Surge Fernando)

FERNANDO

Rosa!

ROSA

(volta-se num sobressalto) Senhor Fernandinho!

FERNANDO

Tua avó ralhou-te ontem à noite por minha causa?

ROSA

Nada, senhor Fernandinho, não me disse a mínima coisa, e até me parece que não soube que o senhor esteve aqui.

FERNANDO

Ainda bem. Eu não quero que tu sofras o mais leve desgosto por minha causa.

ROSA

Mas por que teima em vir falar comigo? Nada podemos ser um ao outro...e as más línguas da aldeia já começaram a falar nestes nossos encontros...

FERNANDO

Rosa, por quem és, tira-me desta horrível incerteza! Um único gesto, uma só palavra tua, e ficarei feliz. Não prolongues por mais tempo o horrível martírio em que estou.

(A rapariga comovida, não responde) Então tu não respondes, Rosa? Não serei digno de uma só palavra tua?

ROSA

(agitadíssima) Senhor Fernandinho...

FERNANDO

Ora vamos, Rosinha, sê franca... Por que me ocultas o teu amor? Eu leio nos teus olhos... Não faças tão desesperados esforços para encobrir o que eu há muito sei...!

ROSA

Oiça, senhor Fernandinha, eu sou uma pobre rapariga, que tenho apenas, por bens de fortuna, os meus braços. Vivo do meu trabalho e, faltando-me ele, torno-me tão desgraçada que morrerei à fome. A minha avó está velha e já lhe faltam as forças para ajudar-me. O senhor Fernandinho é rico... é o morgado duma casa que Deus fez muito farta. (Olhos nos olhos) Seja sincero: que poderei eu esperar do Senhor?

FERNANDO

Rosa!... Tu duvidas?!

ROSA

Agora eiça: eu também gosto do senhor. Seria loucura encobrir por mais tempo. Sinto a minha vida ligada à sua com uma força que eu não sei explicar. Acredite que tentei afartar-me de si, fiz os maiores esforços para que tudo isto não acontecesse. Fugilhe muitas vezes para que não adivinhasse, e estava resolvida a morrer com o meu segredo. (comovida) Agora não troce de mim, e perdoe-me.

FERNANDO

FERNANDO

(toma-lhe as mãos, que cobre de beijos; com exaltação)

Ah, minha querida Rosa, eu trocar de ti, eu perdoar-te de quê? Vamos, sossega. Para quê tantas lágrimas e tantas angústias? Se duvidas de mim, pede-me os maiores sacrifícios, porque te obedecerei...Abre sem receio o teu coração. Juras que me amas?

ROSA

Se o amo, meu Deus!... se lhe quero!...Amo-o como nunca ameii!... neste mundo e quero-lhe mais que a minha própria vida! (nova pranto)

FERNANDO

Vamos, minha Rosa, sossega, basta de lágrimas! Fala-me do teu amor, do nosso futuro, de tudo que diga respeito à nossa felicidade. Diz-me, meu amor; sentes-te agora verdadeiramente feliz?

ROSA

Oh, sim, muito! Parece que todo o meu peito se abriu para receber o seu coração! Diga-me muitas vezes que me ama, reptia-me a todos os instantes essas palavras que me faz estremecer de alegria! (cristalina) O Fernandinho gosta muito de mim, não é verdade?

FERNANDO

Amo-te, sim, louquinha amo-te o quanto é possível amar-se alguém!

ROSA

E não quererá nunca outra mulher para esposa, não é verdade?

FERNANDO

Sim, sim, és tu a única que será capaz de me fazer verdadeiramente feliz.

ROSA

Unidos para sempre!...Olhe, Fernandinho, há-de depois estar sempre junto de mim, repetindo todas essas palavras bonitas...Oh, como havemos de ser felizes!

VOZ DA AVÓ

Rosa! Rosa!...

ROSA

Já vou, avó...

VOZ DA AVÓ

Quem está aí a falar contigo?

ROSA

É uma vizinha!...(para o rapaz) Fernandinho, tenho que deixá-lo
Adeus, até amanhã!

FERNANDO

Adeus, meu amor! Temos que nos encontrar noutra sítio...Aqui à
tua porta, não é de aconselhar...

ROSA

Amanhã combinamos, Fernandinho!

(Rosa entra em casa, rápida. Fernanda afasta-se em senti-
do contrário)

9ª CENA

ANTONIO depois PADRE FRANCISCO

(Durante as últimas falas dos namorados apareceu a figura de An-
tónio. Oculto por detrás das árvores ou mesmo na casa de Rosa,
escutou parte do diálogo)

PADRE

(surpreendendo-o) António, que se passa contigo que raramente
te encontro?

ANTONIO

Que se passa comigo, senhor Padre Francisco? Não se passa nada.

PADRE

Combinamos há dias visitar a quinta da viúva do Reineta, e mal
largas o trabalho mais ninguém põe os olhos em cima de ti...Que
se passa, rapazinho?

ANTONIO

ANTONIO

Nada...olha-o, hesitante) Não acredita?

PADRE

Vamos, António, não faltes à verdade. De há um tempo a esta parte tenho notado em ti uma certa melancolia que me tem dado que pensar. Foste sempre tão alegre e jovial...

ANTONIO

Não tenho motivo para viver desgostoso...

PADRE

Tens, não me encubras...O que é que te ablige?

ANTONIO

Senhor Padre Francisco peço-lhe que não procure saber qual o motivo dos meus males.

PADRE

Porquê? Não viveste sempre comigo? Não é verdade que há muito sou o responsável pela tua vida, pela tua educação?

ANTONIO

O senhor Padre Francisco escusa de lembrar-me isso!...Devo-lhe tudo: cresci e fiz-me homem debaixo do seu tecto, recebi o pão e os conselhos da sua mão protectora. Crê-me tão falto de sentimento, tão ingrato, que esquecesse algum dia todas essas mercês? Oh, isso nunca? (nouto tom) Peço-lhe que não procure saber qual o motivo dos meus males, para não me obrigar a corar de vergonha, se lhe confessar. Respeite este meu segredo!...

PADRE

Um segredo!...Pois tu ousas ter segredos para mim?...Ora vamos, meu Antonio: sê mais franco para comigo e nada de evasivas, porque eu necessito saber o que é que te aflige. (acaricia-o) Fala, filho...

ANTONIO

(hesita, depois decide-se) Eu gosto duma rapariga.

PADRE

Ah, eu logo vi: questão de mulheres! Nem outra coisa podia deixar de ser. Continua...

ANTONIO

Apaixonei-me loucamente por ela. E eu acreditei que, pelo menos, ela me tinha amor. Nada havia que me obrigasse a duvidar...Mas um dia...Meu Deus! - estas minhas ilusões caíram por terra!... (dolorosamente) Trocou-me por outro, a quem se entregou como uma escrava.

PADRE

E tens a certeza que ela te não ama?

ANTONIO

Se tenho, meu Deus!...Quem me dera que tudo isto não passasse de um sonho!...(chora)

PADRE

Epa Vamos, homem; por ora não vale a pena desesperar! Isto de mulheres é para onde lhes dá...Mas diz-me: Quem é essa rapariga? Será ela merecedora da afeição que tão cegamente lhe devotas? Será digna de ti?

ANTONIO

Oh, se é!...Basta dizer-lhe que é a rapariga mais bela da aldeia.

PADRE

(alarmado) A mais bela da aldeia? Se é a que eu julgo...é uma felicidade, uma providência até, essa rapariga não te amar...E desde já te aconselho a que procures combater essa paixão!...

ANTONIO

Mas como pode dizer-me isso se ainda não lhe disse de quem se trata?

PADRE

Talvez um pressentimento, Antonio. Um terrível pressentimento!...

ANTONIO

ANTONIO

Senhor Padre Francisco!...

PADRE

(olha-o, num presságio) Eu sei...Eu adivinho de quem se trata...É a Rosa do Adro, não é, filho? (impede-o de falar) Não me digas nada, Antonio.

ANTONIO

(atônito) Se ela aceitasse o meu amor...que perigo poderia haver?

PADRE

Essa mulher nunca poderia casar contigo. Mesmo que morresseis de paixão um pelo outro. Acredita, Antonio, que seria eu próprio a impedir o vosso casamento.

ANTONIO

Mas que motivo tão poderoso para o senhor tomar essa atitude?

PADRE

Um dia saberás, mais tarde saberás...(abraça-o, cheio de ternura)
Vens para baixo, meu filho?

ANTONIO

Vou.

[(Afastam-se, abraçados. Antonio olha espantado e confuso para a casa de Rosa)]

MUTAÇÃO LENTA

1.º ACTO

2.º QUADRO

O mesmo cenário. No dia seguinte. Ao cair da tarde.

1.ª CENA

ROSA E ANTONIO

ANTONIO

(de enxada na mão, na continuação duma troca de palavras)

Olha, Rosa, é melhor a gente acabar com estes rodeios: tu a quem queres mais do que a ninguém é ao morgado. Ora aí é que está a verdade.

ROSA

E o que há nisso de extraordinário?

ANTONIO

É que lhe tens uma amizade cega.

ROSA

E é proibido uma mulher ter uma amizade cega a alguém?

ANTONIO

E és tu que me fazes uma pergunta dessas?! Oh, como só agora conheci e quanto me tens sido falsa!...

ROSA

Falsa, eu? Tens a coragem de dizer na minha casa que eu te dei tantas esperanças...para agora me chamares falsa?!...

ANTONIO

Nada me disseste a tal respeito, é verdade, Rosa. Mas a maneira como sempre me trataste, a preferência que me davas, eu nestes anos acreditei!...

ROSA

Dei-te sempre mais atenção que a outro qualquer, não o nego...Mas tudo isso não passava duma leal amizade, motivada pelos anos em que fomos creados juntos...

ANTONIO

2º ACTO

(1º QUADRO)

Ainda o mesmo cenário

1ª CENA

JOSÉ DA COSTA e PADRE FRANCISCO

JOSE DA COSTA

(Alegre) Viva, Padre Francisco!

PADRE

(distraído) Oh, José, nem o via!...Desculpe-me. Deus sabe como trago a minha cabeça cheia de problemas que não sei como os resolver!...

JOSE DA COSTA

Resolve, Padre Francisco! Tenho a certeza que os resolve!...

PADRE

(sorriso amargo)

É bom de dizer, José da Costa. Sou um velho comparado consigo. E Deus Nosso Senhor nem sempre me pode valer. (sentencioso) Cabe aos homens dar grande parte da ajuda...(noutro tom) Ah, então o Fernandinho termina o ~~curso~~ para o ano?

JOSE DA COSTA

Assim o espero. (orgulhoso) O rapaz tem cumprido. Está-me por um bom par de moedas, mas não me arrependo da sangria...

PADRE

E tem razão para isso. Quando os filhos compreendem os sacrifícios dos pais, há que sentir orgulho deles e dar graças a Deus, José da Costa!

JOSE DA COSTA

O rapaz tem andado direitinho e em nada me tem desgostado. Para o ano, com o curso terminado, espero que arrume a vida a seu gosto. Maior e vacinado, agora é com ele...

PADRE

2º ACTO

2º QUADRO

(Um canto interior da casa de Rosa. (e se utilizássemos um biombo-cenário, mantendo ao F. um telão de uma vista da aldeia com algum casario e muita verdura?), tendo a porta e a janela nossas conhecidas. Um jorro de luz entra pela vidraça. Rosa, sentada num banco, costura. Está pálida, cansada, parando de quando em quando para espreitar à janela. Decorreram alguns meses após o último quadro representado.

1ª CENA

ROSA, depois voz de MARIA DO CEU

ROSA

(que fora já uma vez à janela, murmura, inquieta) A esta hora já chegou o correio da tarde. E a Maria do Céu sem vir...Valha-me Deus! (A um ruído de ave que cacareja, ergue-se, enxota, e grita para o interior da casa) Avó, feche a cancela do quintal! Não deixe a criação andar pela casa a sujar tudo!...(resmunga) Cada vez está mais taralhôca!...

(Batem à porta e ouve-se e Voz de Maria do Céu:) Rosa!

Abre, Rosa!...

2ª CENA

ROSA e MARIA DO CEU

ROSA

Valha-me Deus! Que desta vez haja uma carta para mim!...(Abre a porta) Veio...Maria do Céu?...

MARIA DO CEU

(entrando, desanimada) Nada...Não havia nada, Rosa.

ROSA

(num abatimento) Vai para cinco meses...Ele quando partiu escrevia-me todas as semanas. (mais receosa) Sucedeu qualquer coisa.

(encaram-se e Rosa sorri-lhe, amargamente) Mas os teus olhos...o teu rosto...Onde está a tua alegria, as tuas cores sádias...?! Que grande moléstia tiveste, Rosinha!...Por que a deixaste chegar a esse estado?

ROSA

Porque não pude, eu não quis!

DEOLINDA

Não quiseste, como?!

ROSA

Para que nos serve a existência neste mundo?...A vida dos pobres é muito escrava, Deolindinha. Só desgostos e calvários...Quanto mais longa for, mais amargura se encontra...Quem morre...termina mais depressa o seu martírio, e deixa de servir de empecilho à felicidade dos outros.

DEOLINDA

Não te percebo, Rosa: falas-me uma linguagem tão estranha!...

ROSA

Oh! nem eu desejo que me perceba...O mais que posso dizer-lhe é que a vida só é bela para aqueles que encontram um coração que os ama...como é o caso da senhora D.Deolinda.

DEOLINDA

Tive sorte, Rosinha. O Fernando é muito meu amigo, tem um belo futuro e espero ser muito feliz.

ROSA

Deus a oiça. Ele ama-a muito?

DEOLINDA

Muito, muitíssimo!

ROSA

Oxalá que nenhuma nuvem negra lhes escureça a felicidade.

DEOLINDA

3º ACTO

3º QUADRO

Biombo-cenário, imitando duas paredes interiores da igreja ou de sacristia. Pode haver uma porta. E um crucifixo. Algumas peças de mobiliário escuro (cadeirão, pequeno armário com gavetões, ainda uma cadeira de alto espaldar) Manhã de sol: um jorro de luz desce de vitral.

1ª CENA

PADRE FRANCISCO, CUSTODIA E ZEFA

PADRE

(a paramentar-se, discute, indisposto, com as duas calhandreiras)
Ao que chega o vosso descaramento, a vossa falta de respeito! Virem à Casa de Deus perguntar novidades...para depois as vossas línguas viperinas calhandrarem por toda a aldeia!...

CUSTODIA

(choraminga) Senhor Padre Francisco!...

ZEFA

(idem) Valha-nos Nossa Senhora!...

PADRE FRANCISCO

(autoritário) Hipócritas! Nem mais uma palavra dentro desta Casa! Ouviram...?! Mulheres que se dizem tementes a Deus, e que são piores...piores....! (muda de tom) Mas haverá piores pestes?...

CUSTODIA

Compreenda, senhor Padre Francisco! Compreenda a nossa situação por amor de Deus!... Há tantos boatos...Diz-se tanta coisa...que até duvidamos dos nossos próprios ouvidos!...

PADRE

Silêncio!...

ZEFA

(como um besoiro) Deus é testemunha de que não dormimos há três

PADRE

(fulo) E agora, rua!...Já sabem, não é verdade? Rua! Daqui para fora, suas pestes!

(AS duas comadres fogem, assustadas, semelhantes a pássaros alvoroçados)

2ª CENA

PADRE FRANCISCO, depois ANTONIO

PADRE

(sacode as mãos, repugnado) Tenho que desinfectar estas mãos!... Pobre e desgraçada gente!... (regressa e conclui os preparativos para a cerimónia do casamento que se avizinha. Pouco depois, ouve-se um ruído no interior do templo. O padre olha para a tal porta) Quem está aí? Quem...?!

ANTONIO

(aparece, pálido e desganhado) Sou eu, senhor Padre Francisco.

PADRE

Tu, Antonio?! Mas por onde tens andado...?! Há quantos dias eu não te ponho os olhos, meu filho!... (nota-lhe o mau aspecto) A tua cara...o teu olhar...Que sucedeu...?! Que fizeste, Antonio?!

ANTONIO

(firme) Fiz o que a minha consciência me ditou.

PADRE

A tua consciência...(tenta dominar-se) Filho...diz-me a verdade. Onde vens? Por onde andaste?

ANTONIO

Cumprí o meu dever, não me arrependo.

PADRE

Fala! Fala, Antonio!...Que fizeste, desgraçado?

REQUIEM

Desce um telão, tendo pintado alguns ciprestes e sepulturas. Estamos no cemitério. Fim de tarde. Uma cruz no 1º plano: é a campo de Fernando. (O diálogo que se ouve pode ser gravado)

ROSA

(vestida de negro e ajoelhada sobre a campa) Fernando, meu querido esposo...

VOZ DE FERNANDO

Minha Rosa, estamos enfim ligados para sempre. Deus abençoou a nossa união, e o meu erro está reparado, sinto-me agora verdadeiramente feliz: havia no meu coração um peso horrível que me atormentava... Parece-me até que te amo agora mais do que nunca. E tu, Rosa?

ROSA

Eu, Fernandinho, não posso amá-lo mais...

VOZ DE FERNANDO

Trata-me por tu e desprende-te dessas delicadezas que não ficam bem a dois esposos...

ROSA

Olha, meu Fernandinho...vês como sou capaz de tratar-te por tu? agora vamos ser muito felizes. Não me deixarás um só momento, pois não?

(Termina aqui a gravação, se houver. E todo o monólogo que se segue deve ser sublinhado por música sacra)

ROSA

Eu já vou. Deixa-me, Maria do Céu, eu já vou...(Maria do Céu afasta-se. Rosa recita o monólogo em tom de prece) Meu Fernando, aqui estou sobre esta terra, onde o teu corpo se mistura. A nossa aldeia vive coberta de sombras, desde que a fatalidade desceu sobre as nossas cabeças. Não me queixo de ninguém...Todos têm si-

17

do tão meus amigos, tão carinhosos... que chego a ter horas de não perceber como tudo isto aconteceu. O Padre Francisco é um santo, juro que ele é um santo!... Como o pobre velho chora a morte do "filho". O Antonio nunca mais apareceu. Toda a aldeia acredita que, o pobrezinho, se matou. Ao conhecer a verdade do seu nascimento, não quis viver mais... Fernando, meu querido Fernando, foste assassinado pelo meu irmão!... Não soubeste pois não? É verdade. Tive um irmão que me vingou por amor. Amor de homem para mulher que queria sua. O Antonio amava-me loucamente, ele, o meu irmão... Foi pecador sem o saber, o teu matador, querido Fernando, quando querias ligar o teu nome ao meu... Tenho pena da senhora Baronesa e da Deolindinha... Vivem tão tristes, tão sós. Que vai ser delas quando eu morrer?... Sim, Fernando eu vou morrer. E é natural que eu morra depois de tudo quanto aconteceu... Que fazia sobre a terra uma pobre alma solitária como a tua desgraçada Rosa? O meu, o nosso tempo, passou... Nascemos, afinal, para tudo isto quanto aconteceu, e foi terrível e belo... Fernando, meu Fernando... como eu te perdoei todo o sofrimento que me causaste!... Só recorda nesta hora toda a felicidade que senti nos teus braços, meu amor!... O resto esqueci ou esqueço a pouco e pouco. Fernandinho, ouves o que eu te digo?... Ouves-me querido? (dolorosamente, e cada vez mais enfraquecida) Os meus dedos sentem um prazer de mergulhar nesta terra que é tua... Como ela é macia, e fresca e... leve, Fernando. Estou tão perto de ti!... Tão perto e tão feliz!... (e fica deitada sobre a sepultura)

MARIA DO CEU

(aparece mais uma vez) Rosa... são horas!... Rosa!... (Aproxima-se mais, estranha e posição da amiga e toca-lhe) Valha-me Deus! Rosa! Rosinha!... (E foge, espavorida) Acudam! Acudam!...

FIM



Rebenta a bexiga	100	Desceitos (3.ª ed.)	100	Poesias dramaticas	100
Roteiro (O) das ruas, (parodia)	100	Dominó (O)	100	Epocha (A) das Virtudes (2.ª ed.)	10
ao Tudo vai bem)	100	Em pelotas	100	Scenas comicas	100
Sacristia (O)	100	Parafraze (O)	100	para homem	100
Sempre a chorar	100	Familia Sarilhos (A)	100	Aldighieri Junior (2.ª ed.)	100
Sempre a nadar	100	fiavelco (O)	100	A manha vou pedir a (5.ª ed.)	50
Sempre deliado	100	Fior (A) de laranjeira	100	Bernarda (A) na cabeça	60
Sempre parado	100	Fone (A) (dramatico)	100	Brazileiro (O) Paurovato	100
Sempre sentado	100	Gaios, (Os) de D. João da Ua	100	Casamento do Jose, João	100
Sineiro (O)	100	Gigante (O)	100	Entre as mulheres	50
Só com umdedo !	100	Grande orchestra (A)	100	Caetano das canteiras (3.ª ed.)	100
Só d'un banda !	100	Gri, gri, de D. João da Camara	100	Manoel João de Fandões (2.ª ed.)	60
Pon lá, si, dó.	100	Irascido (O)	100	Massatores	100
T. vest'escreva	100	Linhas (As)	100	Ploteiro (O)	100
Tira o bicho!	100	Mus (115) peccados	100	Quem me quer ?	100
Trepas e trinas	100	Minia (A) doença	100	Rata (O)	100
Tudo e trinas	100	Morren minha sogra ! (2.ª ed.)	100	Sr. Narciso e os banhos do mar	100
Tudo e trinas	100	Mosca, (A) (5.ª ed.)	100	Um alho (3.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Não acla, minha senhora ?	100	Um pandico á divins (2.ª ed.)	100
Tudo e trinas	100	Não á veí lade, menina ? (2.ª ed.)	100	Um passaro d'arrinção (2.ª ed.)	100
Tudo e trinas	100	Nem eu	100	Zé (O) pagante	100
Tudo e trinas	100	Nervos (O)	100	Zé (O) Panasqueira	100
Tudo e trinas	100	Noites do conselho	100	Scenas dramaticas	100
Tudo e trinas	100	No olho ! !	100	Restauração (A) de Portugal	100
Tudo e trinas	100	Ohares (Os)	100	Tempestade, (A) scena maritima	100
Tudo e trinas	100	Olé ! olé !	100	Colleção de coplas	100
Tudo e trinas	100	Ostras (As) (2.ª ed.)	100	de diversas operas	100
Tudo e trinas	100	Para que me casei eu ?	100	comicas.	100
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O soler das Barrigas (4.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A corte d'el-rei Pimpso	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Cxé, Reincta e Fucada	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O sculo XIX (revista do anno de	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	1892)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O brasileiro Pancarcio (8.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A venda do rei de Granada (2.ª	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Os 35 dias de Clarinha (2.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Niniche (2.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O testamento da velha (2.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Sal e Pimenta (5.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Fogo no collegi.	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Os grandes de Bonaparte	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A mulher do pasteleiro (2.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A fada do amor (2.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A visão da meia noite	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A ciscara	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A cigarra	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Retalhos de Lisboa (2.ª ed)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A ponte do lobo	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A Mangueira	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Os fillos do capitão-mór (2.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A Gata Borracheira (2.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O gito	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A Russinha	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O Kiki	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O reino da bolha (2.ª ed.)	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Príncipe Rubim	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Hotel da barafunda	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Filhas do Zafanza	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O galinhoto	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Farroncas do Zé	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Formigas e formigueiros	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A pera de Santanaz	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	Agulhas e alfinetes	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O Barba Azul	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	O Ali-Baba	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	6000 poeta de Xabregas	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	A viagem de Suzette	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	600 barril do lixo	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	100A parodia	60
Tudo e trinas	100	Pois não ! (parodia á poesia O	100	600 dente de Maçarico	60

LIVROS DE ESTUDO E MANUAES
COMPLETO E GRANDE SORTIMENTO DE ALMANACHS
 Grandes descontos aos revendedores e collegios
LIVRARIA POPULAR - Travessa de S. Domingos, 60 - Lisboa
 Todos os pedidos devem vir acompanhados da sua importancia e dirigidos á
 IMP. LUCAS - R. Diario de Noticias, 65

BIBLIOTHECA

N.º 2363

HENRIQUE DE MACEDO JUNIOR

A ROSA DO ADRO

DRAMA EM 3 ACTOS

BASEADO NO ROMANCE DO MESMO TITULO

Representado com extraordinario successo
em diversos theatros particulares

DRAMMATTICA

POPULAR

LIVRARIA POPULAR DE FRANCISCO FRANCO
 (CASA FUNDADA EM 1890)
 60, Travessa de S. Domingos, 60
 LISBOA

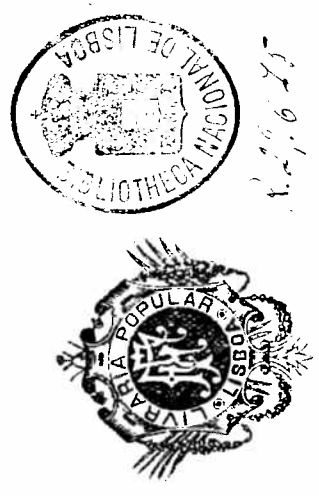
Não se enviam peças a ANGOSTRA, não se TROCAM, nem se aceitam DEVOLVIDAS

Comedias em 1 acto		Por causa d'um pagamento (2.ª ed.)	120
2 homens só		Presentes (Os)	120
A procura d'um emprego.		100	120
Casa (A) da barata.		100	120
Corda (A) e o caldeirão		100	120
Dois catirras		100	120
Dois gallegos e poptos		100	120
Lucas de Rosalino		100	120
Influencias electoras (2.ª ed.)		100	120
Inter duo litigantes.		100	120
João que ri e João que chora		100	120
Mano Aniceto e mano Gaspar (2.ª ed.)		100	120
3 homens só		100	120
Cão (O) do Nicolau		100	120
Dize tu, direi eu		100	120
I-ois conquistadores.		100	120
Fôra d'hora (2.ª ed.)		100	120
Por um triz (2.ª ed.)		100	120
Um enjeito apressado		100	120
4 homens só		100	120
Diabo á solta (2.ª ed.)		100	120
Prima (A) Chica		100	120
Traição (A) de Ophelia		100	120
Valente e medrosos (2.ª ed.)		100	120
5 homens só		100	120
Inquilinos (Os) do sr. Zacharias		100	120
Simplicio Castanheira & C.ª (2.ª ed.)		100	120
6 homens só		100	120
Perdição d'acto em perspectiva (3.ª ed.)		100	120
Um noivo d'Alcibades (2.ª ed.)		100	120
7 homens só		100	120
Milagres do carvalho santo		100	120
Sem comer e sem dormir		100	120
Um calculo errado		100	120
2 senhoras		100	120
Mãe e filha		100	120
1 homem e 1 senhora		100	120
Alugam se quartos (2.ª ed.)		100	120
Amor por annexos		100	120
Carlos e Luiza (2.ª ed.)		100	120
Pragas d'um capitão.		100	120
Quanto mais agua		100	120
Romen e Julietta		100	120
1 homem e 2 senhoras		100	120
Enquanto as rosas durarem		100	120
Izidorio, o vaqueiro (2.ª ed.)		100	120
Majôr (O).		100	120
Quem o alheito veste (2.ª ed.)		100	120
Uma peça		100	120
2 homens e 1 senhora		100	120
Advogado (O) do Diabo		100	120
Amores perfectos (2.ª ed.)		100	120
Cada doído		100	120
Choro e rio ? (3.ª ed.)		100	120
Glumes (Os)		100	120
Clarim (O) do regimento (2.ª ed.)		100	120
Gracido (O) fallador		100	120
Dona Brisiada (em verso de D. João da Camara)		100	120
Flores de neve.		100	120
Lucrecia Borgia		100	120
3 homens e 2 senhoras		100	120
Desejos de dois casados (2.ª ed.)		100	120
160 Mala (A) do sr. Beziga (2.ª ed.)		100	120
130 Primeiro desgosto		100	120
Timidez de Cornello Guerra (2.ª ed.)		100	120
100 Um favor ao Porcupio		100	120
120 Um namoro engraçado		100	120
3 homens e 3 senhoras		100	120
120 Legado (O)		100	120
Loira (A).		100	120
120 Uns comem os figos.		100	120
200 4 homens e 1 senhora		100	120
120 Birras (As) do papá		100	120
120 Doídos politicos (2.ª ed.)		100	120
120 Dois (Os) inseparaveis		100	120
120 Entre a cruz e a caldeirinha		100	120
Morte do Gallo, por Santos Lima (2.ª ed.)		100	120
160 A morte do Catimban, tragedia heroi-comica (3.ª ed.)		100	120
120 V. Ex.ª desculpe (3.ª ed.)		100	120
120 4 homens e 2 senhoras		100	120
Dapartito (O) enoberto (2.ª ed.)		100	120
120 Diz a caldeira á certa		100	120
120 Está cá o Augusto		100	120
120 Meias solas e tações (2.ª ed.)		100	120
120 Um a mulher por 3 quartinhos		100	120
120 4 homens e 3 senhoras		100	120
120 Um marido que rapta sua mulher (2.ª ed.)		100	120
130 5 homens e 1 senhora		100	120
120 Casa de Habu. (2.ª ed.)		100	120
120 Que amigos !		100	120
120 3 homens e 1 senhora		100	120
120 Apor do pae, 5 h. só.		100	120
120 Amor fraternal, 4 h. só.		100	120
160 Avareto (O) 5 h. só.		100	120
120 Glume (O) 3 h. só.		100	120
Comedias em 2 actos		100	120
Coisas de S. Sebastião, 4 h. 3 a.		100	120
Espectros, (Os) 6 h. e 1 b.		100	120
120 Exemplo a casador, 4 h. e 2 a.		100	120
120 Exemplo a casador, 4 h. e 2 a.		100	120
200 Marido (O) de duas mulheres, 4 h. e 3 a.		100	120
120 Mascara verde, 6 h. 2 s. (2.ª ed.)		100	120
120 Na borra do lobo, 5 h. e 2 a.		100	120
120 Não me embacem, 7 h. e 2 a.		100	120
160 Santos & C.ª, 7 h. e 2 s. (2.ª ed.)		100	120
120 Senhor Taborda, 3 h. e 2 a.		100	120
120 Supersticões (almas do outro mundo), 4 h. e 3 s. (2.ª ed.)		100	120
120 Tire d'alli a meina, 5 h. e 2 a.		100	120
Comedias em 3 actos		100	120
120 Dar corda para se enforcar, 4 h. e 2 s.		100	120
120 Dois pobres a uma porta 6 h. e 2 s.		100	120
120 Educações modernas, 4 h. e 2 s.		100	120
120 Fabia, tragedia heroi-comica, 5 h. e 2 s. (2.ª ed.)		100	120
120 Filhos - Adão, 5 h. e 2 s. (2.ª ed.)		100	120
120 Ganha-perite, 7 h. e 5 s.		100	120
120 Geuro do Cactano, 6 h. e 2 s.		100	120
120 Herce á força, 10 h. e 1 s.		100	120
160 Mimi, 9 h. e 3 s.		100	120
100 Mosquitos por cortias, 4 h. e 2 s.		100	120
120 Nono, não desejarias! 5 h. e 2 s.		100	120
120 Outros, panto, copas e repadas,		100	120
120 O perfume, 5 h. e 2 s.		100	120
120 Politica, (A) 9 h. e 2 s.		100	120
160 Receita dos Lacedemonios, 4 h. e 3 s.		100	120
120 Sobrinhos do papá, 4 h. e 1 s.		100	120
200 Tribunações d'um herdeiro, 6 h. e 1 s. (2.ª ed.)		100	120
Comedias em 4 actos		100	120
120 Tutinegra (A) Real, 6 h. 4 a.		100	120
Comedias em 5 actos		100	120
120 Morgadilha de Valle Pereira (parodia a Morgadilha de Valle Pereira, 11 h. 3 s.)		100	120
120 Tio Milhões, 10 h. e 6 s.		100	120
Dramas em 1 acto		100	120
160 Apor do pae, 5 h. só.		100	120
120 Amor fraternal, 4 h. só.		100	120
160 Avareto (O) 5 h. só.		100	120
120 Glume (O) 3 h. só.		100	120

A ROSA DO ADRO

DRAMA EM 3 ACTOS
BASEADO NO ROMANCE DO MESMO TITULO

Representado com extraordinario successo em diversos theatros particulares



LIVRARIA POPULAR
DE
FRANCISCO FRANCO
(CASA FUNDADA EM 1890)
60 — Travessa de S. Domingos — 60
LISBOA

0.570

PERSONAGENS

JOSÉ DA COSTA, O Capitão, lavrador abastado.
 FERNANDO, seu filho.
 ANTONIO, O Enfeitado.
 PADRE FRANCISCO DA SOLEDADE.
 LUCAS DA FONTE.
 THOMÉ DE FONSECA, camponeses.
 BARÃO DE FONTE ARCADEA.
 CREA DO BARRÃO.
 ROSA DO ADRO.
 DEOLINDA, filha do barão.

Camponeses e camponezas

No Minho — Actualidade

ACTO I

(*Vista d'aldeia. A E. E. a capella. A D. arrevelado. E' domingo e a hora da missa. A capella está cheia até á porta. Durante os primeiros dialogos atravessam a scena homens e mulheres do povo que apressadamente entram na capella persiguidos-se. Grupos de camponezes passeiam e outros esperam a saída das camponezas.*)

SCENA I

Lucas da Fonte e Thomé de Eira

LUCAS (*sentando-se á E. com Thomé, como se continuasse uma conversa*) — Então sempre é verdade o que dizem pela aldeia a respeito da Rosa do Adro?

THOMÉ (*sentado á E. a dois*) — E'!... A Rosa esqueceu o Antonio do padre!... Chegou ao que queria. Os moços de lavoura já lhe não serviam!... Agora, deve estar satisfeita: tem um morgado rico e além d'isso cirurgião. Não é cousa para desprezar!... (*com ironia*) Antes pelo contrario!...

LUCAS — Está bem aviada!... (*ri*) persuade-se talvez que o filho do tio Capitão a quer para esposa!... Nem que elle não tivesse melhores caras, nem raparigas mais ricas... Ora a vaidosa!

THOMÉ — O que é certo é que ella anda já tão emproada, que não dá palavra a ninguém; parece que até foge da gente!... Está servida, está; o filho do Capitão ha de casar com ella quando o

mundo se acabar!... Nem que o sr. Fernando fosse algum tolo!... (*Antonio passa ao fundo muito triste e entra na capella.*)

LUCAS — Olha quem ali vae. (*indica Antonio. Thomé examina, levanta-se e vae examinar*)

THOMÉ (*levanta-se*) — E' o Antonio do padre. Coitadito, ainda suppõe que ella veiu á missa para lhe fallar! Como anda enganado!... Pobre rapaz!...

LUCAS — Quem o viu e que o vê!... a bizzaria dos moços cá da terra tornou-se n'aquillo que ali vae; quem o havia de dizer!...

THOMÉ — Até parece que lhe fizeram feitiço; elle nunca foi assim!...

LUCAS — E' um grande tolo, pois não haverá mais mulheres por esse mundo?!... Elle é alguma peste?!...

THOMÉ — A gente diz bem, mas isto afinal são tolives a que a mocidade anda sujeita; o rapaz gostava da Rosa já de ha muito e como não havia outro moiro na costa, julgava-a bem segura; mas é que apparece de repente esse figurão bem parecido, e n'um momento, zás, rouba-lhe sem mais satisfações!... Ora isto, na verdade, é para dar serio cavaco, mas não tanto que faça andar um homem por ali a cair da bocca á morte. . . Enfim, elle lá sabe os motivos que tem para pensar d'essa forma; cá pela minha parte digo que elle é um grande tolo.

LUCAS — A mim quer-me parecer que estes amores veem a dar em aguas de bacalhau. Chiquego bem o filho do Capitão, sei d'elle bem as boas coisas que fez lá pelo finto nos estudos, e calculo de quanto é capaz...

THOMÉ (*presa ao fundo Fernando e José da Costa*) — A gente a fallar no diabo e elle á porta. Ah! vem o tal figurão e o pae.

LUCAS — E' verdade. Vamos observar o que os traz por aqui, e juntamente poumo-nos á mira das cachupias.

THOMÉ — Pois vamos lá. (*ajustam-se e ficam no segundo plano*)

SCENA II

Fernando, José, Lucas, Thomé e Povo

JOSÉ (*ao fundo, pela E. atravessa a scena com o filho e vão correndo para a direita e para a esquerda. Approximam-se do proscênio onde deve haver um banco á esquerda. Ouve-se o orçãõ e bentoito*) — Já não chegamos a tempo, meu vagaroso! Agora parece-me mal entrarmos enquanto a missa não acabar.

FERNANDO — Pois sim, meu pae. (*sentam-se*)

JOSÉ — Vocês, os figurões lá da cidade, nunca acham horas para irdes á missa, sois uns hereges!...

FERNANDO — Não é tanto assim meu pae, eu se não vou todos os domingos á missa é porque os meus afazeres o não permittem... Bem sabe que fui educado n'esta crença e não posso esquecer-a nunca.

José — Anda, meu tratante, que me estás por um bom par de moedas; ainda assim, louvado Deus, não tens sido dos piores, não, porque enfim, sempre estudaste e aproveitaste o tempo, que é o que eu desejava; lá do mais, vocês são rapazes, gostam de figurar e de estruinar... e verdade, verdade, eu no vosso tempo fazia o mesmo, vamos, não tem sido dos piores... Para o anno, se Deus quizer, já teremos um cirurgião cá na aldeia, não é verdade?

Fernando — Assim o creio, meu pae. Para o anno termino o curso, e então já terá um filho medico-cirurgião.

José — Ah! Ah! Ah! Ah!... (rindo) um medico-cirurgião, dizes tu; diz antes um mata gente! ah! ah! ah! ah!

Fernando — Oh! meu pae!...

José (rindo) — A propósito, tu já serás capaz de dar um remédio para um doente da nossa casa?

Fernando — Então quem é que está doente?

José — Ora quem ha-de ser? É a pobre da nossa egua preta, que deu aqui ha dias um tropeção e ficou com uma perna aleijada; já a levei ao ferrador, mas o diabo tanto lhe fez como nada!...

(*Fernando ri*) Tu de que te ris?

Fernando (formalido) — O pae mandou-me aprender a curar gente ou burr...?

José — Não julgues que houvesse a menor offensa no meu pedido... julguei até que não havia duvida.

Fernando — E' com effeito um bello elogio á minha sciencia; querer fazer de um medico-cirurgião um alveitar?... Que lembrança!...

José — Está bom, homem, está bom, não te agastes que eu fico entendendo... Para outra vez...

Fernando — No entanto, quando regressarmos lá irei ver a egua, por ser cousa lá de casa; mas fique sabendo que eu não estudo ha oito ou nove annos para curar bestas; essa clinica deixemol-a a quem de direito pertencer. (José ficou como que arrependido do despropósito proferido. Os dois ficam silentos)

Thomé (que se tem fartado de rir com Lucas) — Os disparates do velho já fizeram zangar o morgado. Olha a cara com que elle ficou!...

Lucas — Estes peraltas d'agora acham sempre offensivas todas as palavras que um homem rude profere. Só elles é que sabem. (o sino toca, o povo começa em debandada. Os rapazes acercam-se das raparigas e vão saindo aos pares) Lá acabou a missa.

Thomé — Vamos a ver as nossas cachoiças que devem estar a sahir. (*aproximam-se da capella*)

Fernando — Pelo que vejo já acabou a missa, meu pae.

José — E' verdade, é... Vou fallar com o sacristão por causa da egua do ferrador. Tu, de certo, ainda te demoras por aqui.

Fernando — Demoro; é sempre para mim motivo para immensa satisfação ver sahir da missa dominical; gosto immensamente de ver estes ranchos aldeãos.

José (levantando-se) — Já sei que não deves perder-te. Se a

minha demora fôr grande não estás á espera que eu lá irei ter a casa. (*sae e entra na capella. Antonio tem sahido e fôrma grupo com Lucas e Thomé. O povo vae desaparecendo*)

SCENA III

Rosa, Antonio, Thomé e Lucas

(*Rosa sahe da capella quasi em ultimo lugar. Antonio que a viu, aproxima-se d'ella e desvia-se de Thomé e Lucas que estão conversando com as camponesas*).

Fernando (ao ver Rosa passar por Antonio) — Oh! o meu rival!... Não convem apparecer lho já. Deixemos que Rosa se encarregue de lhe dizer as ultimas como hontem me prometteu. D'aqui a pouco apparecerei.

Thomé (a Lucas) — O morgado safou-se. Queres ver que se zangou.

Lucas — Desconfio d'isto. Logo saberei tudo. (*sacm cada qual com a sua namorada*).

Rosa (a Antonio) — Estavas ahí Antonio?

Antonio (tristemente) — Cheguei ha pouco, Rosa.

Rosa — Já me não lembrava que te visse; por onde tens andado?

Antonio (tristemente) — Por ahí.

Rosa (tristista) — Talvez entretido com novos amores, não é verdade?

Antonio — Os meus amores... és tu só, Rosa. (*olha o olhar*).

Rosa — Pois não o parece; d'antes ainda viulas por aqui muitas vezes; mas de um certo tempo a esta parte não ha quem te veja...

Antonio (intencional) — Isso vouco te deve custar; já até jurava, se tal fosse preciso, que desejarias muito não me veres mais junto de ti.

Rosa (desfargando) — Tu enlouqueceste, Antonio? Por acaso tenho eu deixado alguma vez de te demonstrar que sou tua amiga?

Antonio — Sim, minha amiga... mas infelizmente ha agora outro a quem melhor dispensas essa amizade

Rosa — Estás enganado; com tão bom modo fallo para ti, como para outro qualquer...

Antonio — Não mintas, Rosa!

Rosa — Então tu...

Antonio (atalhando) — Olha, deixemo nos de mais dissimulações; tu a quem queres mais do que a ninguém, és ao filho do Capitão, a esse estudante que vein ha pouco do Porto a férias, ora ahí está a verdade. Elle ajuda agora aqui estava.

Rosa — É o que ha n'isso de extraordinario?

Antonio — E' que lhe tens já uma amizade cega.

Rosa (com mau modo) — Mas que ha n'isso de extraordinario, pergunto outra vez?

Antonio (em luta consigo e olhando Rosa) — O que ha n'isso de extraordinario, perguntas tu? E' que só agora conheci o quanto me tens sido falsa!...

Rosa — Falsa, eu? (solta uma gargalhada) Pois eu algum dia declarei-te essa amizade que tu imaginaste, para assim me fallares?

Antonio — Nada me disseste a tal respeito, é verdade, mas a maneira como sempre me trataste, a preferencia que me davas, é que me fez suppor...

Rosa — Pois foi uma má supposição, Antonio.

Antonio — Visto isso tenho stilo illudido até hoje.

Rosa — Tu é que te illudiste.

Antonio — Tens razão, Rosa, eu nunca deveria ter aspirado a tua estirpa; sou um pobre engeitado... não tenho sequer um palmo de terra... além d'isso não sei dizer essas palavras artatamente estudadas com que se perd'um os corações...

Rosa — Antonio! (simulado) não sei a quem te referes; desajava que te explicasses.

Antonio — Quero fallar d'esse *senhor doutor* que por aqui costuma passar todas as tardes e que ainda ha pouco andava abi a ver se te encurrava; antes d'elle vir lá do inferno, tu eras muito outra do que hoje és. Estás servida rapariga; eré nas promessas do sr. Fernando, tomá-lhe uma amizade cega e depois verás o pago que elle te dá...

Rosa — Nunca consentirei que na minha presença falles assim de uma pessoa a quem es tuio; não tenho culpa das tuas tolices, e de mais sou nova, solteira, e por isso posso entregar o meu coração, a minha alma até, a quem muito me aprouver; quanto a ti, não te faltam raparigas que te mereçam: eu é que nunca poderei retribuir-te a affeição que mestras tir-me.

Antonio — Perdão, Rosa, se te offendi, mas não era esse o meu intento; deves convencer-te de que as minhas palavras não são mais do que um vivo reflexo dos bons sentimentos que nutro por ti, se eu não temesse uma desgraça... Assalta-me um triste presentimento!...

Rosa — Presentimento?!... e de quê?

Antonio — Não sei... mas vaticina-me o coração que Fernando nunca será digno do teu amor; é quasi impossivel que elle te ame como mereces!

Rosa — Como te enganas, Antonio; era preciso nunca o ter visto, nunca o ter ouvido, para assim o pensar.

Antonio — Por muito que elle te ame, o seu amor não será mais sincero e desinteressado do que o meu, além d'isso elle é rico e aspirará tambem a uma esposa que o seja igualmente. Quanto a ti, pobre Rosa; o seu unico fim é perder-te... e depois abandonar-te...

Rosa — Antonio!

Antonio — Vamos. não te zangues; eu bem sei que estas verdades são amargas e que soam mal a um coração apaixonado. O amigo bem sabes, não se dariam es.es receios, porque te quero pura

e sanctamente; além d'isso as nossas sortes são quasi eguaes; tu és pobre e eu tambem o sou; a minha unica ambição, pois, era unir-me a ti, partilharmos juntos da nossa pobreza, mas vivermos, apelar d'isso, felizes, como felizes vivem os anjos no céu. Tu porém não o entendeste assim; tens mais altas ambições, porque sabes o que vales...

Rosa (colerica) — Basta! Acaso querer-me-has obrigar a deixar esse rapaz? Pois bem, já que a tanto me obrigas, ouve: nunca te amei, como talvez julgaste; dei-te sempre a preferencia a todos os outros rapazes, porque te tinha uma amizade de irmã, porque quasi sempre fomos creados juntos, e tambem porque te extimas bastante de todos esses noços da aldeia; essa amizade, porém, é que nunca se transformou em amor, e por isso faz por esquecer essa affeição que dizias consagrar-me, e trata-me como se tratasses uma estranha.

Antonio — Ah! e foi elle quem, em um só momento, me roubou todas as esperanças, toda a felicidade do meu futuro... Oh! amaldiçoado!

Rosa — Antonio, se alguma culpa ha, é toda minha; disse que me queria muito, que só eu poderia fazer a sua felicidade, acreditei-o, aceitei-lhe os seus protestos e entreguei-lhe o meu coração.

Antonio — D'essa forma é fozoso perder qualquer esperança que eu ainda podesse nutrir, não é verdade?

Rosa — Será escusado repetir o que já disse.

Antonio (inclina a cabeça para o peito e occulta o rosto entre as mãos. De repente, encara Rosa com amargurada resignação e murmura tristemente) — Como sou desgraçado, meu Deus! (joga chorando).

Rosa — Então que é isso, Antonio? assim desesperas por um mal que já não tem cura? Olha, meu amigo, ha muitas raparigas na aldeia, escolhe uma, ama-a muito e verás como me esqueces e como serás feliz.

Antonio — Impossivel, Rosa, impossivel! Acaso ignoras ainda o que é o amor?

(Fernando apparece. Rosa solta um pequeno grito. Antonio repara e vê Fernando).

Antonio — Abi vem o sr. Fernando, retiro-me, adeus Rosa.

Rosa — Não, agora fica; não vá elle persuadir-se que evitaste a sua presença e dar isso motivos a supposições menos justas.

Antonio — Sim, tens razão; tão queres compr metter-te. (Fernando aproxima-se).

SCENA IV

Os mesmos e Fernando

Antonio (intencional a Fernando) — Pego desculpa, entrelinha-me um pouco a graça com este papagaio, que faz a alegria de nós todos; porém, como agora o sr. Fernando chegou, retiro-me para me não tornar importuno.

Fernando — Isso é graça, rapaz! Deixa-te estar, e á vontade; creio que tanto en como tu, ou como outro qualquer, tem direito a captar as boas graças da perola d'esta aldeia; quem ficar vencedor na contenda, que seja feliz, porque eu, pela minha parte, não me zango com isso.

Antonio — Tem razão, sr. Fernando; gosto de ouvir assim fallar; mas do que deve estar certo é que eu nunca tal tentei nem tentarei, e para prova ella que o diga; é certo que entre nos existe de ha muito uma certa amizade...

Fernando — Amizade?!... (*filia Rosa demoradamente*).

Antonio — Sim, uma amizade livre de qualquer ambição... uma amizade de irmãos, de creanças...

Fernando — E's já mais feliz do que eu, Antonio; as afecções que se conseguem nos primeiros annos da mocidade, são sempre ardentes e sinceras...

Antonio — Engana-se, sr. Fernando; muitas vezes, a mulher que acompanhamos nos primeiros alvares da vida e que parecia querer-nos tanto, chega a detestar-nos, a aborrecer-nos do intimo d'alma, desde que uma nova affeição lhe na-ceu no peito.

Fernando — Ao que parece, achaste-te ferido d'esse mal, não é verdade? Ora vamos, sr. Fernando e explica-te mais claramente; parece-me ver uma segunda invenção nas tuas palavras...

Rosa (parte) — Meu Deus! Isto inquieta-me. Quem sabe o que poderá succeder!...

Antonio — Pois bem; quer que seja franco? Ah! vai tudo sem rodeios. O sr. Fernando é o namorado de Rosa e ella ama-o tão ce- gamente que quasi chega a aborrecer todas as pessoas que lhe me- reciam consideração e confiança. Eu fui tão louco que cheguei a sup- pôr que Deus juntasse os nossos destinos e as nos. as almas!... Como me enganei!...

Rosa (parte) — Pobre rapaz! como elle sofre!...

Fernando — Talvez te iludas, Antonio; sonda bem o cora- ção de Rosa e talvez encontres n'elle um desmentido ás tuas sup- posições; as apparencias muitas vezes enganam.

Antonio — Oh! não me enganam estas!... O sr. Fernando matou para o mundo o coração d'esta pobre criança e fechou-lhe até os sentimentos d'amizade para todos nós...

Fernando — Parar que a amas muito, não é verdade? **Antonio** — Amei-a, sim, pa a que negal o? esta affeição prin- cipiou quasi no berço.

Fernando — E já a não amas?

Antonio — Talvez não, quem sabe? Ha balsamos para todas as feridas, não haverá tambem um para esta que me dilacera a alma?

Fernando — Deves aborrecer-me bastan-te!...

Antonio — Não sei porquê...

Fernando — Por te ter roubado o coração que julgavas per- tencer-te, se é que t'o roubei.

Antonio — Não o aborreço: chegaria, porém, a odiar-o de morte, se... (*interrompe-se olhando para Rosa com magua*).

Fernando — Se...

Rosa (parte) — Meu Deus, que elles podem zangar-se!...

Antonio — Se as suas intuições fossem innocuas puras e se o seu amor se tornasse a causa da infelicidade de Rosa.

Fernando — Se são esses os teus receios, então alimenta desde já a certeza de que terei em ti o meu melhor amigo, não é assim?

Antonio — Quem sabe!...

Fernando — E porque não? Avaso duvidas de que eu seja capaz de fazer a felicidade de Rosa?

Antonio — Duvido.

Fernando — Davidas?! E porque?

Antonio — Porque o senhor nunca lhe dará o nome de esposa.

Fernando — Toma cautella, Antonio; olha que me offendas com os teus loucos preconceitos.

Rosa (a Fernando) — E' melhor retirar-mo nos. O sr. Fernando está tão nervoso.

Antonio (a Fernando) — Offendi-o? não o julgava... E' ver- dade que ha cousas que custam sempre a cavar.

Fernando — E' demais!... Emprazo-te para que declares immediatamente o sentido das tuas palavras!

Rosa — Fernando, é melhor irmos embora.

Antonio (serenamente) — Pois bem, já que assim o quer, se- jamos francos. O sr. Fernando tem um unico ponto de vista n'este amor, conseguiu fazer-se amar por esta rapariga, foi o mais dif- ficil; agora o mais facil é abusar do seu affecto e da sua inexperien- cia para a lançar no caminho da desgraça, roubando-lhe o seu mais precioso dote — a honra. — Está agora satisfeito?

Rosa — Antonio! não prosigas mais...

Fernando (colérico) — Infame! vae pagar com a vida os in- sultos que acabas de dirigir-me! (*recua alguns passos para tirar da algibeira um revolver*).

Rosa (a Fernando, com supplica) — Fernando, por quem é, pelo nosso amor lhe peço que se contenha.

Antonio (sem se desviar) — Dispare mo morgado, dispare, que os obstaculos destroem-se.

Fernando — Agradece a Rosa o não estares a esta hora na eternidade. Vae, vae, mas não voltes a repetir-me qualquer expres- são das que acabaste de proferir.

Antonio (ocagado e sereno) — Retiro-me, sr. Fernando, não porque tema as suas ameaças; a morte para mim, n'este momento, servir-me-hia talvez de grande allivio; retiro-me, sim, porque não quero aggravar mais este incidente e porque tambem temo exaltar- me. Pela ultima vez repito-lhe a desgraça de Rosa será a sua morte... Nun-a se esqueça d'estas palavras. (*sauia com um sim- ples aceno e sah vagorosamente*).

SCENA V

Rosa e Fernando

Fernando — Iria jurar que este pobre diabo endoideceu, não te parece? (*Rosa troca um olhar afflictivo*) Não me respondes? Acuso d'arias credito ás sandices d'esse miseravel, rolado de ciúmes e de despeito?

Rosa — Oh! não, não o acreditei! Confio muito no seu amor sr. Fernando, para que duvide sequer um momento.

Fernando — Ainda bem, mas porque estás tão triste?

Rosa — Nem eu mesmo o sei, esse pobre rapaz já me tinha dito tanta coisa antes do senhor chegar.

Fernando — Provavelmente tudo no teor do que acabei d'ouvir.

Rosa — E' verdade.

Fernando — Imagino a quanto o teria levado o seu desespero. Bem sei que o não amas, mas conheço e avalio de sobra a amizade que elle te tem.

Rosa — Fomos creados quasi juntos, e elle sempre suppuz que eu podiasse ser a sua companheira.

Fernando — O que eu notei é que não é vulgar encontrar aldeões que se expriam como elle. Viverem algum tempo na cidade? phão de pae e mãe. A felicidade torronça de Ponte Acreda foi que tomou conta d'elle a pedido do padre Francisco, meu padrinho. Foi em casa d'aquella santa senhora que ambos nos conhecemos. Ainda me lembra bem do passado e estou bem certa da amizade que me tinha esse pobre rapaz a quem a sr.ª D. Decolinda, a filha da baroneza chamava ao meu namorado... E' verdade, o sr. Fernandinho como tem estado no Porto ha-de t-la visto por lá muitas vezes; deve estar uma senhora....

Fernando (*á parte*) — Diabo! não me lembrava que Rosa conhece Decolinda e que pôde vir a saber a minha affeição a es-a mulher. (*alto, pouco senhor de si*) Tenho-a visto, tenho... Mas vamos ao que mais interessa: tu não tomarás a lembrar-te do que ha pouco disse esse tresloucado rapaz, não é verdade?

Rosa — Não, não: o que eu tenho é pelo sr. Fernando.

Fernando — Por mim, como?

Rosa — Receio que a allusão de Antonio o leve a cometer algum attentado contra o senhor.

Fernando — Nada receias, eu me prevenirei contra qualquer ataque. E' verdade, tua avó está em casa?

Rosa — Ficou no quintal a trabalhar; foi uma providencia ella não ter vindo á missa; é muito amiga de Antonio e se soubesse que eu lhe tinha causado algum desgosto...

Fernando — E a meu respeito ainda não te disse coisa alguma?

Rosa — Nada absolutamente.

A ROSA DO ADRO

Fernando — Ainda bem. (*José da Costa sae da capella*).

Rosa — Ah! vem seu pae, retiro-me e espero encontral-o á noute quando sahir.

Fernando — Sim, sim, far-te-hei a vontade. Adeus, até logo. (*Rosa sahe*).

SCENA VI

José da Costa e Fernando

José — Ainda aqui estás?... Ora vem cá, meu naroto; diz-me uma cousa: é verdade que tu conversas com a Rosita do Adro?

Fernando — Não o nego, meu pae; mas a que vem essa pergunta?

José da Costa — E' porque se falla muito n'isso na aldeia e o sr. Padre Francisco, padrinho d'ella, já o sabe. Ainda agora a viu sahir d'aqui: todos dizem que os teus fias para com ella não são nada bons.

Fernando — E' uma falsidade, meu pae; juro-lhe que...

José — Não jures nada; quem mais jura mais ment; que motivo tinhas tu para te demoras tanto tempo com ella? A missa já acabou ha muito!... Olha, fazes-me um favor? Deixa em paz a pobre rapariga e tapa assim a bocca a essas linguas damnadas.

Fernando — Mas eu é que não tenho nada abs lutamente com o que dizem, e portanto...

José — Vamos, Fernando, eu sei o que são rapazes, e ainda melhor sei o que tu és; deixa lá a rapariga socegada e não faças por ahí das tuas.

Fernando — Perdõe-me, meu pae, mas não acho bonito abandonar a rapariga sem ter para isso o mais p-queno motivo. São coisas que se não devem fazer...

José — Visto isso, não a queres deixar, não é verdade? Pois bem, faz lá o que quizeres, contanto que me não des por ahí algum desgosto, e o que te aconselho é que tenhas tento na bola; olha que isto aqui não é o Porto, ou ve vocês fazem toda a casta de matorrinas; depois a Rosita é uma pobre rapariga... enfim, juizo é o que eu te recomendo e anda com Deus; tu já não és nenhuma creança, para que não saibas o que fazes... Diverte-te, mas toma cuidado com o que te digo.

Fernando — Sosegue, meu pae, não ha-de ter de que se queixar.

José — Ainda te queres demorar por aqui?

Fernando — Sim, preciso fallar com uns amigos.

José — Vê lá, vê lá o que fazes. Lá te espero para jan ar. (*sae*)

Fernando — Não fallarei, meu pae. (*José sahe*) Mas que tem o povo da aldeia com estes amores? E que se importa com isso o padre Francisco?... Convém que eu falle ao padre, sei que protege Antonio e por seu lado ha-de ser um obstaculo ao amor que tenho á Rosa... Pobre rapaz! á fé de quem sou que tenho pena d'elle?... (*Antonio vae a entrar, ao ver Fernando recua e fica ch-servando-o*).

Antonio — Ainda aqui! Sempre este homem a embaraçar-me o caminho. Que dirá elle? Escutemos. (*oculta-se*).

Fernando — Ninguém o vê, senão triste e acabrunhado... Mas afinal que lhe hei-de fazer?... Ceder-lhe o meu lugar e abandonar-lhe essa rapariga por quem ando louco d'amores?... Isso nunca; que soffra com paciência, que arraste como puder a cruz que tanto lhe peza, ou então... que se deixe de ser tolo; corração ao lar e está tudo acabado. Deixar a Rosa isso é que nunca. E' realmente uma bella rapariga digna d'uma conquista... Mas Deolinda, a filha da baroneza?... Ah! é verdade; pobre Deolinda, já me tinha esquecido d'ella... (*ouve-se rumor*) Dirige-se alguém para aqui, não convém que me vejam só. Vou dar um pequeno passeio. (*enc*)

SCENA VII

Antonio e pouco depois padre Francisco

Antonio — (*que o viu sair*) — Infame!... Julgou talvez que ninguém o via, como se não houvesse aqui um cate que lhe vigia os passos. Oh! continuarei agora a velar mais do que nunca! (*fica pensativo*).

Padre (*sae da capella e depara com Antonio e estaca*) — Que fazes ainda por aqui, meu rapazote?

Antonio (*titubeando*) — Eu, sr. padre Francisco, eu...

Padre — De ha muito tempo a esta parte tenho notado em ti uma certa melancolia que tem dado que pensar; diz-me com franqueza, quaes são os motivos d'essa tua tristeza?

Antonio (*embaralhado*) — Eu, sr. padre Francisco... não tenho motivo algum para viver d'stostoso; provavelmente o senhor enganase...

Padre — Vamos, Antonio, não faltes á verdade; acaso tentará negar uma coisa que eu vejo? o que é que te afflige? Vamos, senta-te aqui e responde-me. (*sentam-se*).

Antonio — Pois bem, responder-lhe-hei como deseia; vou declarar-lhe tudo. Os meus desejos, as minhas inquietações, o meu inferno, enfim, partem de um unico sentimento, o amor!...

Padre — Eu logo vi; questão de mulheres, nem outra coisa podia deixar de ser; continua.

Antonio — A mulher a quem desde creança liguei uma affeição cega, trocou-me por outro, a quem se entregou como uma escrava.

Padre — E tens a certeza que ella te não ama?

Antonio — Se teinho, meu Deus!... foi ella propria que m'o declarou; disse-me que me queria como a um irmão, mas que nunca me amára como eu julguei.

Padre — Ora vamos, homem, por ora não vale a pena desaperar; isto de mulheres é para onde lhes dá; pôde ainda succeder ella aborrecer o outro e amar-te... Mas diz-me, quem é essa rapariga? será ella merecedora da affeição que tão cegamente lhe tributaste?

Antonio — Basta dizer-lhe que é a rapariga mais bella da aldeia... é a Rosa do Adro.

Padre (*levantando-se*) — A Rosa do Adro?!... E é certo que ella te não ama?

Antonio — Ouviu o da sua propria bocca.

Padre (*á parte*) — Ainda bem, meu Deus!... Não p' dia cometer-se um crime. (*alto a Antonio*) Olha, meu rapaz, procura combater essa paixão, affasta a para sempre do pensamento. Epocha virá talvez em que não terás que arrepender-te...

Antonio — Mas não vejo motivo para tanto.

Padre (*convulso*) — Sim, tu que lhe tributas uma affeição sincera não reconheces ainda o motivo das minhas palavras; nem tal é preciso. Basta que te convenças de que essa mulher não é digna de ser tua esposa.

Antonio — Meu Deus! Que mysterio haverá nas suas palavras, sr. padre Francisco?...

Fernando (*que appareceu. Á parte*) — Antonio aqui? Que estarão elles dizendo. Escutemos.

Padre (*a Antonio*) — Nada mais posso dizer-te, porque assim é preciso... Um dia saberás tudo.

Antonio — Oh, meu Deus, tanto mysterio!... E poderei ao menos vigiar pela sua honra...

Padre — Ninguém te impede de o fazeres.

SCENA VIII

Os mesmos e Fernando

Fernando (*adiantando-se a Antonio*) — Enganas-te villão, eu não consentirei que continues expiando os meus passos; no dia em que voltar a encontrar-te no meu caminho mandar-te-hei de presente ao diabo.

Padre (*serenamente*) — Engana-se, senhor doutor; Antonio, o engeitado, tem n'este velho padre um protector e um amigo; no dia em que as suas mãos se mancharem no sangue do innocente, a maldição de Deus cabirá sobre a sua cabeça.

Fernando — Bem sei que o padre Francisco é o guarda-costas do meu rival, mas eu lhe provarei de quanto sou capaz se elle persistir na sua teimosia. Rosa ha de ser minha, custe o que custar.

Padre — Sr. Fernando, para julgar os actos do Antonio ha um só tribunal: a Consciencia, e um só juiz, Deus!... Não se queira arvorar em verdugo d'um innocente. A Providencia vela pelos desgracados e a vontade de Deus ha-de encontrar n'este velho ministro do Crucificado um fiel cumpridor dos seus designios. Sáia d'este sitio e vá por essa aldeia fóra espalhar esse rancor sem motivos, em quanto eu fico pedindo a Deus amparo para o orphão victima das iniquidades sociaes... Não é aqui o seu lugar, sáia!...

Fernando — Mas, sr. padre Francisco, juro-lhe...

Padre (*solemne*) — Saia!...

Fernando — Muito bem, saírei, procurando vingar-me. (Saí.)
Padre (*a Antonio*) — Meu filho, entrega-te nas mãos de Deus, que choram porque elles serão consolados. (*ficam abraçados*)

FIM DO ACTO I

ACTO II

Um largo arvorizado. A' D. F. a casa de Rosa. Bancos de pedra, á porta.

SCENA I

Padre Francisco e Rosa do Adro

Padre (*como continuando*) — Minha filha, as tuas lagrimas são a mais clara prova do teu amor para com esse moço; fôste demasiadamente precipitada, mas o mal ainda se pôde remediar. Devias saber que Fernando, além de ser rico, não é nenhum moço de lavou-repelliros com todas as tuas forças os seus gracejos ou os protestos de amidade que te fizesse, fôste pois leviana na escolha, ou viste-o, acreditaste-o e consagraste-lhe o teu amor.

Rosa — Pois se elle me jurou amar, meu padrinho.

Padre — De ha muito eu sabia d'essas relações, mas nunca me tinha opposto a ellas. Sabes que fui teu pae adoptivo, que sou teu padrinho e que n'essa qualidade me cumpre vigiar pela sua, e pela tua honra, visto que tua velha avó o não pode fazer pela sua avançada idade. Não convém que ella saiba d'isto e foi por isso mesmo que te chamei aqui para a porta. Ignorava que tu em tão pouco tempo podesse ganhar uma tal afeição!... Mas, como já disse, estamos ainda em tempo de tudo podermos remediar; bem sabes o que se tem dito por ahí, e portanto é necessario que termines essas relações e que não voltes a fallar com o filho do capitão.

Rosa — Pede o impossível, meu padrinho... Ganhei-lhe já tanta manha afeição que difficil se torna esquecer o... Bem sei que o sr. Fernando é rico, que o espera um futuro brilhante, porque denção não é digna d'elle. Mas que quer!... Heide dizer agora ao co-racão socoça, não batas agitado pelo homem que amas, porque a sociedade não te julga capaz de te unires ao filho d'um margado por-que elle é rico e tu és uma pobre aldeã!... Heide vêr culir por terra este amor que se me curraizou na alma e esmagal-o aos ca-

prizes do mundo? Que me importa a mim o que por ahí se diz? Por acaso não sou digna de ter um marido respeitavel? Não tem havido por ahí tantas raparigas pobres como eu, serem desposadas por filhos de norgados mais ricos?

Padre — O meu dever é apontar-te o caminho do bem. Se te aconselho a que esqueças esse homem não é porque lhe queira mal ou porque te deseje ver casada com outro. Não, Rosa, o que eu procuro é só a tua felicidade e o teu bem estar. Bem sei que estás uma mulher, que tens tido um comportamento exemplar e que és uma excellente creatura. Mas é preciso minha filha, mostrar-te o mundo tal qual elle é. Nós os velhos, os naufragos d'este mar tempestuoso da vida, habituados aos vaiveus da sorte e ás amarguras d'esta val-le de lagrimas, estamos mais auctorizados a aconsellar e a ensinar. A experiencia do mundo fez-nos os guias da mocidade e os apostolos do bem. Eu sei que amas Fernando, mas cre, minha boa Rosa que eu vejo bem através d'esses mecos. Tu, que és inexperiente ainda, amal-o com todas as forças da tua alma, mas elle, que já tem muito mais experiencia do mundo que tu, deixou-se apenas seduzir pela belleza fascinante do teu corpo. Não procurou saber se eras boa dona de casa, se eras virtuosa, se tinhas bellos dentes de coração e se poderias ser uma excellente esposa e uma boa mãe...

Rosa — Estou por certo que elle havia de ter pensado em tu-do isso.

Padre — Enganas-te, minha filha. O instincto do homem é o seu melhor conselheiro. Fernando viu em ti uma excellente conquistata e habituado a uma vida de gozo e de vicio, só pensou em possuir-te. O primeiro passo está dado. Mais tarde, depois de conseguido o seu intento, arremessar-te-ha ao desprezo e nunca mais se lembrará de ti!... Depois, virá o arrependimento, minha filha, mas já será tarde.

Rosa — Não diga isso, padrinho!... Fernando não é um ente tão perverso como suppõe. Já o Antonio quiz insultal-o com esse mau conceito, mas não pagando bem caso a que eu fiz.

Padre — Antonio é teu... amigo. Não blasphemeres contra esse infeliz. E' certo que Deus não pôde permitir que elle possa ser o teu esposo, como era seu desejo, mas em nome de Deus te peço que respeites a sua dor e avalies a amizade d'aquelle desventurado. Um dia, que não virá longe, hasde saber um s'gredo que me não é permitido por coquanto revelar-te e pelo qual ficarias arrependida de o ter feito soffrer tanto. Antonio é digno da tua compaixão, respeita-o e praticarás a melhor das virtudes.

Rosa — Mas eu, meu padrinho, não o tenho insultado, sou até amiga d'elle...

Padre — Bem sei... mas muito mais amiga serás quando souberes esse segredo.

Rosa — Meu Deus, o que será? Que fatalidade me está á aindá reservada?

Padre — Soeega, e deixa á Providencia divina o que só a ella compete: o futuro a Deus pertence. Vamos porém ao que mais im-

porta agora : Sê forte ; a tua amizade a Fernando está ainda em principio, e por isso melhor se lhe poderá atalhar ; são dois ou tres dias de saudades e depois esquece-o-has. E' necessario esse sacrificio, minha filha, e se me não queres dar um grande desgosto, faz-me o que te peço. Crê que Fernando nunca casará contigo, porque o que elle apenas deseja é conseguir os seus maus intentos. Vamos fazes-me o que te peço ? nunca mais te importará com esse rapaz ?

Rosa — Farei tudo quan o puder para o não desgostar, meu padrinho.

Padrinho — Fico confiando em ti. Vou retrair-me (começa a relampejar ao longe). Já começa a trevejar, que noite vamos ter, meu Deus!... Como hei-de falar a Fernando e pol-o ao facto do que se passa?... Oh! meu Deus, que situação a minha!... E meu padrinho?... Afinal tem razão. Se eu podesse fazer-lhe a vontade!... (ouve-se ruido) Sinto passos, será Fernando? (observa a scena) Não é, não. Seria minha mãe? Estará acordada? E' provavel, como se deitou cedo. (rue a casa observar) Não é não, dorme profundamente. (o ruido ouve-se mais ao perto) E' algum que se aproxima é, o ruido de passos é d'este lado. (observa a scena) E' elle, é Fernando, ainda bem, o meu coração nunca me enganava.

Rosa — Adeus, meu padrinho. (o padre sai. Começa a ouvir-se o eco do trovão). Já começa a trevejar, que noite vamos ter, meu Deus!... Como hei-de falar a Fernando e pol-o ao facto do que se passa?... Oh! meu Deus, que situação a minha!... E meu padrinho?... Afinal tem razão. Se eu podesse fazer-lhe a vontade!... (ouve-se ruido) Sinto passos, será Fernando? (observa a scena) Não é, não. Seria minha mãe? Estará acordada? E' provavel, como se deitou cedo. (rue a casa observar) Não é não, dorme profundamente. (o ruido ouve-se mais ao perto) E' algum que se aproxima é, o ruido de passos é d'este lado. (observa a scena) E' elle, é Fernando, ainda bem, o meu coração nunca me enganava.

SCENA II

Fernando e Rosa

Fernando (vem em traje de caçador; traz a espingarda a tít-racollo) — Estás aqui, minha querida? Não suppoz que com este tempo contasses comigo.

Rosa — Foi Deus que o trouxe, sr. Fernando. Eu tenho muita urgencia em fallar-lhe. A noite está má, mas o que pretendo dizer-lhe nem tanto tempo leva.

Fernando — Sim, sim, conta-me tudo, não me faças morrer de impaciencia.

Rosa (depois de lucta, áparte) — Deverei dizer-lh'o? meu Deus? (alto) Sim, dir-lhe-hei tudo. Sr. Fernando, é preciso separar-mo-nos, sou forçada a deixal-o.

Fernando — Tu que dissêste Rosa?... E's forçada a deixares-me?...

Rosa — Sim, sr. Fernando; nunca mais poderemos vêr-nos. (trouço longinquo).

Fernando — E quem nol-o impede?... Oh! não, não, pare-

A ROSA DO ADRO

ce-me que nem a morte poderá desunir-nos!... Mas dize-me, que motivo tão imperioso te força a separar-te de mim?

Rosa — Meu padrinho, o padre Francisco, pedin-me hoje que o deixasse, mostrando-me a inconveniencia d'essas relações aos olhos domindo, pela distancia que nos separa um do outro; não sei sequer rebr-lhe taes ideias e afinal...

Fernando — E afinal?...

Rosa — Prometti annuir ao pedido que me fazin

Fernando (cruzando os braços) — Com effeito, estou admirado do teu procedimento!... Eis como são as mulhereis: só amam quando não ha sacrificios a fazer, mas logo que elles apparecem, o amor evapora-se!... (áparte) Parece que perco a partidal... os miseria-veis que me perseguem conseguem afastal-a de mim.

Rosa — Sr. Fernando, por piedade não diga isso; não divide do amor que lhe jurei!

Fernando (áparte) — Joguemos as ultimas (alto) Que não cuvide do seu amor, quando acaba de me dar a prova mais convincente de que nunca me teve a mais leve afeição!... São escusadas mais explicações, e o melhor é terminarmos isto por uma vez; deixo-a livre, pôde retirar-se! Procurarei esquecer no prazer da caça o seu amor! De hoje para o futuro supponha que nunca me conheceu; mas o que lhe aconselho é que nunca engane ninguém com uma enganaria a mim! Adeus (soltada falsa, áparte) Parece que me salvai. **Rosa** (dando alguns passos, vae a Fernando, agarra-se-lhe a um braço e diz desesperadamente) — Por compaixão, Fernando, não me deixe assim; nunca-me ainda e depois julgue-me.

Fernando (deixando-se conduzir) — Pois bem, falle

Rosa — O sr. Fernando diz... (vae a fallar e em seguida a cordia divina me castiga.

Fernando — Socorrem, são os elementos em desordem. O meu tempo passa. Já vem melhor d'aquelle lado.

Rosa (agitada) — Diz o sr. Fernando que eu o não amo, que nunca o amei!... Oh! não, mil vezes não; juro-lhe pela salvação da minha alma, que ainda não deixei sequer um momento de lhe consagrar todos os meus affectos. E' verdade que prometti a meu padrinho deixal-o, mas sabe se eu teria forças para cumprir tal promessa? Ah! sr. Fernandinho, muito mal me julgou!...

Fernando (áparte) — E' minha, ninguém a arrancará d'ss meus braços. (Antonio a apparece e occulta-se entre as arvores).

Rosa — Não haver a um meio qualquer de continuarmos estas relações sem darmos motivos a que se falle d'ellas, occultando-as aos olhos de toda essa gente e até aos de meu padrinho? (Ordene, diga o que é preciso fazer, que estou prompta a obedecer-lhe como uma escrava. Agora, sr. Fernandinho, perguntolhe se ainda terá alma para deixar-me?

Fernando — Fui na verdade bastante precipitado em te julgar, porém, tu perdoas-me, não é assim?

Rosa — Se lhe perdoo? (apertando-lhe as mãos).

Fernando (*á parte*) — Mais um pouco e cabir-me-ha nos braços (*alto*) Bem, agora p'ntenas nos meios que devemos empregar para fazermos persuadir essa caterva de imbecis que terminaram as nossas relações. Não é isto o que pretendes?

Rosa — E, sobretudo o que eu desejava era não desgostar minha avó; está tão velha e quer-me tanto, que dar-lhe qualquer desgosto, seria mortal.

Fernando — E já te lembrestes d'algum meio?

Rosa — Não, por enquanto.

Fernando — Vejamos então se o descobrimos. (*ficam pensando. Relampeja. Rosa estremece. Depois de silencio*) Rosa, tu dissesse amar-me, não é assim?

Rosa — Jurei-lh'o.

Fernando — E por esse amor serás capaz de fazer um sacrificio?

Rosa — Obediço-lhe hei em tudo, como uma escrava, já lh'o disse. (*Antonio escuta. Dá sinais de impaciencia*).

Fernando — O extremo d' teu quintal dá para uma bouça que tem entrada pelo caminho da azenteia, não é verdade?

Rosa — E.

Fernando — O muro que separa o teu quintal d'essa bouça é apenas da altura d'um homem, se tanto...

Rosa — Do lado direito, junto ao castanheiro grande, é ainda mais baixo.

Fernando — Melhor ainda, pois é ali, no teu quintal, que podemos nos falar todas as noites, sem ninguém o saber.

Rosa — No quintal?

Fernando — Sim; ouve o meu plano: da hoje para o futuro o nosso amor terminou aparentemente, isto é, eu deixarei de passar á tua porta e ainda que nos encontrarmos, não dirigiremos uma só palavra, nem sequer um olhar, de modo que toda a gente se persuada que as nossas relações teriam fim. Antonio, esse elemento rival que me espreita a cada passo, convenceu-se de que te esqueci, e teu padrinho ficará suppondo que as suas palavras fizeram echo no teu espirito. Todas as noites, porém, por volta de uma hora entrarei na bouça e saltarei d'ahi ao teu quintal. E' preciso experimentar primeiro, d'aquí a uma hora farás o sacrificio de apparecer-me e subirás por esta porta, estarei aqui para á vontade escolhermos o sitio das nossas entrevistas nocturnas. Creio ser este o unico meio, e o mais seguro de que podemos lançar mão. (*Rosa fica pensando*) Então, não respondes?... Acaso recusarás?

Rosa — Nada recusarei, porque prometti obedecer-lhe; mas se alguém vem a saber...

Fernando (*á parte*) — Mau, que lá se escpa outra vez. (*alto*) E's louca, minha Rosa; pensas que eu não procederei com toda a prudencia.

Rosa — Pois bem, entrego-me nas suas mãos, sr. Fernando; quero dar-lhe todas as provas de que o amo como nenhuma outra o amaria.

Fernando — Obrigado, Rosa, pela tua dedicacão. Agora vae para casa, porque já te demoraste bastante e pôde tua avó acordar e dar pela tua ausencia. Eu vou mudar de fato e comer alguma coisa, desde a madrugada que sahi para a caça e ainda não dei acôrdo d' mim. Meu pae deve estar impaciente.

Rosa — Adeus, sr. Fernando, até logo. Muito cuidado e segredo é o que lhe peço. (*sahindo*).

Fernando — São, de necessarias essas recomendações, d'aquí a uma hora não te esqueças. (*Rosa entra em casa*).

SCENA III

Fernando e Antonio (*oculto*)

Fernando — Triumpharei! As entrevistas nocturnas dar-me-hão a tua posse e, depois... depois que venham esses *guardiões* pedir-me contas... Nada me fará recuar ao meu proposito. E' uma violencia e um crime, bem sei, porque eu nunca desposarei Rosa, mas acima de tudo está a satisficção d'um capricho!... Ah! Antonio engeitado, magoste-me com as tuas palavras, e com o teu ciúme despertaste-me para a lucta!... Ah! padre Francisco, sacerdote maldito, que me escorroa-te da tua presenca, quando eu desejava sondar o teu pensamento!... Está bem, n'adum de vós p'dorá evitá-la esta obrigada a lançar-se nos braços!... Ah! Ah! Ah! d'aquí a uma hora talvez minha toa estrella me proteja!... (*sac*).

Antonio (*sahindo da creore onde se occultou*) — Como te engraças, miseravell!... Ha algums que te esquecem que te escuta e que não deixará praticar o crime que projectas. O padre Francisco tinha razão, quando ainda te peço me mandares seguir-te; não se enganava, não; a honra da Rosa corre um perigo, pois bem, farei o sacrificio da minha vida e Rosa ha-de salvar-se do abysmo que a espera!... Ah! que se não fóra aquelle bom sacerdote, eu já teria vingado o ultrage d'este miseravell. (*vae para sair*).

SCENA IV

José da Costa e Antonio

José (*vem apressado. Estaca ao ver Antonio*) — O moço, sabes-me dizer se viste por aqui o meu rapaz? (*reconhecendo-o*) Ah! és tu Antonio? nem te conhecia agora. Então viste por aqui esse *dianho*? **Antonio** — S'nhor Capitão, o sr. Fernando parece-me que já foi para casa.

José — Aquelle mafarrico, quando vem a férias é só para me dar cuidados e canceiras. Ah! que se o cago dou-lhe tomanha sabanda que o hei-de fazer córrer até á raiz dos cabellos. Sabiu de casa pela madrugada e ainda lá não appareceu. Estou com cuidado, porque a minha egua preta está peor. Coitadinhal! é um bicho de estimação e estou a vêr que se me vae d'este mundo!... Que

ha de ser de mim, que gostava tanto d'ella!... (*choraminga*).

Antonio — A esta hora já el e deve estar em casa.

José — Eu suppoz que elle se tivesse a conversar com a Rosa, vinha muito resolvido a ralhá-la com ella, porque tu bem sabes, rapaz, aquillo não é forma para o pé do meu filho.

Antonio — Ella não é má rapariga, sr. Capitão.

José — Tu és tolo, meu rapaz, tu pedia-lhe e neutir em semelhança casamento?... Olha que o meu filho está aqui está um doutor, e a Rosa está tão longe de ser mulher d'elle como a minha egreja está longe de tornar a ter saude!... Mas é verdade, ó Antonio, tu não eras o conversão d'ella?

Antonio — E' verdade que cheguei a suppor isso, mas ella gostava do sr. Fernando.

José — Bem pôde deitar os olhos de molho, que elle o mais que lhe pôde fazer... sim, tu bem sabes o que elle pôde fazer. Cascar, isso é que não.

Antonio — Mas se é esse o intento do sr. Fernando, melhor seria que elle a deixasse.

José — Tambem assim o entendo. Olha lá, sabes o que me lembra: o unico meio de evitar que elle por aqui viesse, era tu appareceres a miudo e vêr se lhe tiravas a Rosa do sentido; podia ser que elle descorçoasse...

Antonio — Rosa não pôde ser minha e portanto para que hei-de eu estar a perder tempo?...

José — Anda meu maroto que lá labia tens tu; então que é que andas a fazer por aqui, se não é com o fim de lhe rentar.

Antonio — Juro-lhe que não ando aqui com esse intuito.

José — Eu nunca acreditei em juras, ainda hontem o meu filho me jurou que a minha egreja preta escapava e já hoje ella está ás portas da morte. Quea mais juza mais mente.

Antonio — São modos de ver.

José — Qual modo de ver, nem qual carapuçal... E' verdade, então já sabes que morreu a egreja do Domingos moleiro?... O pobre moço chorava ba bocado como uma creança!... Anda agora uma epidemia pelos burros da nossa aldeia que a continuar assim, não sei onde isto irá parar!... Fui o gerico do abbade assim, o pernil o burro do ferrador, e o macho do regedor tambem está atacado; só faltava a minha egreja preta!... Coitadinha, tambem lhe chegou a vez!...

Antonio — E' o que tem de ser.

José — Vou-me lá, a ver se aquelle marmanhão já chegou a casa. A estas horas já o bichinho terá esticado o pernil. Se tu viesses as caras que ella fazia ba bocado para mim!... Coitadinha! parece que me queria dizer: «Vse depressa, chama o teu filho, e pede-lhe remedio para mim!» As lagrimas inundavam-lhe a cara e com tanta pena fiquei que não me tive em mim que não desatasse a chorar. Vou-me lá, rapaz que não ha tempo a perder. (*sae*).

Antonio — O padre Francisco espera-me, vou contar-lhe o passado. (*sae*).

SCENA V

Lucas e Thomé

(*Vem ambos com a enxada ao hombro em traje de trabalho*).

Thomé — Vamo-nos chegando ao caldinho que vão sendo horas, a barriga manda a perna.

Lucas — E o tempo não está nada bom, a trovoadá anda no ar e não leva muito tempo que rebente. Tem dado já uns aluagões de chuva, mas não tarda abí que ella caia a valer. Está muito carregado para o sul. Vamos ter uma noite horrivel.

Thomé — Decerto não ha de ser coisa de cuidado, isto é calor, a atmospherá está muito quente.

Lucas — Em casa de Rosa ainda se vê luz accessa, decerto ainda está a pé.

Thomé — Pois está, está! Aquillo está talvez a pensar no que ha-de dizer amanhã ao filho do *Capitão*.

Lucas — Mal sabe ella o que está para lhe acontecer. A ser verdade o que o Joaquim do Casal esteve lá hoje a contar na saxe.

Thomé — Então que disse elle?

Lucas — Elle disse que ha todas as probabilidades para acreditar que o tal doutor vem a casar brevemente com a filha d'aquella baroneza que morou ha annos aqui na aldeia e que foi quem criou a Rosa e o Antonio.

Thomé — Ah! já sei: é a D. Deolinda. A baroneza morreu e chegou ha dias com o pae ao Passal e lá estão a viver. Mas então isso é certo?

Lucas — Tão certo como es'armo aqui. Aquillo é para breve e segundo me disseram ficam aqui mesmo a viver.

Thomé — Pobre Rosa! Como ella vai ficar quando o souber!

Lucas — Decerto não o saberá tão cedo. A coisa tem sido tratada muito em segredo, e só quando estiver tudo prompto é que se fará constar. O pae do Fernando ainda o não sabe.

Thomé — Quem deve ficar contente é o Antonio do padre, que ainda pode voltar a fallar para Rosa. Coitadito! tenho pena d'elle e com franqueza digo, se estivesse no seu logar não tinha a paciencia que elle tem tido. Tu não viste no domingo, o que se passou? Se fosse commigo o filho do *capitão* havia de pagar-las.

Lucas — Eu tambem não deixava assim ficar em secco, não; mas tu não sabes uma outra coisa?

Thomé — Então que é?

Lucas — Disseram-me ha pouco que o sr. padre Francisco sahia um segredo pelo qual estava autorizado a não consentir nos amores de Antonio e Rosa.

Thomé — Eu já ha tempos onvi tambem uma conversa, pela qual vinha a desconfiar que ha na vida d'aquelle rapaz um grande mysterio. (*fuzila um enorme relampago e logo a seguir um trovão*).

Lucas — Tanto Deus! Misericordia! A trovoadá está sobre nós, não ch'gamos a casa com um fio enchuto.

Thomé — Vamo-nos esfando enquanto ella não cae. A noite está escura como breu não se vê um palmo adiante do nariz.
Lucas — Que Deus se amerceie de nós. (Sae. Os relâmpagos fuzilam, cruzando-se em diversas direcções. A trovada por momentos toma mau aspecto e ribomba. Sente-se o cair da chuva. Os trovões diminuem e apenas se vê de vez enquanto fuzilar algum relâmpago).

SCENA VI

Fernando e pouco depois Rosa

Fernando (vem embuçado n'uma capa. Ao descobrir-se vêem-se na cinta o revólver e um punhal) Ora até que enfim!... Parece que o tempo me não deixava chegar aqui e que o diabo se entretinha a reter o ponteiro do meu relógio. Nada ha que receiar, ninguém me viu saber, na aldi'a tudo dorme; tive o cuidado de examinar que em casa do Padre Francisco estavam as janelas fechadas e não se via luz alguma. Os meus perseguidores dormem. Pois bem, enquanto dormem estou eu á porta, dando começo á minha obra. A trovada socega, relampeja ao longe, o temporal está acalmado. Vejamos se Rosa estará disposta a cumprir o que promettí (assobia). Lá d'entro está luz. E' ella que esperta a minha chegada. (ouve-se um pequeno ruído) Já a sinto abrir a porta, é ella que se aproxima. (relampeja e estala a trovada medonha, sopra o vento, ouve-se o alar das arvores) Oh! mal-dita tempestade!... Assim fazes cair por terra os meus planos!... (Rosa assona á porta e fecha-a com cuidado. Vem muito cautelosa, mas cheia de medo e dirige-se a Fernando. A trovada continua).

SCENA VII

Rosa e Fernando

Rosa (com a voz tremula) — Que imprudencia, pois atraveu-se a vir com seu elhante tempo?

Fernando — Cala-te, minha querida; quando se ama como eu te amo não ha perigos nem diffiuldades que se não vençam (trovão).

Rosa — Mas, meu Deus! com este tempo é impossível permanecermos aqui.

Fernando — Bem o sei, Rosa; mas eu vim apenas para te ver e dar-te um beijo (escuta) agora que satisfiz essa pequena ambição, retiro-me. (aparte) Mal-dita tempestade!...

Rosa — Mas eu não queria que se fizesse já embora; desajava tel-o mais um pouco ao pé de mim.

Fernando (com fingido transporte) — E' impossível; não vêes que já estás toda molhada e que isso póde fazer-te mal?

Rosa — Não tem duvida; eu mudarei de roupa; não se retire já. (um trovão mais forte que os outros estala com horrivel estampido e uma farsca cae a pouca distancia por entre as arvores. Lançando-se nos braços de Fernando) Jesus! Jesus!

Fernando — Socega, não foi nada. Já vêes que é impossível continuarmos a estar aqui por mais tempo; a chuva cada vez engrossa mais, a trovada parece principiar agora, e portanto vai para casa e amanhã voltar-tei, adusa.

Rosa (reclinando tristemente a cabeça sobre o hombro de Fernando e beijando-lhe as mãos) — Então, adeus.

Fernando (fingindo desembaraçar-se) — Vamos, vamos. (a trovada tem continuado).

Rosa (subitamente) — Olhe, Fernandinho, eu não queria que se retirasse já, e aqui é impossível permanecermos; pois bem, ha um lugar em que poderemos estar abrigados do temporal.

Fernando — Então aonde?

Rosa — Acolá, em minha casa.

Fernando — E tua avó? (aparte) Venci.

Rosa — Dorme profundamente. Entraremos com cautella, para que ella não acorde, e assim que o tempo melhorar o sr. Fernando sahirá.

Fernando — Dizes bem, vamos, vamos, vamos. (encaminham-se para a porta. A trovada accega).

Rosa (antes de chegar á porta) — Fernandinho, antes de entrar em casa queria fazer-lhe um pedido; o amor arrastou-nos muitas vezes á perdição pela liberdade com que quasi sempre procedemos; e agora o perigo a que me exponho... Appello, porém, para o seu amor e para a bondade da sua alma; jura guardá-lo, dar-me o respeito que me tem guardado até aqui e que não tentará abusar da fraqueza da mulher que o ama tanto?

Fernando (com cynismo) — Olhe, minha Rosa, vou fallar-te com a firmeza que sempre conheste em mim. O amor é um sentimento tão cegamente poderoso, que muitas vezes não podemos fugir aos seus effeitos, nem refrear, a sangue frio, os seus impulsos e tentações; eu, no entanto, farei tudo o possível para fugir á sua fascinação; succeda, porém o que succeder, eu já te jurei que serás a minha única esposa, e este juramento, que jámais tralirei, pôr-te-ha a cuberto de quaisquer eventualidades.

Rosa — Mas jura-te...

Fernando — Disse o que tinha a dizer-te; nada mais accrescento.

Rosa — Meu Deus... (começa a relampejar).

Fernando (aparte) — Vejamos se assim poderei enganar-l-a. (alto) Olhe, Rosa; é melhor terminarmos com estes escampulos, que em respeito; tu entras para casa e eu vou-me embora; assim estarão sanados todos os receios; adeus. (salida falsa. Trovada forte).

Rosa (segurando-o e levando-o) — Não se retire, venha; entrego-me á sua bondade e que a providencia véle por mim. (entram cautelosamente. Trovada).

SCENA VIII

Antonio, Fernando e Rosa

Antonio (*Vestuario em desalinho, a cabeça descoberta*) — Chego tarde!... consumem-se a infância, Fernando entrou já para casa de B. sa!... O padre Francisco reteve-me tanto tempo que não pude obstar á infâmia. Meu Deus! que desespero este!... Pobre Rosa!... Forçar aquella porta é dar razão ao escândalo e eu não queria que Rosa amanhã fosse apupada pela população d'aldeia... Perdida!... Perdida!... E agora que fazer!... Fazê-lo cumprir os seus juramentos?... e será elle capaz de os cumprir?... oh! não, decerto!... Um homem que assim procede, um homem que tão de-humanamente abusa do amor e da fraqueza d'uma mulher, é um covarde, e um infame!... Pois bem, já que não pode valer-lhe o poderio ao menos vingal-a, terão bastante forças, quando o infame tiver salido, lançar-me-hei a elle. Miserv!... vae pagar com a vida a tua infâmia; será vingal um crime com outro. (*oculta-se. Trovão.* A porta abre-se, *Fernando sai, Rosa abraça-o e diz*.)

Rosa — Até amanhã, não se esqueça de mim, não?... Adeus.
Fernando — Adeus, meu amor (*abraça-se, Rosa desapparece. A porta fecha-se*) Eis-me triunphante. E agora que vinham para cá os meus inimigos. Rosa de hoje em diante pertence-me. (*vae a sair*).

SCENA IX

Antonio e Fernando

Antonio (*sabendo do esconderijo*) — Sr. Fernando, veio p'rguntar-lhe se está disposto a casar com Rosa.

Fernando (*aparte*) — Traídlol este miseravel espreitou-me!... (*alto*) Não tenho que lhe dar satisfações. Retire-se.

Antonio — Está disposto a cumprir o meu juramento. Eu tínha-lhe dito: «a desgraça de Rosa se á o sua morte» e agora que a vejo desgraçada, porque ella acaba de cahir no laço covarde e astuto que o sr. lhe arrou, venho mais uma vez perguntar-lhe se está disposto a casar com ella?

Fernando — Não admitto reflexões, nem o julgo auctorisado a interrogar-me. Rosa pertence-me e não é ao sr., um desgraçado aldeão, que ella tem que dar conta das suas actos.

Antonio — Enganas-te miseravel! Julgavas que podias manter a pureza d'uma donzella sem que ninguém te obrigasse a cumprir o teu juramento?... Pois bem, já que estás disposto a aferrar ao *monstru* da ignominia essa desgraçada a quem rostei a honra, prepara-te para luctares comigo, porque quero vingal a tua victima. (*vae a lançar-se a elle*).

Fernando (*lançando mão d'um revolver*) — Para traz!...
Antonio — Ah! covarde!... Lanceste mão d'uma ar. a homicida!... Pois bem, um de nós ficará aqui morto. (*vae a lançar-se para lhe tirar o revolver. Segura-o e tenta esganal-o*).

SCENA X

Os mesmos e Padre Francisco

Padre (*ao fundo offiço*) — Não me enganei, não! realisaram-se os meus vaticínios. (*caminha corajosamente para o meio dos dois contendores*) Antonio, que tentas fazer? (*os dois retiram-se, Fernando fica pensativo*).

Antonio — Vingal a honra de Rosa!...

Padre — Não é a ti que te pertence, meu filho. Deus bom vê o criminoso e castigal-o-ha. (*a Fernando*) Sr. Fernando, cheguei a tempo de evitar mais um crime! Que a maldição de Deus caia sobre o infame que rouba a pureza das virgeus e o socego do lar. Fique-se revendo na sua obra: (*indica a porta*) alli fica a victima do seu crime, o castigo de Deus não se fará esperar.

Fernando — Demasiadamente os tenho escutado. Deixem-me!
Padre — Vamos deiral-o, sr. morgado. Não é com violencias e insultos que devemos responder ás suas palavras. Deus existe, é para elle que vamos appellar. (*torreja. A Antonio*) Acompanha-me Antonio. Deixemos que se cumpra a vontade do Senhor. O remorso é um caçador de feras. Boa noite, sr. morgado, ao temporal succedea a bonança e á noite do crime, o castigo de Deus. (*sae com Antonio pelo braço*).

Fernando — Diabo!... Não esperava isto! (*continua a trovoada*) Oh! maldita tempestade!

FIM DO 2.º ACTO

ACTO III

(Sala rica em casa do barão de Font'e-Arcada. Moveis de luxo, mesas, sofá, cadeiras, quadros, etc.)

SCENA I

Barão, José da Costa, Deolinda e Fernando

Barão (No primeiro plano está sentado com José da Costa; no segundo plano está Fernando e Deolinda) — E' certo então, que o sr. José da Costa tem já um distincto facultativo na familia, não é assim?

José — E' verdade; mas tambem ficou-me por bom preço o tal cirurgião; se continua a estudar por mais alguns annos, e se os meus negocios, louvado Deus, não tem tido tão bom caminho, sempre lhe digo, sr. barão, que o morgadio havia de ficar um pouco derrotado.

Barão — Ora, não havia de ser tanto assim; o sr. José da Costa bem sabe que não empobrecia tão depressa e mo diz.

José (sorrindo) — Emfim, sr. barão, quando o destinei para os estudos abalancei-me ao que dêsse a viesse, e não chore o dinheiro que gastei. Além d'isso eu sei o que são os rapazes pelo Porto e o que eu nunca quiz foi que elle fizesse triste figura ao pé dos seus companheiros, e para o quê, elle alli está que o diga; nunca me mandou pedir dinheiro que lh'o não mandasse, e ás vezes até mais do que elle pedia, e outras mesmo, sem n'ò requisitar.

Barão — Agora o que o sr. José da Costa deve, é procurar-lhe um bom casamento, porque isso mesmo se torna necessario para a profissão que elle occupa.

José — Isso é que eu não quero saber; elle que procure mu-
lher a seu gosto, mas que não seja por ahi alguma ambiciosa que o torne infeliz.

Barão (com intenção) — Elle, segundo me consta, parece que já fez a sua escolha e creto que não foi d' sacertada.

José — Sim?... Então pelo que vejo ella é lá do Porto.

Barão — Ei, e tenho até estreitas relações com essa menina, relações fizes que me levam a affiançar que deve agradar muito ao futuro sogro.

José (a Fernando) — Então tu, meu maroto, andavas com isso tão alado...

Fernando (sorrindo-se) — Eu, meu pae, não me tinha ainda atrevido a confessar-lhe...

José — Ora vamos então lá a saber, quem é a escolhida?... é nova e bonita?

Fernando (confundido) — Meu pae!... (Barão e Deolinda riem)

José — Então de que se riem? acaso a minha pergunta foi inconveniente?

Barão — Não é isso, mas como a noiva nos está a ouvir...

José (intrigado) — A ouvir?! (olhando em redor) Não vejo.

Barão — Ora o-be bem para a pessoa que está á direita de seu filho e conhece-l-a-ha.

José — A sr.^a D. Deolinda?! (dando um pulo na cadeira).

Barão — Sim, minha filha, então que lhe parece? Acha que não fez boa escolha o nosso Fernando?

José — Oh! sr. barão, v. ex.^a de certo está a divertir-se comigo.

Barão — Não estou, não, e para prova pergunte-o a seu filho.

José — Então isto é verdade, Fernando?

Fernando — Disse-o o sr. barão, meu pae, e elle não costuma divertir-se com coisas sérias.

José — Nada, não creio; pois o sr. barão havia de consentir em casar sua filha com o filho d'um lavrador...

Barão — E parece-lhe isso extraordinario?... acaso não é Fernando bem digno d'ella?... Vamos, entre nós está tudo preparado e só falta a sua am euçã; consente n'este casamento?

José — Oh! sr. barão, v. ex.^a mand', não pede; que melhor espouse podia, meu filho encontrar que não fosse a sr.^a D. Deolinda? Além d'isso, sendo esta união da vontade de ambos é o bastante tambem para ser minha, a minha caceia que me entristece é o eu ficar privado da companhia do meu Fernando, que tanto estremeço; e no entanto visitar-nos hemo depois a mimdo, e assim espallaremos as saudades.

Barão — Quanto a isso, meu amigo, esteja descansando porque tudo está prevenido de forma que não sentirá a falta de seu filho; d'hoje em diante ficará com elle vivendo em nossa companhia, já está tudo planejado. O que queriamos era preparar-lhe esta sequeza.

José — Mas então...

Barão — Ora ouça-me: primeiro que tudo desejo que este consorcio se effectue o mais brevemente possível. Amanhã iremos ao meu tabellião assignar as escripturas do casamento. Fernando deseja que regressou do Porto tem n'esta casa o seu novo consultorio. Era este o desejo d' minha filha a que mais promptamente accedea estava agora casal-os. Satisfazem-n'ò os meus planos?

José — Ah! sr. barão, não pôde haver maior felicidade e confesso que v. ex.^a me confunde com tantas bondades.

Barão — Ora muito bem; vig'o isso está tudo decidido e des-
já ficam fazendo parte da minha familia, e a minha casa sendo au-

José — E a sr.^a D. Deolinda, que diz a isto? não se deprezará de ter um sogro rustico como eu?

Deolinda — Isso é graça; o sr. José da Costa é uma pessoa honrada e sobretudo é o pae do meu Fernando, a quem muito hei-de estimar. Demais já era um dos melhores amigos da nossa casa...
José — Ora bravo! assim é que eu gosto de a ouvir fallar. (a Fernando) Anda meu brógeiro, sempre te digo que fizeste pelo Porto lindas coisas; o que não irás por ahí quando se souber d'este casamento... (Fernando ri).

Barão — Que ha-de haver senão motivos para alegria? Não serão Fernando e Deolinda dignos um do outro?

José — Ninguém diz o contrario.

Barão — Por emquanto convém guardarmos o maior segredo... (sorrindo) Ah! é verdade, isto de noivos querem-se sós, passe o sr. José da Costa á outra sala que ainda temos muito em que fallar.

José — Pois seja assim! logo que possa irei dar umas voltas que me são precisas. (a Fernando) Anda, meu maganão que tiveste habilidade, (saca).

SCENA II

Deolinda e Fernando.

Fernando — Como elle vae contente.

Deolinda — E' um valho muito sympathico. Gosto immenso d'elle.

Fernando — Agraeço os seus bons sentimentos, Deolinda. Julgo ei que os costumes rusticos de meu pae a incomodasse, mas folgo em saber o contrario.

Deolinda — O meu maior prazer é a vida do campo. Estava anciosa por vir viver para aldeia, e quando ha tres dias chegámos senti um grande contentamento por tornar a ver a aldeia que tanto adoro e as pessoas que tanto me estimam e amam. Estou anciosa por ir visitar as minhas amigas; d'algumas ha que tenho grandes saudades. (O Fernando tem hoje muitos affazeres).

Fernando — Não, Deolinda. Qual é a tua tenção?

Deolinda — Ir visitá-las na sua companhia. A primeira visita a fazer será á Rosa do Auro. Dizem que está muito doente.

Fernando (titubeando) — E' verdade, Deolinda, não posso acced'r ao teu desejo, tenho-lhe a visita d'um amigo do Porto, antigo condiscipulo e por tal motivo, é inteiramente impossivel satisfazer-lhe o desejo. Mas se quizer addiar para mais tarde essa visita.

Deolinda — Sim, sim, hoje hei de vel-a sóinha e amanhã iremos ambos. Vou dar ordens para sair. Faria até logo, não?

Fernando (beijando-lhe a mão) — Até logo. (Deolinda sai) visita á mulher que perdi e que queria ser minha esposa. São amigas e quem sabe se Rosa descobrirá o meu crime?... Mas pôde ser que não. Já lá vae um anno, e nunca mais tornei a querer saber d'elle. E' provavel que me tenha esquecido como eu a esqueci... Não, não, Rosa era incapaz de me esquecer... Quem sabe o que se

terá passado? Já me constou que ella estava muito mal e que desde o dia em que a deixei, se tem desfigurado horivelmente... Pobre rapariga!... Nem sequer pensou que os homens como eu aspiram sempre a mais alto grau!... Vi hontem o meu antigo rival, já nem parece o mesmo, está tambem muito desfigurado? Diabo! podia tomar conta da rapariga e estava tudo bem; foi decerto aquelle mal-dito padre que o não deixou... E' verdade, o padre é uma visita do barão, como hei-de eu apparecer áquelle homem? ... Vamos... O que fôr soará.

SCENA III

O mesmo e um criado, e Antonio

Criado — Sr. doutor, está lá fóra um rapazote que lhe deseja fallar. Diz que tem muita urgencia em dar-lhe um recado.

Fernando — Sim, manda-o entrar. (o criado sai) E' algum novo cliente. Vou-me tornando conhecido. (o criado volta) Antonio!... mas que virá aqui fazer este homem?... (o criado sai)

Antonio (á porta) — Não contava talvez com a minha visita, sr. Fernando!... Venho incomodá-lo, não é verdade?

Fernando — Desejas o escândalo, Antonio?... Pois bem, faz o que quizeres, eu nada receio... Esta casa...

Antonio — Esta casa pertence ao sr. barão de Fonte-Arcada. Foi aqui que nasceu esse affecto e esse amor sem limites que me tem feito passar as maiores angustias e as mais agudas dores. Foi aqui que nasceu esse amor que até á hora da morte ha-de trazer-me acorrendo do e essa desgraçada creatura que um infame lançou á desgraça!... Foi aqui que principiei a chamar-lhe a minha Rosa!... Foi aqui que nos primeiros beijos infantis comei ei a testemunhar-lhe o ardente affecto da minha alma!...

Fernando — Nada de divagações inúteis; que te traz aqui hoje?

Antonio (resoluto) — A minha vingança!... Ha um anno que Rosa dia a dia tem esperado pelo cumprimento da sua palavra; ha um anno que essa pobre cauponça soffre resignada e pacientemente as maiores afrontas do seu caracter. A saúde desapareceu-lhe, porque as vigílias e o soffrimento lhe foram minando a existencia; a honra, essa, roubou-lha um miseravel com a promessa no casamento...

Fernando — Cala-te!... Não prosigas mais!... Não quero ouvir-te!... Sai.

Antonio — O dono d'esta casa, meu desvelado protector, ainda não me mandou sahir, e só sahirei quando elle o ordinar.

Fernando — Ah! canalha!... Procuravas encontrar-me seguro para á vontade me lançares em rosto os maiores viuperios!... Cobardel!...

Antonio — Engana-se senhor morgado! Não procurei esta casa para vir insultal-o, o que me traz aqui é um outro fim... Durante um anno fui eu o unico protector de Rosa. Sua velha avó

Rosa — Sei, s' i tudo porque m'o contaram, sei que vae dees-sar o sr. Fernando...

Deolinda — E então que te parece o meu noivo?

Rosa (*títubeando*) — Uma bella alma... elle ama a muito?

Deolinda — Muito, muitíssimo.

Rosa — Sim?... oxalá que nenhuma nuvem negra lhes obscureça o horizonte limpido da sua felicidade.

Deolinda — Que queres dizer n'isso, Rosa?

Rosa — Oh! nada, não faça caso das loucuras de uma desgraçada, que descoren completamente de todo.

Deolinda — Minha amiga, tu occultas-me alguma coisa, a minha como te exprimes denota que na tua alma ha muita amargura.

Rosa — Não se engana, Deolinda.

Deolinda — Então sé franca para conmigo; conta-me os teus sofrimentos, e desabafa no meu seio os pezares que te mortificam.

Amas-te talvez algum rapaz que te pagasse por fim todos esses affeitos com o desprezo e esquecimento, não é verdade?...?

Rosa — Peior do que isso!...

Deolinda — Peior ainda, como?!

Rosa — Eu lhe canto... mas de que servem agora narrações que nada devem interessar-lhe?... Olhe, Deolinda, fallamos de outro assumpto; é melhor que a minha ignore toda a vida esses horribes desganhos do mundo...

Deolinda — Não, não quero; se és minha amiga, Rosa, nada me occultes; chorarei contigo as tuas infellicidades e compartilharé das tuas magoas como verdadeira amiga que sou tua.

Rosa — Pois bem, visto a sua insistencia ouça-me: Quando eu, ainda no desabrechar da vida ignorava o que era sentir o peito agitado por desconhecidas palpitaciones, deparou-se-me um homem que pela convicção dos seus juramentos, me fez experimentar pela primeira sensação e anhellos que eram para mim completamente desconhecidos!... Fiz tudo quanto pude para fugir-lhe, porque já parecia antever os futuros dissabores e infellicidades que me trariam esse amor, mas não pude!... Uma noite, noite bem horrivel e desgraçada!... deixei-me seduzir pelas suas caricias e pelos seus juramentos, cedi... era mulher e amava!...

Deolinda — Pobre Rosa!

Rosa — Passado algum tempo, esse homem que jurára amar-me e que s' b' esse pretexto me roubára a honra, dizia-me pela sua propria bocca, que fizesse por esquecel-o, que desistisse da esperança de um dia pertencer e que a recompensa do meu amor e dos meus sacrificios, seria a eterna lembrança que de mim conservaria, pois que a sociedade e os seus compromissos impediam o nosso casamento!...

Deolinda — Infame!...

Rosa — Parece impossivel que isto se diga, mas ouvi-o eu!... D'esta altura, atardecida, que podia eu desejar n'este mundo senão uma morte breve que viesse pôr fim ás minhas dores? Pedi ardentemente a Deus que me levasse d'esta vida de enganos e elle ou-

viu-me; bendito seja!... Morrerei pois, com o coração cruciado de torturas, mas nunca maldirei o auctor dos meus soffrimentos: o meu ultimo suspiro será para elle, porque ainda o amo!... Ah! tem Deolinda, a triste historia dos meus infortunios; e a verdadeira causa do estado em que me vejo encontrar.

Deolinda — Minha pobre Rosa, foste muito infeliz, mas talvez haja ainda um remedio para o teu mal; perdeste completamente a esperanza de desprezares esse homem?

Rosa — Completamente.

Deolinda — E elle ignora o estado em que estás?

Rosa — Talvez, não sei.

Deolinda — Então, minha amiga, não percas de todo a esperanza. Não haverá homem tão cruel, que em presença dos soffrimentos de uma mulher, não deize de reparar a falta que commettereu. Serei eu propria a interceder por ti e estou certa que não será insensivel aos meus e aos teus rogos; pedir-lhe-hemos ambas a reparação d'esse erro, e se tanto fór necessario, lançar-nos-hemos juntas a seus pés.

Rosa — Oh! isso nunca, nunca!

Deolinda — Porque, Rosa?

Rosa — Porque elle ama outra que o deve fazer mais feliz!...

Deolinda — Pois bem, tomarei eu só esse encargo; declarame o nome d'esse homem e eu experimentaréi os seus sentimentos.

Rosa — Oh! não, não quero.

Deolinda — Porque?

Rosa — Porque não quero nem devo declarar esse nome; é um segredo que morrerá conmigo, e se a menina é effectivamente tal-nha amiga, peço-lhe que o respeite.

Deolinda — Não posso; indagarei.

Rosa — Serão baldados os seus esforços, porque talvez ninguém saberá responder-lhe.

Deolinda — Ninguém?!

Rosa — Só uma pessoa, mas essa não lh'o declara, porque esgras relações foram sempre tão secretas, tão mysteriosas desde uma certa epocha...

Deolinda — Rosa, assalta-me um triste presentimento; a tua narração, as peripécias d'esse amor e a tua recusa obstinada em me declarares o nome d'esse homem, coincidem com alguns factos que se tem dado e fazem me suppor que esse homem não é outro senão...

Rosa — Não é quem supões; (*afflicta*) não é d'esta aldeia.

Deolinda — Não é outro senão Fernando! (*fitos os olhos em Rosa esta vae a querer fallar mas não pode. Deolinda fôra de si diz:*)

Rosa, por quem és, não me tortures mais com o teu silencio; se és minha amiga, revela-me a verdade; esse homem que amaste e que ainda amas é Fernando, não é verdade?

Rosa (*com a voz abafada pelos soluços*) — E'... (*cahindo de joelhos*) Perdão... perdão... perdoe-me por quem é....

Deolinda (*erguendo-a*) — De que me pedes perdão, minha po-

me amiga? acaso não seréi eu a mais culpada?... olha, minha Rosa, nós o que somos é muito desgraçadas; eu tambem lhe queria tanto como tu.

Rosa — Pois continue a andar o como até aqui; despose o; seja feliz; e da eternidade pedirei a Deus por ambos.

Deolinda — Que dize, Rosa, acco, enlouqueceste? suppões que eu desposaria o homem que foi acado por ti a quem tornou tão desgraçada?... Não podes affiso, eu tinha boa amiga, ninguém mais do que tu tem direito á sua mão, e deves possuil-a.

Rosa — Não diga isso, Deolinda, Fernando nunca ac e lerá ao seu acido e forçal-o a desposar uma cadaver seria uma indesejavel tyrannia.

Deolinda — Far secha tudo de modo que este casamento a toda s parça uma casa bem natural; depois que os vir unidos e felizes, recolher-me-hei a um convento e ali terminarei a existencia.

Rosa — Mas isso é horrivel, é um sacrificio desesperado... que deves proceder toda a mulher de bem.

Rosa — Não, nunca consentirei em tal, opponho-me com todas as forças que me restam... Se eu tivesse muita vida, talvez accitasse ainda esse sacrificio; mas da maneira como me sinto, não quero, nem devo.

Deolinda — Has de ainda viver muito, Rosa, Fernando bem depressa saberá curar-te esta mal que o é só do coração... descação.

Rosa — Já o disse, Deolindinha, nunca em tal conterei, a minha resolução é inabalavel.

Deolinda — Pois bem, nós combinaramos isso da melhor forma; agora permite que te conduza ao meu quarto; deixar-te has ali estar até que eu te vá ali mar.

Rosa — Pois sim, minha amiga, mas creia que nada me fará mudar de resolução.

Deolinda — Vamos, descençará um pouco. Nada te faltará. A minha creada ficará fazendo te companhia. (*mette-lhe o braço. Sem ambas*)

SCENA VI

Barão, pouco depois deolinda e Fernando

Barão (entrando) — Está tudo prompto. Amanhã lavar-se-hão as escripturas do casamento e depois realizar se-ha o auspicioso enlace. Ainda bem, que vejo realisada a ventura da minha filha querida.

Deolinda — Meu pae, desejo fallar-lhe immediatamente.

Barão (reparando-lhe nas feições) — Que tens, Deolinda?

Deolinda (lançando-se-lhe nos braços) — Ah, meu querido pae, sou muito desgraçada!

Barão — Mas porque? explica-te.

Deolinda — Porque Fernando me atraiçoa. Acabo de saber

que esse homem preverso muito antes da sua formatura roubára a honra á mais bella camponesa d'esta aldeia, a Rosa do Adro, prometendo-lhe casamento! Está em nossa casa a infeliz. Fiz conduzi-la ao meu quarto porque se achava muito doente.

Barão — E tu, minha pobre filha, em vista d'isso que tencionas fazer?

Deolinda — Obrigar Fernando a cumprir o seu dever; pela minha parte recuso-me formalmente a aceitar-l-o por marido e logo que consiga o meu desejo retirar-me-hei para um convento.

Barão — E' uma acção nobre e digna de ser imitada por todas as mulheres que dizem amar; julgues-to sempre sensata e digna continuadora das virtudes de tua santa mãe; a tua resolução é de uma nobreza de alma a toda a prova. O infesso que nunca esperei tanto de ti.

Deolinda — Pelo que vejo está satisfeito com a minha resolução, não é verdade?... (*o pae faz um signal affirmativo*) Pois dá-me licença e agora mesmo principiarei a minhas diligencias; vá levar o conforto a essa pobre rapariga, logo que Fernando chegue dê ordens para que ninguém venha interromper nos e do resto me encaregará eu.

Barão (ouvem-se passos) — Eil-o que chega. Deus te dê forças para arrastar com um tão difficil encargo, minha querida filha. (*beta-a e sai*)

Deolinda — Ha-de dar-m'as, sim, porque l-e apraz as boas açoes.

SCENA VII

Fernando e Deolinda

Fernando (entrando) — Já de volta, Deolinda?... (*áparte*) Que succedeu-lia?

Deolinda — E' verdade!.. Encontrei a Rosa do Adro no jardim, e em tal estado a achei que me moveu o piedade de trazela cá para casa.

Fernando — Que diz?... Pois não sabe que essa mulher está enferma, segundo dizem, d'uma molestia terrivel e que a sua permanencia n'esta casa pôde causar serios cuidados?...!

Deolinda — Suppoz que Fernando como está em principio d'uma brilhante carreira, não lhe faltaria n'um recursos e que a re-tabelaria, dando-lhe a vida que principia a faltar-lhe.

Fernando — Estimaria isso muito, Deolinda, mas infelizmente não t'hão o poder de fazer milagres.

Deolinda — Quem sabe? ha-de experimentar e então dirá se é de todo impossivel a cura.

Fernando — Perdõe-me; mas não accedo.

Deolinda — Então recusa?... porque?

Fernando — Por mais de um motivo: em primeiro logar seria uma offensa ao meu velho collega que a trata; em segundo, porque estou convencido que nada poderei fazer; e em terceiro, final-

mente, porque o seu estado doloroso mortificar-me hia muitissimo, sendo como sou, tambem amigo d'essa pobre rapariga.

Deolinda — Pondo de parte os dois primeiros motivos, o terceiro, deve concorrer, pelo contrario, para procurares todos os meios se não de a restabeleceres completamente, ao menos de lhe minorar os soffrimentos e de lhe prolongares a existencia por mais algum tempo.

Fernando — Já te disse, e desculpa o repetir t'ó: no estado em que ella está, nada poderei fazer e por consequencia não acho justo que ella aqui venha.

Deolinda — Estranho esse teu procedimento, Fernando, e com elle fazes-me suppor a existencia d'algum mysterio que pretendes occultar-me.

Fernando (*agitado*) — Eugenas-te... (*aparte*) Estou perdido, sobretudo!

Deolinda — Não engano, não, e a prova é essa tua perturbação!

Fernando — Eu perturbado?!...

Deolinda — Sim... mas f'illamos com franqueza, que ha entre tu e ella?

Fernando (*perturbado*) — Nada... absolutamente nada.

Deolinda — E se eu te disser que faltas á verdade?

Fernando — Que dizes?! (*aparte*) Já o sabe.

Deolinda — Eu sei tudo, Fernando!...

Fernando (*disfarçando*) — Sabes tudo!... mas o quê?

Deolinda — O que eu sei é que já se não pôde effectuar o nosso casamento.

Fernando — E porque?!

Deolinda — Porque ha uma desgraçada victima, a quem tu roubaste a honra e a vida!

Fernando — Deolinda!

Deolinda — Não o negues, não o tentes sequer, porque tudo averigui!

Fernando — Mas....

Deolinda — Sejamos francos, Fernando, não te supponho capaz de commetter uma acção que te deshonre, não é assim? pois então, corre ao meu quarto e salva essa desventurada d'uma morte certa; pede-lhe perdão de a teres feito soffrer tanto e recompensa-a dos desgostos que lhe tens causado.

Fernando — Enlouqueceste, Deolinda?!

Deolinda — Não enlouqueci, não, meu amigo, se soubeses quanto amor ella ainda te dedica, apesar do teu despreso...

Fernando — Então ella disse-te que eu lhe roubei a honra?!

Deolinda — Disse; mas com que custo eu lhe arranquei esse segredo! A pobresinha sabia que estavam prestes a desposarmos e não queria de forma alguma revelar-m'o; contudo, por mais esforços que empregou não pôde deixar de trahir-se, e por ultimo pediu-me, instou até que não desce sequer um passo para tu a veres, deixando-a morrer, para mais de perto pedir a Deus pela tua e

minha felicidade!... Que bella alma aquella, Fernando, e que sublime e santo amor ella te consagra!

Fernando (*depois de uma lucta consigo*) — Effectivamente, Deolinda, entreteve á falta de p'ssatempo, algumas relações com essa rapariga... foi uma levandade de rapaz, que nada pôde prejudicar as nossas tenções, dando-se ainda a circumstancia d'ella desejar o nosso casamento e a nossa felicidade.

Deolinda — Levandade!... chamas levandade a uma acção degradante que avilta o homem que a commette! chamas levandade de de rapaz ao rapto da honra e da vida de uma mulher?!... pois bem, sé fructo, não te contristas, desprende-te de todos os compromissos que te ligam a mim, e desposa essa pobre rapariga, porque a nossa união é completamente impossivel.

Fernando — Principio a acreditar, pelas tuas palavras, que nunca me anásta....

Deolinda (*confrangida*) — Deus o sabe; mas é que acima de tudo está a minha dignidade de mulher. Ah! Fernando, pensa bem em tudo isto e verás se eu tenho ou não razão.

Fernando — Pois se estás decidida a recusar a minha mão terás tambem o desgosto de não veres satisfeitos os t'us desejos, porque não desposarei Rosa; d'esta forma nenhuma de vós cantará a victoria da sua conquista.

Deolinda — Acaso morreram em teu peito os nobres sentimentos que o adornavam?... Oh não o creio, e se as minhas palavras não bastam para te fazer mudar de opinião, aqui me tens a tens pés, (*apoeita*) com as lagrimas nos olhos, implorando a tua compaixão para aquella desgraçada, salva essa pobre victima, e além do amor que te consagro, a gr'tidão será eterna em meu peito.

Fernando — Levanta-te Deolinda, e fallenos placidamente; tu na verdade renuncias formalmente á nossa união?

Deolinda — Renuncio porque assim m'o ordena a minha dignidade e a compaixão que me inspira Rosa.

Fernando — E se eu casar com ella que destino será o teu?

Deolinda — Ent'ari n'um convento e ali terminarei em paz a minha existencia.

Fernando — Pois tu na cidade não procurarás outro homem?

Deolinda — Nunca, nunca juro-t'o pela minha honra.

Fernando (*transigendo*) — Mas que conceito farão de mim tu

pae e o meu? **Deolinda** — Já pensei em tudo isso; a meu pae já confiei todos os meus projectos, e elle não só o pôitou, como elogiou o meu procedimento; com relação a teu pae, elle não é ambicioso, e sabe-dor de tudo que se passou, não se opprará ao teu casamento com essa pobre rapariga... estás satisfeita?

Fernando (*immerso em reflexões*) — E se por acaso eu um dia, ficando só neste mundo, te f'osse procurar?...

Deolinda — Encontrar-me has então de braços abertos para te receber, porque n'esse caso estarás já livre e desquitado de uma divida de honra.

Fernando — E tu esperavas por mim. ?

Deolinda — Decerto. Então posso contar com a satisfação do meu pedido ? ... Como ella ficará alegre ! ... Então não me respondes ?

Fernando (*depois de tacta intima*) — Pois bem : seja feita a tua vontade, nas tuas mãos entrego o meu destino.

Deolinda — Obrigado, Fernando, mil vezes obrigado.

SCENA VIII

Os mesmos, um creado e o padre Francisco

Creado (*ao fundo*) — O sr. padre Francisco da Soledade.

Fernando (*aparte*) — Outro importuno ! ...

Deolinda — Mande entrar. (*o creado sac*) Talvez chegue a propósito.

Fernando — E' padrinho de Rosa, nunca me perdará as afrentas recebidas

Deolinda — Eu intercederei por ti. (*o padre entra e vai direit*o á baroneza).

Padre — Sr.ª D. Deolinda, venho apresentar-lhe os meus cumprimentos e saber da sua saúde e do seu ex.^{mo} pae. Peço desculpa de não ter vindo ha mais tempo, porque me não tem sido possível. E' certo que muito desajou a fazer-lhe e só hoje me foi permitido fazel-o.

Deolinda — Não tem de que desculpar-se, sr. padre Francisco. Eu e meu pae sabemos bem avaliar a espinhosa missão de v. rev.^{ma} Em seu nome lhe agradeço a visita e os cuidados ; pasamos todos optimamente na companhia do... sr. Fernando.

Fernando — O sr. Fernando estava aqui ? (*indo a elle, correteja*) Peço desculpa porque não tinha reparado.

Fernando — Não tem de quê.

Padre — Ainda bem, baroneza, foi excellente a occasião da minha visita ; para o que pretendia dizer-lhe necessitava da presença do sr. Fernando e uma vez que elle está aqui...

Fernando — Sr. padre Francisco, sei o que o vae dizer, eu carregarei esse anjo que Deus depoz no meu carinho de lhe responder.

Padre — Pois seja assim. Então sempre é certo o casamento da baroneza com o sr. Fernando ?

Deolinda — E' certo que esse cavalheiro vae casar, mas a noiva não sou eu.

Padre — Que me diz ?

Deolinda — Que Deus enviou as suas supplicas, sr. padre Francisco e transformou aquelle coração, levando-o a cumprir o seu dever. A Rosa do Adra, essa martyr que tanto tem soffrido, vae em fim dar a mão de esposa ao sr. Fernando da Costa, assim se resolveu agora mesmo.

Padre — Bendito seja Deus !... (*a Fernando*) O arrepei-

mento é justo e Deus abençoa-o. Venha a meus braços, mas, agora quero abraçá-lo. (*Fernando abraça-se ao padre*) Obrigado, meu Deus, obrigado por ouvires os meus rogos.

Fernando — E agora perdoas o passado ?

Padre — Não tenho que perdoar ; desde que essa não se realise cumpre-me só felicitá-lo e desajar-lhe uma vida cheia de felicidades. Consintam pois que eu seja o portador da boa nova, quero ir buscar a noiva.

Deolinda — Não é necessario ; já cá está em casa, vamos porém preparar-nos para lhe darmos a alegre noticia.

SCENA IX

Os mesmos e um creado

Creado — Sr. Fernando, está lá fóra um camponez que manha pedir a v. s.^a a esmola de ir visitar o tio João da Azenha que está muito mal. Pede para que v. s.^a vá já, porque se torna muito preciosa a sua presença.

Fernando — Sim, irei, diga-lhe que vá descansado. (*o creado sahe*)

Padre — Deus-lhe agradecerá mais essa boa acção. E' muito desanimador o estado do pobre velho.

Deolinda — E enquanto Fernando vae, vamos nós pôr a mão va ao corrente dos acontecimentos. No seu regresso virá abraçá-lo, não é verdade ?

Fernando — Pois seja assim, Deolinda. No meu regresso irei pedir-lhe perdão, bem como a seu pae. Até já, dêem-me licença. (*sahe*)

Padre — E' um nobre coração o seu, baroneza. Deus recom pensa a ba de tanto sacrificio.

Deolinda — Não fiz mais que o meu dever. Rosa confiou-me o seu segredo, a minha dignidade de mulher mandava-me proceder assim. Fallei a meu pae e elle consentiu que procedesse conforme o meo pensar ; ao ver Fernando exigi-lhe o cumprimento d'un dever e depois d'alguns momentos de indecisão pude conseguir d'elle a annuencia ao meu pedido.

Padre — Hoje é o dia mais feliz da minha vida !... Agradeço-lhe o seu nobre sentimento e que a providencia divina lhe dê o premio devido ás suas christianas virtudes.

Deolinda — E agora consinta, meu padre, que vá levar á minha amiga a boa nova do seu noivado. E por meu pae ao facto do que se passou. O padre Francisco ficará aguardando a nossa chegada nesta sala.

Padre — Sim, baroneza. Folgarei em ver os felizes e dispostos a praticar um acto de justiça. (*Deolinda sac*) Deus é justo !... A infeliz Rosa terá um lar e um esposo !... Antonio o engratado vae enfim ficar satisfeito, porque antes de lhe revelar este enlace desvendarei o segredo que impedia o seu casamento com Rosa.

SCENA X

Os mesmos e Antonio

Antonio (vem com modos sinistros, falla tremendo, e olhando para todos os cantos da sala) — Padre Francisco, padre Francisco, escute-me!

Padre — Tu aqui, Antonio?!... Que modos são esses?!... que a seduzia, acaba de pagar bem cara a sua covardia.

Antonio (seuiraado) — Vinguel a honra de Rosa. O infame que a seduzia, acaba de pagar bem cara a sua covardia.

Padre — Que dizes, desgraçado?

Antonio — A verdade!... Ao saber que Fernando se dispunha a casar com a baroneza vim lembrar-lhe a promessa que fizera a Rosa... Não me ligou importância. A colera invadiu-me e como vinha disposto a vingar a sua infamia, aneguei-o... Não me acree-ditou e ri-se da ameaça... Sahi tremendo... Plaqueava uma vingança terrivel e decidi levá-lo ao fim... Mandei-o chamar por um amigo para ir visitar o tio João da Azenha que se achava doente... Foi um artilho!... O infame cahiu no laço e pouco depois cahiu-me nas mãos. Oculto entre o pinhal disparrei-lhe dois tiros que lhe seccaram. Ao ver-o cahir fugi... Soube no caminho que o padre se achava aqui, resolvi contar-lhe tudo... Agora...

Padre — Agora Deus não te dará perdão... Ousaste affrontar a vontade divina, és um reprobato da sociedade... assassinaaste o noivo da tua irmã.

Antonio — Ella, minha irmã?!... Não, não é possível...

Padre — Era esse o meu segredo.

Antonio — Minha irmã!... Ella!... Oh! meu Deus!... Não, não devo permanecer aqui, não devo ficar impune. Adeus, adeus, sr. padre Francisco. (sae arrebatadamente)

Padre — Desgraçado, que irá fazer!... Que fatalidade!... E agora que fazer?... Prevenir a baroneza?... Não, não; competo-me aguardar os acontecimentos e esperar resignadamente a vontade de Deus. (fica meditando)

SCENA XI

Os mesmos, Rosa, Deolinda e Barão

Deolinda — Aqui estamos, padre Francisco. (o padre vae cumprimentar o barão com quem ji-a fallando em surdina)

Rosa — Meu padrinho, peço muito a Deus que me dê saude. Fernando vae cumprir o seu juramento.

Padre — Era justo, minha filha. Deus ouviu os teus rogos. A Virgem Santa tambem te protegeu.

Rosa — Mas eu estou tão doente, que pouco durarei.

Deolinda — Não, tu has-de viver.

Padre — Deus ha-de permitir que vivas, para gosar a felicidade que és merecedora.

A ROSA DO ADRO

Barão — Sim, ha-de viver e será feliz. Ficará n'esta casa e Deolinda ha-de ser muito sua amiga.

Rosa — Muito obrigado, sr. barão. Deolinda é uma santa.

Padre — E' uma martyr, minha filha. Deus ha-de abençoal-a. **Rosa** (tem-se sentado com Deolinda) — Pad e Francisco, meu padrinho, acho-o tão triste, não está contente com o meu noivado?

Padre — Estou, Rosa, então eu porque hei de andar triste? **Deolinda** — Elle está até mais contente. Ha-de ser elle que os ha-de unir. Eu serei a madrinha.

José (entrando) — Parece que já chego tarde!... (ao Barão) Não me foi possível vir mais cedo... Então o padre Francisco e a Rosinha tambem estão por aqui? (aparte) Tambem veem ao jantar.

Barão — São amigos d'esta casa que nos houram com a sua amizade.

José — Pois folgo em vel-os aqui, porque bão-dos tambem assistir ao casorio.

Deolinda — Para isso já alli s estão convidados. Porém, ha uma alteração no contracto. Por motivos imperiosos e justificados, nós, a noiva transformon-se em madrinha de casamento para dar o logar a quem de direito lhe pertencia.

José — (ada vez percebo menos!... Palavra, que não entendo senelhaante trapalhada.

Barão — A noiva de Fernando é aquella. (aponta a Rosa)

José — Então mangaram com-meio, quando me disseram que era a sr. D. Deolinda.

Barão — Disseram a verdade. Fernando não podia deixar ao abandono a mulher a quem roubára a honra e por tal motivo...

José — Ah! agora percebo!... Os taes amores deram n'isso. Eu logo vi...

Barão — E então consente n'esta casamento?

José — Eu estou por tu!... Aquella maroto ha-de casar-me!...

SCENA XII

Os mesmos e um creado

Creado — Acudam! Acudam! Que grande desgraça!... O sr. Fernando está ferido!...

José — Ferido! ferido o meu filto!... (correm todos para a porta. Fernando vem em braços e coudizem no para um sopel; todos o rodeiam)

Rosa — Então, meu Fernando, fi?

Fernando — Castigos de Deus, Rosa.

Barão — Está muito ferido?

Fernando — Alguma coisa. Já me fizeram o curativo.

José — E não sabes quem foram os auctores d'esse crime?

Fernando — Conheci um d'elles...

José — Vamos dar parte á auctoridade.

Fernando — Não, não, eu perdoo ao homem que me feriu.

Conheço os motivos que a isso o levaram e perdoo-lhe do meu coração.

Deolinda — Que nobre alma !

Rosa — Meu Fernando ! Que ha-de ser de nós ?

Fernando — Não creiam que me amedronta a morte... oh ! não, tenho a coragem sufficiente para afrontar com os decretos do destino. Agora, padre Francisco, se a Igreja não pode negar-me o seu auxilio, quero antes que morra unido a Rosa. Deolinda, eu pronctu-lhe ; meu pae conceda essa justificação... Barão perdoe-me.

José (chorando) — Concedo filho, mas tu não has-de morrer, não.

Barão — Manda-se chamar outro facultativo.

Fernando — Não quero, sei que morro, e nada virá fazer.

Padre — Que a benção do céu desça sobre a sua cabeça... O destino teve de culpátr-se e ninguém pôde fugir aos desígnios de Deus. Vejo o resignado meu filho, a resignação é um dom divino. Aqui me tem para satisfazer a sua vontade. Rosa, não chores, minha filha, que se Deus permittir Fernando viverá.

Fernando — Rosa, anda cá, deixa apertar-te ainda uma vez ao peito. (*Rosa abraça o. Todos choram*) Tu perdoas-me, não é verdade, minha Rosa ?

Rosa — Sim, perdoo-lhe de todo o meu coração.

Fernando — Estás disposta a fazer-me a vontade ?

Rosa — Estou prompta a tudo.

Fernando — O nosso casamento far-se ha hoje mesmo... sei que morro e não quero morrer antes de saldar essa grande divida...

Rosa — Não diga isso, ha-de viver para amar-me.

Fernando — Deolinda, perdoe-me, perdoe-me.

Deolinda — Que hei de eu perdoar-lhe ?

Fernando (ao padre) — O que eu peço é que este casamento seja o mais breve possível.

Padre — Serão promptamente satisfeitos os seus desejos. Brevemente unir-se-ha a este anjo.

SCENA FINAL

Os mesmos e o creado

Crejado — Sr. padre Francisco. Trouxeram esta carta para v. revma.

Todos — Uma carta !...

Padre (depois de ler) — Está completa a vontade de Deus, o criminoso acaba de expiar o seu crime suicidando-se !

Todos — Quem ?!

Padre — Antonio.

Rosa — Elle !... Maldito seja !

Todos — Maldito !

Padre — Era um desventurado !... Perdoas-lhe Rosa porque era... teu irmão.

Todos — Seu irmão !...

Padre — Sim, era seu irmão. A mãe de Rosa ao fallecer confiou-me esse segredo, só agora o revelo, porque assim me pediu a moribunda.

Fernando — Que Deus se compadeça da sua alma !

Deolinda — Que grande desventurado !

José e Barão — Oitado !

Fernando — Padre Francisco cumpra o seu dever.

Padre (solemne) — Antonio morre abençoando a vossa união. Compra-se a vontade d'um grande desgraçado ! (*aproxima-se de Fernando e Rosa, une-lhes as mãos*) Está satisfeita a vontade de Deus ! (*abençoa-os*)

FIM

BIBLIOTHECA POPULAR DRAMATICA

- N.º 33 — Uns comem os figos... comedia em 1 acto, 3 h. e 3 s. 100
N.º 34 — Mosquitos por cordas, comedia em 3 actos, 4 h. e 2 s. 300
N.º 35 — Fome e honra, drama em 1 acto, 5 h. e 2 s. (2.ª ed.) 200
N.º 36 — Pedro o idiota, drama em 4 actos, 9 h. e 2 s. 300
N.º 37 — Uma peça, comedia em 1 acto, 1 h. 2 s. 120
N.º 38 — Valentes e medrosos! com. em 1 a. 4 h. (2.ª ed.)... 120
N.º 39 — Leonor Telles, dr. em 5 actos, 14 h. e 3 s. (2.ª ed.) 400
Tragem de luxo em papel de linho, numerada e rubricada, de n.º 1 a 100 (1.ª edição) 1500
N.º 40 — O Prussiano, comedia em 1 acto, 2 h. e 2 s. (2.ª ed.) 120
N.º 41 — Os Castros, dr. em 4 actos, 5 h. e 4 s. (2.ª edição) 300
N.º 42 — Perdão d'acto, com. em 3 a., 6 h. (3.ª edição) 150
N.º 43 — Morgadinha de Valle Pereira, c. m. 5 a., 11 h. 3 s. 300
N.º 44 — Jogador (O) entre acto dramático, 2 h. 100
N.º 45 — Os dias catturas, entre-acto comico, 2 h. (2.ª edição) 100
N.º 46 — Rean, drama em 5 a. e 6 quadr. 16 h. e 4 s. (2.ª ed.) 300
N.º 47 — Um favor ao Procopio, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s. 120
N.º 48 — Tio Milhões, com. em 5 actos, 10 h. e 5 s. (2.ª ed.) 300
N.º 49 — Major, com. em 1 acto, 1 h. e 2 s. 120
N.º 50 — Os fidalgos da Casa da Urice, dr. 5 a., e 6 q. 9 h. e 3 s. 300
N.º 51 — Depois de velhos... gaiteros, com. em 1 a., 3 h. e 1 s. 200
N.º 52 — Procella e bonança, drama em 3 actos, 7 h. e 1 s. 240
N.º 53 — Que amigos!! comedia em 1 acto, 5 h. e 1 s. 120
N.º 54 — Tire d'aí a menina, com. em 2 actos, 5 h. e 2 a. 200
N.º 55 — V. Ex.ª desculpe, com. em 1 acto, 3 h. e 1 s. (2.ª ed.) 120
N.º 56 — Pena (A) de morte, drama em 3 actos, 4 h. e 1 s. 240
N.º 57 — Influencias electoraes, disp. comico, 2 h. (2.ª ed.) 100
N.º 58 — Um marido cahido no laço, com. em 1 acto, 2 h. e 2 s. 120
N.º 59 — Receita (A) dos Lacedemonios, com. em 3 a., 4 h. 3 s. 300
N.º 60 — Uma conferencia, entre acto comico, 2 h. 100
N.º 61 — O primeiro desgosto, comedia em 1 acto, 3 h. e 2 s. 120
N.º 62 — Supplicio de uma mulher, drama em 3 actos, 3 h. 2 s. 300
N.º 63 — Isidoro o vaqueiro, com. em 2 a., 1 h. e 2 s. (2.ª ed.) 160
N.º 64 — Genro (O) do Caetano, com. em 3 actos, 6 h. e 2 s. 300
N.º 65 — Quanto mais agua... com. em 1 acto, 1 h. e 1 s. 120
N.º 66 — Arthur o jogador, drama em 3 actos, 10 h. 300
N.º 67 — Os manos Sousa, entre-acto, 2 h. 100
N.º 68 — Uma criada e um visinho, opereta comica em 1 acto, 1 h. e 1 s. (2.ª edição) 120
N.º 69 — Miguel de Vasconcellos, dr. 4 a., 12 h. e 1 s. (2.ª ed.) 300
N.º 70 — Fôva d'horas, com. em 1 acto, 3 h. (2.ª edição) 120
N.º 71 — Pantano (O), drama em 4 actos, 6 h. e 5 s. (2.ª ed.) 300
N.º 72 — O advogado do diabo, comedia em 1 acto, 2 h. e 1 s. 120
N.º 73 — A martyr, drama em 5 actos, 12 h. e 4 s. 300
N.º 74 — As botas do pygã, com. em 1 acto, 4 h. e 2 s. 120
N.º 75 — Pedora, drama em 4 actos, 14 h. 6 s. 300
N.º 76 — Dona Brisida, com. em 1 acto, em verso, 2 h. e 1 s. 120
N.º 77 — Santa Umbelina, drama em 3 actos, 4 h. e 5 s. 300

- N.º 78 — Entre a cruz e a cal'eirinha, com. 1 acto, 4 h. 1 s. 120
N.º 79 — Tontinegra (A) Real, com. em 4 actos, 6 h. e 4 s. 300
N.º 80 — Padre (O) liberal, drama em 1 acto, 2 h. 160
N.º 81 — Nono: não desejará! com. em 3 actos, 5 h. e 2 s. 300
N.º 82 — Finguiços do sr. Baptista, c. m. em 1 acto, 2 h. e 2 s. 100
N.º 83 — Não me embaçam! com. em 2 actos, 7 h. e 2 s. 240
N.º 84 — A fúne do operario! drama em 1 acto, 2 h. só. 100
N.º 85 — Ganha Perde, com. em 3 actos, 7 h. e 5 s. 300
N.º 86 — Heroas do mar, drama em 1 acto, 2 h. 100
N.º 87 — O sr. Taborda, com. em 2 actos, 3 h. e 2 s. 240
N.º 88 — Dois gallegos espertos, entre acto, 2 h. 100
N.º 89 — Falsa adultera, dr. em 5 actos, 11 h. e 3 s. (3.ª ed.) 300
N.º 90 — Lucrecia Borgia, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s. 140
N.º 91 — O Perfume, com. em 3 actos, 5 h. e 2 s. 300
N.º 92 — Pragas d'um capitão, com. em 1 acto, 1 h. e 1 s. 120
N.º 93 — Probidade (A), drama em 3 actos, 16 h. e 2 s. (3.ª ed.) 300
N.º 94 — Diz a caldeira á certa, com. em 1 acto, 4 h. e 2 s. 120
N.º 95 — Os espretores, com. em 2 actos, 6 h. e 1 s. 200
N.º 96 — Os Tyrollezes, opereta em 1 acto, 1 h. e 1 s. 200
N.º 97 — Cura (O) d'aldeia, drama em 3 actos, 9 h. e 1 s. 300
N.º 98 — Amores do Coronel, opereta em 1 acto, 2 h. e 1 s. 200
N.º 99 — Haroc á força, com. em 3 actos, 10 h. e 1 s. 300
N.º 100 — Cinco sentidos, opereta em 1 acto, 3 h. e 1 s. 200
N.º 101 — Herança d'um marinho, dr. em 3 a., 4 h. e 1 s. 200
N.º 102 — Avarento (O), drama em 1 acto, 5 h. 100
N.º 103 — Dois pobres a uma porta, com. em 2 a., 6 h. e 2 s. 200
N.º 104 — O Bocaccio, na rua, opereta em 1 acto, 4 h. e 1 s. 300
N.º 105 — Cynismo, scepticismo e crença, drama em 2 actos, 5 h. e 1 s. (4.ª ed.) 300
N.º 106 — Os Inquilinos do Sr. Zacharias, com. em 1 a., 5 h. 120
N.º 107 — O Duque de Vizen, dr. em 3 a., 11 h. e 2 s. (2.ª ed.) 300
N.º 108 — Está cá o Augusto, com. em 1 acto, 4 h. 2 s. 120
N.º 109 — Um homem de honra, dr. em 3 a., 10 h. 2 s. (2.ª ed.) 300
N.º 110 — Mãe e filha, com. drama em 1 acto, 2 s. 120
N.º 111 — Exemplo a casarios, com. em 2 a., 4 h. 2 s. (2.ª ed.) 240
N.º 112 — A Casa da Barafunda, com. em 1 acto, 2 h. 100
N.º 113 — A Mascara verde, com. em 2 a., 6 h. e 2 s. (2.ª ed.) 200
N.º 114 — Um calculo errado, com. em 1 acto, 7 h. 120
N.º 115 — Filhos de Adão, com. em 3 a., 5 h. e 2 s. (2.ª ed.) 300
N.º 116 — Os noivos de Margarida, opereta em 1 a., 4 h. 1 s. 200
N.º 117 — Trabalho e honra, dr. em 3 a., 10 h. e 4 s. (3.ª ed.) 300
N.º 118 — Amor fraternal, drama em 1 acto, 4 h. 120
N.º 119 — Caserna (A), dr. em 5 actos, 15 h. e 1 s. (2.ª ed.) 300
N.º 120 — Um namoro engraçado, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s. 120
N.º 121 — Nuvem negra em céu azul, dr. em 3 actos, 5 h. 3 s. (2.ª edição) 240
N.º 122 — Traição d'Ophelia, com. em 1 acto, 4 h. 120
N.º 123 — Santos & C.ª, com. em 2 actos, 7 h. e 2 s. (2.ª ed.) 200
N.º 124 — Carlos e Luiza, com. em 1 acto, 1 h. e 1 s. (2.ª ed.) 120
N.º 125 — Mimi, com. em 3 actos, 9 h. e 3 s. 300
N.º 126 — Amores perfeitos, c. m. em 1 acto, 2 h. 1 s. 120
N.º 127 — Quem o albeito veste... com. em 1 acto, 1 h. 2 s. 120

N.º 128 — Por causa d'um papagaio, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 129 — Viriato, drama em 5 actos, 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).....	300
N.º 130 — Um julgamento no Samouco, com. em 1 a., 7 h. 1 s.	120
N.º 131 — De cura á banda, com. em 1 acto, 5 h. 2 s.....	120
N.º 132 — Canto celestial, operetta em 1 acto, 3 h. 1 s.....	200
N.º 133 — Vida (A) d'um rapaz pobre, dr. em 5 s., 10 h. e 5 s. (2.ª edição).....	300
N.º 134 — Primos (Os) com. em 1 acto, 2 h. e s. (2.ª ed.).....	120
N.º 135 — Util e agradável, com. em 1 a., 5 h. e 2 s. (2.ª ed.).....	300
N.º 136 — Desjeus de dois casados, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 137 — Paris e Sevilha, operetta em 1 acto, 1 h. e 1 s.....	200
N.º 138 — Margarida ou o herdeiro desherdado, com. em 1 acto, 2 h. 2 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 139 — Gai-da d'ouro, com., em 1 acto, 3 h. e 1 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 140 — O que a ambição faz praticar, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 141 — Doidos politicos, com. em 1 acto, 4 h. e s. (2.ª ed.).....	160
N.º 142 — Um casamento em Branc'annes, operetta em 1 acto, 4 h. e 1 s.....	200
N.º 143 — A bom servidor boa paga, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s. (2.ª edição).....	120
N.º 144 — No campo da opposição, com. em 1 acto, 2 h. e 2 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 145 — Bibi (O), opereta em 1 acto, 1 h. e 1 s.....	200
N.º 146 — Dansarino (O) encoberto, com. 1 acto, 4 h. e 2 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 147 — Meias soltas e tãcoes, com. 1 acto, 4 h. e 2 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 148 — Traviata, operetta em 1 acto, 7 h. 1 s.....	200
N.º 149 — Infer dno litigantes, com. em 1 acto, 2 homens.....	120
N.º 150 — Filha (A) da sr.ª Angot, operetta em 1 a., 4 h. e 1 s.....	200
N.º 151 — Rou-beiro voluntario, dr. em 3 actos, 5 h. e 1 s.....	240
N.º 152 — Os ciumes, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s.....	120
N.º 153 — Cynismo e honra, dr. em 3 actos, 7 h. e 1 s.....	300
N.º 154 — Uma confusão, com. em 1 acto, 2 homens.....	100
N.º 155 — Marido (O) de duas mulheres, com. em 2 a., 4 h. 2 s.....	240
N.º 156 — Comedia e tragedia, com. em 1 acto, 2 h. e 2 s.....	120
N.º 157 — Brazão do artista, dr. em 3 actos, 9 h. e 1 senhora.....	300
N.º 158 — Sem comer e sem dinheiro, com. em acto, 7 h.....	120
N.º 159 — Garra d'albâtre, dr. em 2 actos, 6 homens e 1 s.....	240
N.º 160 — Prima Chica, comedia em 1 acto 4 homens só.....	120
N.º 161 — Tribulações d'um herdeiro, com. em 3 actos, 6 h. e 1 senhora (2.ª edição).....	300
N.º 162 — Morte de Catimbau, operetta em 1 acto, 3 h. e 1 s. (3.ª edição).....	200
N.º 163 — Fábria, tragedia heroe-comica em 3 actos, 5 h. e 3 s. (3.ª edição).....	300
N.º 164 — Uma noite em Flor da Rosa, com. em 1 a., 3 h. 1 s.....	120
N.º 165 — Andador (O) das almas, opereta em 3 a., 5 h. e 1 s.....	120
N.º 166 — Creado fallador, com. em 1 acto, 2 homens e 3 s.....	300
N.º 167 — Dois (Os) inseparaveis, com. 1 acto, 4 h. e 1 s. (2.ª ed.).....	120
N.º 168 — O agiota (O) drama em 3 actos, 11 homens e 1 s.....	120

N.º 169 — Clarim (O)io regimento, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s. (2.ª edição).....	120
N.º 170 — Presentes (Os) com. em 1 acto, 2 h. e 1 s.....	120
N.º 171 — Sombra e luz, dr. em 3 actos, 6 h. e 1 s.....	300
N.º 172 — Loucuras d'amor, operetta em 1 acto, 5 h. e 2 s.....	200
N.º 173 — Ciúme (O) drama em 1 act., 3 h.....	120
N.º 174 — Casa (A) da Bonvea, dr. em 3 actos, 4 h. e 4 s.....	300
N.º 175 — Cosinha e botica, com. em 1 acto, 3 h. e 1 s.....	120
N.º 176 — Fratricida (O) dr. em 1 acto, 3 h. e 1 s.....	120
N.º 177 — Paulo, o enfeitado, dr. em 3 actos, 12 h. e 2 s.....	300
N.º 178 — Birras (As) do papa, com. em 1 acto, 4 h. e 1 s.....	120
N.º 179 — Na officina, dr. em 1 acto, 6 h. e 1 s. (2.ª edição).....	200
N.º 180 — Crime (O) e a Punição, dr. em 4 actos, 7 h. e 1 s.....	240
N.º 181 — Um disparate bulesco, entre-acto em verso, 2 h.....	140
N.º 182 — Enquanto as resas durarem, com. em 1 a., 1 h. 2 s.....	120
N.º 183 — Politica (A) com. em 2 actos, 9 h. e 2 s.....	120
N.º 184 — Marcello, drama em 1 acto, 7 h. e 1 s.....	200
N.º 185 — Carvão e bollas, operetta em 1 a., 3 h. e 2 s.....	120
N.º 186 — O anjo do lar (O) drama em 3 actos, 2 h. 1 s.....	200
N.º 187 — De noite todos os gatos são pardos, com. 1 a., 5 h. 2 s.....	120
N.º 188 — Ali á preta, n'um primeiro audaryop 1 acto, 3 h. e 1 s.....	120
N.º 189 — A Voz do Povo, drama em 3 actos, 10 h. e 2 s.....	300
N.º 190 — Arrependimento (O) drama em 1 acto, 1 h. e 1 s.....	120
N.º 191 — Duro com duro, operetta em 1 acto, 2 h. e 1 s.....	200
N.º 192 — Ódio de raça, dr. em 2 actos, 5 h. e 2 s. (2.ª ed.).....	300
N.º 193 — Casamento (O) de cabo d'ordens, com. em 1 acto, 3 h.....	120
N.º 194 — Nini, operetta em 1 acto, 5 h. e 2 s.....	200
N.º 195 — Um namorado de 30 annos, com. em 2 a., 4 h. e 1 s.....	120
N.º 196 — Jogo (O) dr. em 1 acto, 3 h. e 2 s.....	120
N.º 197 — Surpreza (A) com. em 1 acto, 3 h. e 2 s.....	200
N.º 198 — João o cocheiro, dr. em 6 actos, 8 h. e 2 s.....	300
N.º 199 — Hotel das sete maravilhas, opereta em 1 a., 2 h. 1 s.....	200
N.º 200 — Um mudo que rapta sua mulher, 1 acto, 4 h. 3 s.....	160
N.º 201 — Filho (O) bastardo, dr. em 2 actos, 3 h. e 2 s.....	240
N.º 202 — Pão, pão, queijo, queijo, com. em 1 acto, 3 h. 2 s.....	120
N.º 203 — Mestre de dança, opereta em 1 acto, 3 h. e 2 s.....	200
N.º 204 — Ghigi (O) drama em 5 actos, 8 h. (3.ª edição).....	300
N.º 205 — Ultima (A) moda, opereta em 1 acto, 2 h. e 1 s.....	120
N.º 206 — Que embrulhada!, com. em 1 acto, 4 h. e 2 s.....	120
N.º 207 — Viuva (A) com. em 2 actos, 4 h. e 2 s. (2.ª edição).....	240
N.º 208 — Adultério (O) drama em 1 acto, 4 h. e 1 s.....	120
N.º 209 — Musica caacteristica, opereta em 1 acto, 2 h. e 1 s.....	200
N.º 210 — Um amigo velho, comedia em 3 actos, 7 h. e 3 s.....	300
N.º 211 — Os Crepusculos, drama em 1 acto, 4 h. e 1 s.....	120
N.º 212 — Sol (O) de ouro, opereta em 1 acto, 2 h. e 1 s.....	200
N.º 213 — Rosa (a) Engeitada, drama em 5 actos, 15 h. e 3 s.....	300
N.º 214 — Silencio Callado, com. em 1 acto, 7 h. e 1 s.....	120
N.º 215 — Pantalão & C.ª, com. 1 a., 4 h. 30.....	120
N.º 216 — Os Mentiroso, com. em 1 acto, 4 h. e 2 s.....	120
N.º 217 — Pimentas (Os), comedia em 3 actos, 6 h. e 3 s.....	300
N.º 218 — Os Doidos com Juizo, com. em 1 acto, 6 h. só.....	120
N.º 219 — Precisa-se Deis Homens, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s.....	120

N.º 220	Se Jesus Voltasse, com. em 1 acto, 1 h e 1 s.....	120	Escravo, (O) 3 h e 1 s. (2.ª ed.).	200	autor.	100	1.º Badalo (O)	100	1.º
N.º 221	Allucinação de Mãe, drama, em 3 actos, 6 h. e 2 s.	300	Pome e honra, 5 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Martyr, (A) 12 h. e 4 s.	100	Baratas' amor	100	300
N.º 222	A Tareca, com. em 1 acto, 2 h. só	100	Praticada, (O) 3 h. e 1 s.	100	Vida (A) d'um rapaz pobre, 10 h. e 4 s. (2.ª ed.).	100	Batalha' amor	100	300
N.º 223	Esperança Feminina, com. em 1 acto, 4 h. e 1 s.	120	Heróis do mar, 2 h. só	100	Virato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Berimbau (O) da Lohé	100	300
N.º 224	Fid' Igneinha d'Ovar, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bibi (O) (Sch' s'artolê)	100	300
N.º 225	O Visão de ciúme, com. em 2 actos, 4 h. e 2 s.	240	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 226	A Pinguessa, com. em 1 acto, 1 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 227	A Saudade, drama, em 1 acto, 3 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 228	Que Meninos, opereta em 1 acto, 1 h. e 1 s.	200	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 229	A Sr.ª Ministra, com. em 3 actos, 7 h. e 3 s.	300	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 230	Para Homens Só, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 231	Por Um Cabello, com. em 1 acto, 1 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 232	Entre Namorados, opereta em 1 acto, 1 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 233	A Plana das Casmellas, drama em 5 actos, 9 h. e 4 s.	300	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 234	Um anjo no 3.º andar, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 235	Noite (A) do Cavallito, drama em 4 actos, 15 h. e 10 s.	300	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 236	Mãe e filha, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 237	Srenas da miséria, drama em 3 actos, 7 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 238	Ethie vivues, opereta, em 1 acto, 2 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 239	Purga torio de Casados, com. em 2 actos, 4 h. e 2 s.	240	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 240	O Operariado, drama em 1 acto, 6 homens só	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 241	Para aos orphãos, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 242	A Caixa de prata, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 243	A Nova milícia da virgins, com. em 1 acto, 2 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 244	Partida (A) do valente, com. em 1 acto, 2 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 245	Por causa d'um chloio, com. em 1 acto, 2 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 246	A casa d'um chloio, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 247	A casa d'um chloio, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 248	A casa d'um chloio, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 249	A casa d'um chloio, com. em 1 acto, 3 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 250	Um hotel modico, com. em 1 acto, 7 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 251	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 7 h. e 1 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 252	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 253	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 254	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 255	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 256	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 257	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 258	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 259	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 260	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 261	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 262	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 263	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 264	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 265	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 266	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 267	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 268	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 269	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 270	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 271	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 272	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 273	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 274	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 275	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 276	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 277	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 278	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 279	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 280	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 281	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 282	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 283	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 284	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 285	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 286	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 287	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 288	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 289	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 290	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 291	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 292	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 293	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 294	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 295	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 296	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 297	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 298	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 299	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300
N.º 300	Amor e golfinho, com. em 1 acto, 5 h. e 2 s.	120	João, (O) 2 h. só	100	Viato, (O) 8 h. e 2 s. (2.ª ed.).	100	Bia vai ella.	100	300

A ROSA DO ADRO

DRAMA EM OITO QUADROS DE J. RIBEIRO

PERSONAGENS:

DEOLINDA
MARIA DOS CASAIS
BARONESA
A AVOZINHA
TEREZA, mãe de Fernando
FERNANDO
ANTÔNIO
PADRE CHICO
JOSÉ DA COSTA
ZÉ DAS EIRAS
CONSELHEIRO
DR. REZENDE
FRANCISCO
UM CRIADO
CAMPONESAS E CAMPONESES

ATUALIDADE - PORTUGAL

PRIMEIRO QUADRO

No adro da Igreja. À D. a igreja. Ao F. campos extensos de trigo e milho. Mais ao longe montanhas limitando o horizonte. A cena passa-se na tarde de um domingo quando a gente da aldeia se reúne para conversar e namorar.

CENA I

ZÉ DAS EIRAS, MARIA, Campônios e ANTÔNIO

Ao subir o pano, grande algazarra, enquanto a música se faz ouvir.

CAMPÔNIOS: Vamos a ver... Vamos a ver...

ZÉ EIRAS: Ah! Rapazes. Com esta cachopa posso eu...

MARIA: Ora o presumido.

CAMPÔNIOS: Então... Então...

ZÉ EIRAS: Se queres vir pro meu lado
Ser aquela do meu peito,
Põe de parte o Zé soldado
E arrepara no meu jeito!

MARIA: O teu jeito, Zé das Eiras
Não se ajeita ao meu sonhar!
Sou como as rolas matreiras
Bem difíceis de caçar.

CAMPÔNIOS: Toma cuidado, cachopa,
Com teu lindo namorado
Que a rosa desbotada
É como o pano manchado.
Quem me dera, ó cachopinha
Caber em teu coração
Mas ele é tão pequenino
Como a rosa inda em botão

ZÉ EIRAS: Sei que não sou caçador
Mas um dia, minha bela,
Hei de ter o teu amor
Que mo disse certa estrela

MARIA: Se uma estrela te falou
Não é cousa para espanto
Também o sol me avisou
Das mentiras do teu canto

CAMPÔNIOS: Quem me dera o cachopinha (etc. etc.)

TODOS: Bravo! Bravo, a Maria saiu-se.

ANTÔNIO, *entrando*: Canta-se por aqui?

ZÉ EIRAS: Pois então. A vida sem uma cantiga, não vale cinco réis.

ANTÔNIO: Tens razão. E são bem felizes os que podem cantar sempre.

MARIA (*A Antônio*): Olha quem fala. Não fosse ele um cantador como poucos.

ZÉ EIRAS: Olha lá cachopa, não te chegues muito ao Antônio... Ele não te quer.

MARIA: E quem te disse?

ZÉ EIRAS: Ora, ora... Então o afilhado do senhor padre Francisco ia agora perder tempo com uma Maria qualquer.

MARIA: Que é que tu dizes? (*brigam*)

ANTÔNIO (*intervindo*): Então... Então... Sempre como o cão e o gato... Isto não é bonito. Todos aqui sabem que vocês são conversados...

ZÉ EIRAS: Essa agora.

MARIA: Era o que faltava. Eu não lhe dou confiança...

ZÉ EIRAS: Lá isso é verdade. A Maria só dá confiança ao Zé soldado... um pateta...

MARIA: Que já andou na guerra... a matar gente.

ZÉ EIRAS: : Mas a mim é que ele não mata. (*brigam*)

ANTÔNIO: Acabem com isso. Entre dois conversados é feio estar sempre a discutir.

MARIA: Lá isso é verdade. O sor Antônio anda sempre às boas com a Rosa...

ZÉ EIRAS: Pudera...

ANTÔNIO: Enganam-se. A Rosa não é minha conversada. Fomos criados juntos, como dois irmãos...

MARIA: Pois olha que estavam mesmo a pintar um pro outro...

ZÉ EIRAS: Assim como nós, hein, Maria? (*Quer abraçá-la*)

MARIA(*repelindo*): Sai-te de ao pé de mim, mafarrico.

ZÉ EIRAS: Olha, sabes que mais? Quer tu queiras, quer não queiras, havemos de ser os pais de nossos filhos.

CAMPÔNIOS (*rindo*): Ah, ah, ah...

MARIA: Credo, antes a morte que tal sorte!

CENA II

PADRE FRANCISCO (*Um velhinho de 70 anos, cabelos todos brancos, mas ainda bastante forte*): Ora, salve-os Deus, meus filhos.

ZÉ EIRAS: Venha em sua companhia sor Padre Francisco. (*beija a mão*)

PADRE: Então, que fazem vocês por aqui?

ANTÔNIO: O que fazem sempre os bons portugueses: namoram, discutem e cantam.

PADRE: E cantam... Dizes bem, Antônio. Somos de uma raça de trovadores, e por isso as nossas aldeias, os nossos campos, têm uma santa poesia... Por toda a parte surgem cantigas... Parece que as árvores, as flores, os pássaros, os arroios e as criaturas se entendem e falam cantando. (*ouve-se a voz da Rosa Adro*)

CAMPÔNIOS: É isso mesmo, senhor Padre.

ROSA (*fora*): Se um dia o meu coração
Um grande afeto tiver,
Quero escutar a canção
Do mal me quer, bem me quer.

CAMPÔNIOS: É a Rosa do Adro.

PADRE: A alegria, o enlevo desta aldeia.

CENA III

Os mesmos e A ROSA DO ADRO

ROSA(*entrando*): Boas tardes.(*Ao padre, beijando-lhe a mão*) Senhor Padre Francisco.

PADRE: Sempre alegre.

ROSA: Sempre, graças a Deus.

ANTÔNIO (*indo a Rosa*): Rosa...

ROSA: Ai, credo. Que rapaz mais triste. Até parece que lhe roubaram a conversada.

MARIA: E daí, quem sabe?

ZÉ EIRAS: Tem-se visto tanta coisa... Eu e a Maria é que não nos deixamos roubar... (*quer abraçá-la*).

MARIA (*repelindo-o*): Mas o que é isso? Então é assim que se gostam.

ANTÔNIO: Outros há que nem assim...

PADRE: Vamos, vamos, isto não tem jeito. Então, tão depressa cantam como brigam?

ROSA: Não faça caso. São zangas de namorados... Assim como quem diz: trovoadas de Maio...

PADRE: Que não fazem mal. Ora andem lá, andem lá que os quero ver a todos alegres e felizes. (*tudo a sair*) Vens Antônio?

ANTÔNIO:: Vou já meu padrinho.

PADRE: Nesse caso, até já meus amigos. Até já. (*Sai*).

ANTÔNIO: (*Vai a sair mas volta para dirigir-se a Rosa que está no grupo. Quer falar-lhe, mas hesita. Faz nova tentativa, mas sem coragem, resolve acompanhar o Padre e despede-se*): Até já, meus amigos.

CAMPÔNIOS: Até já, Antônio. Adeus.

ANTÔNIO (*a Rosa*): Adeus, Rosa. (*Sai*)

ROSA (*natural*): Adeus, Antônio. (*Vendo sair Antônio, diz consigo*): Qual será o segredo daquela grande alma? (*Fica triste e pensativa*).

CENA IV

ROSA, ZÉ EIRAS, MARIA e CAMPÔNIOS

MARIA (*a Zé*): Não continues... Não continues...

ZÉ EIRAS: Ali a Rosita é que vai dizer... (*indo a Rosa*): Vem cá, vem convencer esta cachopa de que eu gosto dela...

MARIA: Gostavas. Eu é que não gosto de ti.

ROSA: Mas, meu Deus. Será possível que vivem assim duas criaturas?... Ora venham comigo. Quero convencê-los.

ZÉ EIRAS: A mim não me convence.

MARIA: Nem a mim...

ROSA: Mau, se começamos de novo...

CAMPÔNIOS: Escutem a Rosa. Escutem a Rosa.

ROSA (*Afastando-se com os demais para a EA. E formando um grupo*) Quando dois corações se amam, quando duas almas se entendem... (*A conversa continua animada*)

CENA V

Os mesmos, FERNANDO e JOSÉ COSTA

COSTA (*a Fernando D. B.*): Anda daí... Quero que todos vejam o meu filho doutor...

FERNANDO: Oh, meu pai. Ainda não estou formado... sou apenas quartanista...

COSTA: E olha que pra isso, meu tratante, já moeste um bom par moedas... Mas, vamos lá que não tens sido dos piores...

FERNANDO: Meu pai...

COSTA: Aquelas senhoritas lá do Porto, é que não devem ter folgado contigo, hein? Anda lá, que na tua idade eu fazia o mesmo. O essencial é estudares e pro ano voltares formoso. Cáspite. Um cirurgião a valer, hein?

FERNANDO: Assim o espero, meu pai.

COSTA: Um médico. (*rindo-se, senta-se no banco*) Eh, Eh, Eh. Um mata gente...

FERNANDO: Oh, meu pai.

COSTA: A propósito. Tu serás capaz de dares um remédio para uma doente que eu tenho lá em casa?

FERNANDO: E quem é que está doente?

COSTA: Ora, quem há de ser? É a pobre da nossa égua preta que deu um tropeção e ficou aleijada. Já a levei ao ferrador mas o diabo não lhe deu jeito (*vendo que o filho se ri muito*) Olhe lá, tu de que te ris?... (*levanta-se*)

FERNANDO: Pois o pai mandou-me aprender a curar gente ou burros? (*ri muito*)

COSTA: Eu julguei que...

FERNANDO: É com efeito, um belo elogio à minha ciência...

COSTA: Está bom, homem, fico entendendo que... que...

FERNANDO: Está bem, meu pai, irei ver a égua mas, isto fica entre nós... Não estudei cinco anos para curar bestas.

ROSA (*num grupo, rindo muito*): Ora, até que afinal se entenderam.

ZÉ EIRAS: Ai, Maria... (*abraça-a*)

MARIA (*abraçando-o*): Ai Zezinho, do meu coração...

FERNANDO: O que? Aquela linda rapariga é a Rosa do Adro?

COSTA: Mas, que espanto. Parece que não vens à aldeia há 20 anos!

FERNANDO: Efetivamente, encontro-a tão mudada. Há 4 anos, quando estive aqui, era ainda uma criança... e agora, agora...

COSTA: Está uma mulher, e olha que em boniteza não se encontra melhor nestes arredores...

CAMPÔNIOS: Adeus, Rosa, até logo. (*Saem todos*)

CENA VI

ROSA, FERNANDO e COSTA

ROSA (*que se tem despedido de todos, vem a atravessar a cena e encontra-se com os dois*): Ah!...

FERNANDO: Se meu pai não me dissesse quem tu eras, quase que não te conhecia.

ROSA: Por que, senhor Fernando?

FERNANDO: Por que da última vez que aqui estive eras tu uma criança e agora venho eu encontrar-te um mulher encantadora e capaz de endoidecer a cabeça de um santo.

ROSA: Ora, o senhor Fernando está decerto a gracejar.

FERNANDO: Gracejar? (*sério*:) Vamos a saber: como tens passado?

ROSA: Graças a Deus, sempre bem. E o senhor Fernando?

FERNANDO: Igualmente bem...

ROSA: E cada vez mais bonito...

FERNANDO: Vês? Também agora estás a caçoar comigo.

ROSA: Eu? Deus me livre... Se bem que o senhor, ainda há pouco...

FERNANDO: Maldosa...

COSTA: Lá está o raio do rapaz a deitar a escada. Sai a mim a alma do diacho. (*Alto, a Fernando*) Ora espera... Ficamos aqui? Tu a dar à língua e eu a olhar como um basbaque.

FERNANDO: Vou já, meu pai.

COSTA: Pois anda daí que se faz tarde. (*Á Rosa*): Olha-me. É tal qual o meu retrato escrito e escarrapachado. Parece até mesmo um burrogo. Até já, Rosita. (*Sai*)

FERNANDO: Ainda moras na mesma casa?

ROSA: Ainda, sim senhor...

FERNANDO: Quero fazer-te uma visita.

ROSA: A mim? É demasiada honra...

FERNANDO: Ou então falaremos aqui mesmo logo mais, se isso não te comprometer.

ROSA: Como diz?

FERNANDO: Sim, podes ter por aí o teu conversado...

ROSA: Meus conversados são todos os rapazes da aldeia...

FERNANDO: Todos? Mas deve haver um que...

ROSA: Não, por enquanto não há nenhum.

FERNANDO: Alegro-me muito com isso

COSTA (*fora*): Ó Fernando, vens ou não vens ver a besta?

FERNANDO: Vou já meu pai. Adeus, Rosa, até logo. (*Sai*)

CENA VII

ROSA, PADRE FRANCISCO e ANTÔNIO

PADRE: Aonde vais rapariga?

ROSA: Vou até a casa, que minha avó está a minha espera.

PADRE: Nesse caso faço-te companhia... A noite aproxima-se e os meus olhos estão a ficar de mal comigo.

ROSA: Isso sim. O Senhor Padre Francisco ainda vê muito bem.

PADRE: Sim, graças a Deus ainda vejo florir na aldeia, rosas como a minha Rosa...

ROSA: E sem espinhos...

PADRE: Os espinhos? Ai, filha, Que o bom Pai te livre sempre deles. Vamos.

ROSA (*reparando*): Aí vem o Antônio.

PADRE: Pois iremos os três.

ANTÔNIO (*entrando alegre ao ver Rosa*): Então meu padrinho tomou conta da Rosa?

PADRE: Não meu rapaz. Foi a Rosa que tomou conta do velho e vai me levando como quem leva uma criança

ROSA: Irá entre nós dois.

ANTÔNIO: Entre dois amigos.

PADRE (*com certa intenção*): Entre duas almas irmãs. Vamos, meus filhos. Ao pé da vossa mocidade ainda a minha velhice tem uns clarões de alegria. (*Saem os três D. A.*)

CENA VIII

ZÉ e MARIA

MARIA (*vindo na frente*): Deixa-me... deixa-me...

ZÉ EIRAS: Ó Maria, escuta...

MARIA:: Eu bem vi o teu derretimento com a Jaquina da Azinhaga.

ZÉ EIRAS: Com a Jaquina? Ó cachopa. Não mintas. Olha que até ofendes a Deus.

MARIA: Não mintas que eu observei. Estavas assim com uns olhos de carneiro mal morto a olhar... a olhar...

ZÉ EIRAS: Eu?...

MARIA: E ela toda delambida a revirar os olhos.

ZÉ EIRAS: Mas ó cachopa... eu nem sequer olhei para a Jaquina.

MARIA: Não olhaste? E são assim todos os homens...

ZÉ EIRAS: Sabes que mais? Se continuas com esses ciúmes, atiro-me de cabeça para baixo naquele açude.

MARIA (*indo a ele*): Ai, isso não. De cabeça para baixo, não, meu Zezinho do meu coração.

ZÉ EIRAS: E prometes nunca mais falar na Jaquina?

MARIA: Na Jaquina? (*fazendo uma cruz com os dedos*): Juro por esta.

CENA IX

Os mesmos e JOSÉ DA COSTA

COSTA (*entrando*): Á vontade. Sem cerimônia. Eu não vi nada.

ZÉ EIRAS: Foi ela que...

MARIA: Isso não. Foi ele que...

COSTA: Já entendi. Foram vocês ambos os dois. Ainda bem. Eu gosto de gente assim sacudida. Ele gosta, ela gosta...

ZÉ EIRAS: Nós gostamos...

COSTA: Ah. Isso é que não. Eu não gosto. Já estou velho para essas cavalarias, abracem-se, casem-se e levem muitas crianças ao senhor cura para as batizar, porque a terra precisa de braços.

ZÉ EIRAS: Lá isso é verdade...

MARIA: Não é verdade, não senhor... Eu não quero...

COSTA: Tu queres... queres... queres... Eu já tenho prática dessas coisas...

MARIA: Não quero, não quero e não quero... (*Sai D. B.*)

ZÉ EIRAS: Ó Maria. Vem cá, escuta...

COSTA: Deixa lá, rapaz. Aquilo é assim mesmo. Ao princípio ariscas, mas em elas ouvindo o fio à cantiga, ficam mais macias que nem um beludo. Anda daí. (*Sai a D. B.*)

ZÉ EIRAS: E é que vou mesmo. Aquela Maria, aquela Maria... (*Sai D. B.*)

CENA X

ROSA, FERNANDO e ANTÔNIO

Um luar esplendido inunda de luz os campos e os montes. Uma voz, a de Rosa, canta, dentro, motivos de fado.

ROSA(*dentro*) Minha alma canta e bem diz
As belezas desta aldeia
Que repousar vai, feliz
Ao fulgor da lua cheia. (*entra cantando e vai sentar-se nos degraus da Igreja*)
Meu coração anda cheio
De formosas ilusões...
Canta o amor em meu seio,
As mais divinas canções.

FERNANDO (*fora, canta*): Teu coração, minha flor,
Lembra um sacrário de Igreja
Onde, sem que ninguém veja
Pontifica o Deus amor.
Deixa que a minha alma reze
Nesse refulgente altar
E que a santa não despreze
Quem amor lhe suplicar. (*entra*)

ROSA (*vendo-o*): O senhor Fernando. Ora esta.

FERNANDO: Então julgas que só tu sabes coisas bonitas... Gostaste da cantiga?

ROSA: Gostei muito. Estava capaz de o desafiar para a primeira esfolhada...

FERNANDO: E eu estou pronto a aceitar o desafio.

ROSA: Pois teria coragem?

FERNANDO: Por que não?

ROSA: Deus me defendesse de tal. O senhor que sabe. Decididamente eu ficava mal.

FERNANDO: Talvez não. Mas, vamos a saber, e se realmente o teu coração, como eu disse na cantiga, aceitasse o meu amor?

ROSA: O seu amor. Ai, senhor Fernando. Pois não vê que eu sou pobre, muito pobre.

FERNANDO: E que tem isso?

ROSA: Tem muito. Não posso, nem devo aspirar a tanto.

FERNANDO: Mas, se eu te disser que...

ROSA: Não brinque com essas coisas, senhor Fernando.

FERNANDO: Juro-te que falo sério.

ROSA: Não acredito

FERNANDO: Sim, amo-te Rosa, amo-te como nunca amei neste mundo. E se queres ver-me feliz...

ROSA: Deus sabe quanto o desejo (*Silêncio.*)

ANTÔNIO (*aparece ao fundo e oculta-se*)

FERNANDO: Vamos, minha querida Rosa, fala. Tira-me desta incerteza... Então?

ROSA: Senhor Fernando...

FERNANDO: Vamos, minha querida, sê franca. Não procures ocultar-me o que se passa na tua alma.

ROSA: Meu Deus... (*levanta-se*) Quem lhe disse que eu...

FERNANDO: Ninguém louquinha ... ninguém... Adivinhei-o eu...

ROSA: Adivinhou-o?

FERNANDO: Sim. Li-o no fulgor dos teus olhos.

ROSA: Pois bem senhor Fernando, tudo isso é verdade e seria loucura negá-lo. É verdade, sim, também o amo e sinto aqui no coração um não sei quê de irresistível que me impele para si, desde o instante em que o vi. Amo-o. Agora, que da minha boca ouviu esta confissão, não me escarneça e... perdoe-me. (*chora*)

FERNANDO (*tomando a mão que beija*): Oh, minha querida Rosa. Vamos sossegar. Para que tantas lágrimas? Acaso duvidas de mim?

ROSA: Ouça senhor Fernando: eu sou uma pobre rapariga que apenas tenho, por únicos bens de fortuna, os meus braços. Vivo do meu trabalho e faltando-me eles, morrerei, talvez, à mingua, porque a minha pobre avó está já tão velha, coitada, que nada pode fazer. O senhor, pelo contrário, é rico. É o morgado de uma casa que Deus encheu de abundância. Diz que me ama, mas não será tudo uma ilusão? Não virá mais tarde, outra mais rica e mais digna? (*senta-se no banco*)

FERNANDO: Que dizes Rosa?

ROSA: Perdoe. Mas, amo-o sem ver a distância que nos separa...

FERNANDO: Não fales assim. eu nunca te trocarei por outra. Que me importa que sejas pobre? Ama-me pois sem receio, porque eu também te amo muito.

ROSA: Ah, senhor Fernando, provera a Deus que tudo isso fosse verdade.

FERNANDO: Rosa.

ROSA: Parece-me tudo um sonho, um lindo sonho. Ah, como é belo o amor. Diga-me Fernando, repita-me muitas vezes que me ama...

FERNANDO: Rosa, meu amor. Ergue o teu rosto. Deixa-me admirar, bem de perto, todos os teus encantos. Ah, como és linda. Como te ficam bem as lágrimas no aveludado das faces. E dizias que não eras digna do meu amor. Louquinha.

ROSA: E não quererá nunca outra para sua esposa?

FERNANDO: Juro-o. Tu és a única capaz de me fazer feliz.

ROSA: Ah! Santa Virgem das Dores. Se assim fosse, que ventura.

FERNANDO: Não duvides, meu grande, meu sincero amor. (*beija-a*)

ROSA (*fugindo-lhe*): Oh!

FERNANDO: Perdoe-me Rosa... Este beijo foi como o selo eterno do meu amor.

ROSA: Não tenho que perdoar-lhe, amo-o.

FERNANDO: Obrigado, minha querida, obrigado. E agora, que já não me resta a menor dúvida do teu amor, retiro-me porque a noite vai adiantada e a tua avó pode reparar na tua demora. Adeus, meu amor. E não te esqueças de mim.

ROSA: Esquecê-lo? Não, não, amo-o loucamente. Adeus. (*despede-se e sai*)

FERNANDO (*vendo-a sair*): Parece que a amo realmente. E Deolinda? Juízo senhor Fernando, juizinho... (*Sai*)

ANTÔNIO (*saindo do seu esconderijo e olhando para o lado por onde saiu Fernando*)

ROSA (*cantando, fora*): Se um dia o meu coração
Um grande afeto tiver
Quero escutar a canção
Do bem me quer, mal me quer.

ANTÔNIO (*durante o tempo em que Rosa canta, ele diz a seguinte fala*): Roubaste-me o coração de Rosa, mas toma cuidado, muito cuidado!...

PANO

SEGUNDO QUADRO

(Uma sala modestíssima em casa do Padre Francisco. Uma cadeira antiga de braços. Mesa pequena e outras cadeiras. Pelas paredes quadros religiosos.)

CENA I

PADRE(sentado na cadeira de braços): Com que então o nosso futuro doutor...

COSTA: Uma beleza de saber. Com uma só receita que me mandou buscar à farmácia e com umas ligaduras, uma tisana e uma aformentação que eu passei aqui, *(passa a mão nas costas do Padre)* na maçã d'albarda, ela ficou curada, em menos de oito dias.

PADRE(*rindo*): Realmente.

COSTA: Ah! Por aquele respondo eu. Depois que tiver o tal pergaminho de matar gente, vai ser um Deus nos acuda de curas milagrosas... Eu aposto dez quartinhos contra três moedas, em como aqui na aldeia não morrerá mais ninguém. (*Ri*)

PADRE: Isso sim. A medicina pode aliviar as dores, mas afastar a morte? Quando a hora chega, meu amigo, de nada valem médicos e drogas.

COSTA: Olhe que às vezes... A égua não prestava mesmo pra nada, estava ali prum canto, com as orelhas caídas assim como que a dizer: "Ai, Jesus, ai Jesus. Pra que é que eu vim cá a este mundo." Mas o meu Fernando pô-la lépida e forte que até parecia um cavalo de ciganos.

PADRE: Isso não quer dizer nada. Olhe: Duvido que o seu filho, mesmo depois de formado, consiga restituir a alegria do meu Antônio...

COSTA: É verdade. Já reparei: o rapaz a modos que anda assombrado.

PADRE: Tão alegre... tão expansivo... Enfim será o que Deus quiser.

COSTA(*levanta-se*): Agora, sor Padre, se me dá licença, vou até lá abaixo a azenha...

PADRE(*levanta-se*): Vá, homem de Deus, vá e não mande mais o seu filho cuidar de animais... não fica bem a um discípulo de Hipócrates.

COSTA(*já à porta, voltando*): Olhe cá, sor Padre: o meu rapaz nunca me disse que era discípulo desse tal Hipócrata...

PADRE: Pois é, é.... garanto-lhe que é ... (*Outro tom*): Vá, vá à sua vida amigo José.

COSTA: Então com sua licença. (*saindo*): Hipócrata. Hipócrata, será ele. Ora esta... (*Sai*)

CENA II

PADRE FRANCISCO e ZÉ EIRAS

PADRE: Dito pai. Que o bom Deus o faça sempre feliz. (*Vai sentar-se de novo. Instante de silêncio*)

ZÉ EIRAS (*à porta*): O sor Padre, dá licença?

PADRE: Entra, meu rapaz. A minha casa é a casa de todos.

ZÉ EIRAS: Agradecido sor Padre. (*indeciso*): Muito agradecido... (*silêncio*)

PADRE: Vamos lá... Vamos lá... O que vieste fazer?

ZÉ EIRAS: Eu vim... sim... sim... como o outro que diz.... vim...

PADRE: Fala. Não tenhas receio. Não sou eu um verdadeiro amigo?

ZÉ EIRAS: Se é. Basta ver o que o sor Padre tem feito nesta aldeia... só um santo faria tantos milagres.

PADRE: Santo. Que heresia. Sou, como tu, um pobre mortal e apenas faço aquilo que posso... Mas, vamos a saber o que desejas?

ZÉ EIRAS: O sor Padre... Eu e a Maria dos Casais... A Maria dos Casais e eu...

PADRE: Ah. Entendo, entendo... Queres recebê-la em casamento?

ZÉ EIRAS (*alegre*): É isso mesmo. A cachopa é um tanto arisca, mas há de ficar ao meu jeito...

PADRE: Pois se gostas dela e se ela igualmente gosta de ti, habilitem-se de acordo com a lei e venham procurar-me, que os casarei, segundo os Mandamentos da Santa Madre Igreja.

ZÉ EIRAS (*Radiante*): Obrigado, sor Padre. Vou a correr a dar a notícia à Maria... o senhor Padre casa-nos... casa-nos... Adeus, sor padre, adeus. (*sai cantando o Serapico pico...*)

PADRE: Que ventura a idade, a idade dos amores. Este até sai cantando o Serapico.

CENA III

PADRE FRANCISCO e ANTÔNIO

ANTÔNIO (*entrando D. B.*): Bons dias, senhor Padre.

PADRE: Bons dias, Antônio.

ANTÔNIO: O Campo do Souto fica hoje montado. Amanhã vamos para o pé do lameiro...

PADRE: Está bem, Antônio. Tens liberdade para fazer tudo pelo melhor... no que diz respeito ao tamanho das terras... (*Antônio sobe ao F. pausa*) O Antônio, vem cá.

ANTÔNIO (*descendo vagarosamente*): Que deseja o meu padrinho?

PADRE: Ora, responde-me ao que vou perguntar-te, mas cuidado com alguma mentira.

ANTÔNIO: Mentir. Eu?

PADRE: De algum tempo a esta parte, tenho notado em ti uma certa melancolia que me tem dado o que pensar. Dantes era, alegre, jovial e agora vejo-te triste, acabrunhado, todo metido em ti e... parece-me até que desgostoso da vida... Ora diz-me com franqueza: quais são os motivos da tua tristeza?

ANTÔNIO: Eu... Senhor Padre... Não tenho motivos para viver desgostoso... Provavelmente o senhor engana-se.

PADRE: Vamos, Antônio. Não tentes negar aquilo que eu vejo. O que é que te aflige?

ANTÔNIO (*depois de alguma indecisão*): Pois bem, vou responder-lhe como deseja. Há efetivamente um motivo poderoso que me tem roubado a alegria do coração e me traz a alma torturada. O que lhe peço, porém, é que não procure conhecer a origem dos meus males, para que eu não tenha que corar de vergonha, ao confessar-lhe o meu segredo.

PADRE: O teu segredo. Pois tu ousas ter segredos para o teu melhor amigo, para teu pai adotivo, para a tua única família, que sou eu? Ah. Antônio a ingratidão é o pior defeito que podemos ter.

ANTÔNIO: Tudo, senhor Padre, menos isso. Posso ser mau, mas não serei nunca um ingrato. Sei quanto lhe devo e reconheço que jamais poderei pagar todos os benefícios que tem me feito. Sei que sou um desgraçado que mal veio a este mundo foi logo atirado para a roda, onde me foi buscar a sua alma benfazeja...

PADRE: Não falemos nisso.

ANTÔNIO: Cresci, fiz-me homem debaixo destas telhas, recebendo as suas carícias e a instrução que fez de mim um ser bem diverso desses que mourejam nos campos. E posso eu esquecer-me de tudo isto? Oh. Não, não.

PADRE: Mas, o teu segredo...

ANTÔNIO:: O meu segredo? Que pode ele interessar-lhe? (*Senta-se*)

PADRE: Ora vamos, Antônio, sê mais franco para comigo. Nos momentos de angústia, é nos corações dos verdadeiros amigos que devemos procurar conforto para as nossas dores. E as dores, assim compartilhadas, são menos custosas de suportar. Muitas vezes, duma confiança íntima sabe o bálsamo miraculoso que tudo remedeia. Vamos Antônio, divide com o teu velho amigo as tuas desventuras.

ANTÔNIO: Pois bem. Vou dizer-lhe tudo. Os meus desgostos, os meus cuidados, as minhas inquietações, o meu inferno, partem de único sentimento: o amor.

PADRE: Ah. Eu logo vi. Uma mulher. Nem outra coisa podia ser. Continua.

ANTÔNIO: Sim, amei e amo ainda uma mulher com toda a veemência da minha alma. A princípio cheguei a convencer-me de que esse sentimento nascido no alvorecer da minha vida, encontraria eco no seu coração. Mas, num só momento, todas as minhas esperanças, todos os meus sonhos doirados se desfizeram, como por encanto. Hoje, vejo-me abandonado, repellido até. Ela facilmente se deixou prender nas malhas de um outro amor...

PADRE: E tens a certeza de que ela não te ama?

ANTÔNIO: Toda. Se eu os vi trocando juramento, e ainda há pouco, (*levanta-se*) lá em baixo, junto das carvalheiras, ela me declarou que me queria como a um irmão, mas que nunca me amara como eu julguei...

PADRE: Ora vamos, homem, por enquanto não vale a pena desesperar. Pode ser que ela ainda se aborreça com o outro e que sejas tu, enfim o vencedor. Mas dize-me quem é essa rapariga? (*levanta-se*) Será ela digna de ti?

ANTÔNIO: Oh. Se é. Basta dizer-lhe que ela é a rapariga mais linda desta aldeia... É a Rosa do Adro.

PADRE: A Rosa do Adro. Estás bem certo de que ela não te ama?

ANTÔNIO: Já lhe disse, senhor que lho ouvi da própria boca...

PADRE: Pois bem, Antônio, o que tenho a dizer-te é que foi uma felicidade, uma providência, não seres amado por ela. E desde já para teu bem, te aconselho que apagues para sempre do coração a imagem dessa rapariga.

ANTÔNIO: Mas não vejo que perigo houvesse nesse amor se ele existisse...

PADRE: Nada mais te posso dizer. Mas, mesmo que morresses de paixão, eu não consentiria, nunca, que ela fosse tua esposa...

ANTÔNIO: Mas, que motivo...

PADRE: Sabê-lo-á talvez um dia. Por enquanto basta que saibas que esse amor, se existisse, seria uma desgraça para ambos.

ANTÔNIO: É incrível. Que insondável mistério haverá em tudo isto?

PADRE: Nada mais te posso dizer. E se um dia ela te amar, repele esse sentimento com todas as forças de tua alma.

ANTÔNIO: Mistério. Tudo mistério. E poderei ao menos vigiar pela sua segurança, pela sua honra?

PADRE: Ninguém te pode negar esse direito. É talvez, mesmo, um dever teu...

ANTÔNIO: Pois bem: olharei por ela, e... desgraçado dele se um dia...

PADRE: Ele? E quem é esse que ela ama?

ANTÔNIO: É o senhor Fernando...

PADRE: Parece-me um bom rapaz e não creio que faça infeliz a querida Rosa.

ANTÔNIO: Pode ser... mas não sei que pressentimento tenho.

PADRE (*pausa*): Faze o que quiseses, mas lembra-te sempre de que Rosa nunca poderá ser tua esposa.

ANTÔNIO: As suas determinações são ordens.

PADRE: Até já, meu rapaz, e... coragem... Mulheres não faltam... (sai E. A.)

ANTÔNIO: Perdê-la.... perdê-la... Oh, não. Enquanto se não apagar a última centelha de esperança, hei de amá-la sempre, sempre.

PANO

TERCEIRO QUADRO

(Uma clareira num bosque de castanheiros. A um dos lados o muro que limita o quintal da casa da Rosa do Adro. No muro uma pequena porta praticável. É ao cair da tarde. Desenhando-se no horizonte próxima tempestade. Quando sobe o pano, a cena está deserta.)

CENA I

ZÉ EIRAS, MARIA

ZÉ EIRAS: Anda Maria, vamos falar ao sor Capitão, para sê nosso padrinho...

MARIA: Mas, o mafarrico, tu não vês que essa gente pode falar de nos ver, assim sempre um plantado junto do outro?

ZÉ EIRAS: E isso o que tem? Então não vamos ser marido e mulher, viver na mesma casa muito juntinhos?

MARIA: Pode ser... se tu não andares fora do carreiro....

ZÉ EIRAS: Maria. Maria. Olha que isto é coisa muito séria... Eu já fui falar ao senhor padre e ele está pelos ajustes...

MARIA: Sempre estás com uma pressa...

ZÉ EIRAS: É o amor, Maria... É meu grande amor... (*quer abraçá-la*)

MARIA (*fugindo-lhe*): Ai. Mau. Mau, deixa o amor para o depois e anda daí que se faz tarde.

ZÉ EIRAS: Vamos lá, Maria, vamos lá... (*Quer abraçá-la*)

MARIA (*fugindo-lhe*): Tira as patinhas... Ainda é cedo para tomar essas confianças. (*Saem*)

CENA II

ANTÔNIO e ROSA

ANTÔNIO (*entra e depois de uma pausa. Indicando o muro*): É além daquele muro, que ela está sem dúvida a pensar nele, no meu rival feliz... Mas, porque motivo o senhor Padre Francisco me falou daquele modo? (*afasta-se pensativo, ao mesmo tempo que Rosa na porta do muro e vendo Antônio não pode reprimir o seu espanto, mas contrafazendo-se diz-lhe com um leve sorriso*)

ROSA: Estavas aí, Antônio?

ANTÔNIO: Cheguei agora mesmo, Rosa.

ROSA: Por onde tens andado?

ANTÔNIO: Por aí...

ROSA: Talvez entretido com novos amores...

ANTÔNIO: Os meus amores... Eu, Rosa, Rosa.

ROSA: Não falas mais comigo...

ANTÔNIO: Tens agora com quem falar mais... intimamente...

ROSA: Enlouqueceste? Por acaso deixei de ser a tua amiga de sempre.

ANTÔNIO: Sim... minha amiga... Mas a tua amizade pertence a outro...

ROSA: Estás enganado. Falo contigo como falo com qualquer outro...

ANTÔNIO: Não mintas, Rosa.

ROSA: Que dizes tu?

ANTÔNIO: Olha, Rosa, a quem tu queres mais do que ninguém, é ao senhor Fernando.

ROSA: E que há nisso de extraordinário?...

ANTÔNIO: O que há de extraordinário? É que só agora conheci o quanto me tens sido falsa...

ROSA: Falsa eu? Pois algum dia te disse que te amava?...

ANTÔNIO: Nunca mo disseste, mas tratava-me de um modo...

ROSA: Fizeste mal, Antônio. Sempre te preferi a outro qualquer, mas a minha afeição vem desde a nossa infância.

ANTÔNIO (*com amargura*): Afinal, tens razão... Eu nunca deveria ter aspirado à tua estima. Sou um pobre enjeitado... Não tenho sequer um palmo de terra... Além disso, não sei dizer palavras bonitas e arteiras e estudadas, com que se fazem perder corações...

ROSA: Antônio. De quem falas tu?

ANTÔNIO: Falo desse homem que teve artes de te enfeitiçar, roubando das nossas festas a alegria da tua presença... Não te fies nas tuas promessas, acautela-te...

ROSA: Não consinto que, na minha presença fales de uma pessoa que... estimo... De mais sou nova e solteira, posso entregar meu coração e a minha alma a quem me aprover.

ANTÔNIO: Perdoa-me, Rosa, se te ofendi... Mas assalta-me um triste pressentimento...

ROSA: Pressentimento de quê?

ANTÔNIO: Não sei, mas adivinha-me o coração que Fernando, nunca será digno do teu amor. É quase impossível que ele te ame como mereces...

ROSA: Como te enganas, Antônio. Fernando ama-me muito, e este amor, é toda a nossa felicidade... Tenho o seu juramento.

ANTÔNIO: Palavras que se dizem, mas que se não sentem. E por muito que te ame nunca o seu amor será igual ao meu. Depois, ele é rico sem dúvida aspirará a mão de uma rapariga igual a ele, e tu és pobre... O seu desejo portanto é perder-te para depois...

ROSA (*zangada*): Antônio...

ANTÔNIO: Vamos, não te zangues. As minhas palavras são amargas, mas são sinceras. Os meus sonhos eram povoados pela tua imagem e eu cheguei a acreditar que um dia viveríamos, os dois, na terra, como os anjos no céu. Mas, tu não o quiseste... Olha, Rosa, fia-te nesse valdevinos e verás como o teu fim será triste...

ROSA: Basta, em mais uma palavra. Vejo que o despeito e o egoísmo te ditam todas essas insolências... Mas isso, pouco me importa, não posso deixar de amar esse rapaz bem diferente dos que por aí andam e que não sabem entender as delicadezas de uma alma como a minha.

ANTÔNIO: Rosa.

ROSA: Dei-te sempre a preferência, porque te tinha uma amizade de irmã, porque fomos criados juntos, mas essa amizade nunca se transformou em amor... Deus não quis... Quanto a Fernando, amo-o

como se pode amar na vida e se ele um dia me desprezar, ficar-me-á, ao menos, a lembrança de ter sido amada por um homem bem diferente dos outros que aqui vivem...

ANTÔNIO (*num desespero*): Ah. Foi ele que, num só momento, me roubou todas as esperanças, todas as alegrias... Amaldiçoado...

ROSA: Antônio...

ANTÔNIO: Devo perder toda a esperança?

ROSA: Já to disse.

ANTÔNIO: Oh. Como sou desgraçado. (*limpa uma lágrima*)

ROSA: Então que é isso, Antônio? Não desesperes... Há tanta rapariga que te pode fazer feliz...

ANTÔNIO: Impossível, Rosa! Impossível... Bem sabes que um grande amor não se esquece facilmente! (*Reparando*): Aí vem ele... Adeus, Rosa! (*Passa a 2*)

ROSA: Não. Agora fica. Não vá ele supor que evitas a sua presença.

ANTÔNIO: Sim, tens razão. Não queres comprometer-te.

CENA III

Os mesmos e FERNANDO

FERNANDO (*entrando a E. A. a 2, um tanto surpreendido por ver Antônio*): Boa noite!

ANTÔNIO (*com intenção*): Peço desculpas, mas entretinha-me a gracejar um pouco com esta rapariga, que faz a alegria de todos nós... Porém, como o senhor Fernando chegou... retiro-me para me não tornar importuno...

FERNANDO: Queres também, agora, gracejar comigo? Deixa-te estar a vontade! Creio que todos têm do direito de captar as boas graças da pérola da aldeia. E, não me zangarei se outro ficar vencedor no alegre torneio...

ANTÔNIO: Eu não tenho aspirações loucas... É certo que entre nós existia, de há muito, um certa amizade...

FERNANDO: Amizade?

ANTÔNIO: Sim, uma amizade sincera... de irmãos... de crianças...

FERNANDO: E as afeições que se conseguem nos primeiros anos, são sempre ardentes e sinceras....

ANTÔNIO: Engana-se, senhor Fernando. Essas afeições duram apenas até certa idade. Muitas vezes, senhor Fernando, a mulher que nos acompanha nos primeiros alvares da vida e que parecia querer-nos muito, chega a detestar-nos do íntimo da alma, quando um afeto lhe nasce no peito.

ROSA: Antônio! Então...

FERNANDO: Segundo parece, estás aborrecido, desgostoso...

ANTÔNIO: A tenho motivos para isso. Cheguei a persuadir-me que, um dia, seria o eleito do coração da Rosa, mas o senhor chegou e logo a rapariga se mostrou tão cativa das suas palavras, que a tudo e a todos desprezou.

FERNANDO: Olha que as aparências enganam.

ANTÔNIO: Oh! Não me enganam estas... o senhor matou para o mundo o coração da Rosa...

ROSA: Não fales assim, Antônio!

FERNANDO (*irônico*): Pareces que a amas muito, meu Antônio.

ANTÔNIO: Amei-a sim, para que negá-lo. Esta afeição principiou quase no berço...

FERNANDO: E já não a amas?

ANTÔNIO: Talvez não, quem sabe? Há bálsamo para todas as feridas, não haverá também um para esta que me dilacera o coração?

FERNANDO: Deves, então, aborrecer-me.

ANTÔNIO: Não o aborreço. Chegaria, porém, a odiá-lo de morte, se...

FERNANDO: Se...

ANTÔNIO: Se as suas intenções fossem menos puras, e se seu amor se tornasse a causa da infelicidade desta pobre rapariga.

FERNANDO: Ah! Se é só isso, posso considerar-te, desde já, como o meu melhor amigo.

ANTÔNIO: Quem sabe?

FERNANDO: Duvidas?

ANTÔNIO: Duvido.

FERNANDO: Por quê?

ANTÔNIO: Por que o senhor nunca lhe dará o nome de esposo...

FERNANDO: Cuidado, Antônio... Olha que me ofendes...

ROSA: Antônio!...

ANTÔNIO: Ofendido? Não o esperava. Na verdade ele há cousas que se custam a ouvir.

FERNANDO: Acabemos com isto. Que queres dizer?

ANTÔNIO: Que o senhor quer abusar da inexperiência desta rapariga, para lhe roubar o seu mais precioso dote, a honra...

FERNANDO: Infame! Vais pagar-me, com a vida esses insultos! (*Puxa de uma garrucha*)

ROSA (*Passa a 2*): Fernando, pelo nosso amor lhe peço que se contenha...

ANTÔNIO: Dispare, vamos dispare!

FERNANDO (*guardando a arma*): Agradece a Rosa o não estares, a esta hora, na eternidade.

ROSA: Pelo amor de Deus, Antônio, retira-te.

ANTÔNIO: Retiro-me senhor Fernando, não porque tem as suas ameaças, a morte para mim, neste momento, servir-me-ia até de grande alívio, mas sim, porque preciso esperar. Não se esqueça nunca dessas palavras: a desgraça de Rosa será a sua morte! (*Sai*)

FERNANDO: Ia jurar que este rapaz enlouqueceu...

ROSA: Não faça caso... Coitado! Antes do senhor chegar, já ele me havia dito tanta coisa...

FERNANDO: Também, tu o distingues dos outros...

ROSA: Fomos criados juntos... e depois como ele tem uma certa educação e maneiras distintas, agradáveis, bem diversas do comum da gente dos campos...

FERNANDO: Sim, também notei isso. Não vulgar encontrar-se um aldeão que se exprima como ele. Já viveu na cidade o Antônio?

ROSA: Não senhor, nunca saiu destes sítios, segundo dizem ficou órfão de pai e mãe, de tenra idade; o senhor Padre Francisco teve pena dele; levou-o para sua casa e deu-lhe uma educação cuidada, querendo fazer dele um sacerdote, mas o rapaz tinha mais inclinação para a lavoura e o padre fez-lhe a vontade. É de então, que datam as nossas relações porque eu também recebia lições do nosso bom vigário... Depois, a família da senhora Baronesa veio morar aqui, algum tempo...

FERNANDO: A senhora Baronesa?

ROSA: Sim. Ela ocupava-se muito da educação de Antônio, cultivando-lhe o espírito com largas conversações literárias enquanto a sua filha, a senhora dona Deolinda se ocupava comigo. Pobre menina! Depois que daqui partiu, nunca mais tive notícias dela. O senhor Fernando conhece-a?

FERNANDO: Tenho-a visto algumas vezes. (*A tempestade começa aumentando gradualmente. Chuvisca*)

ROSA: Vai chover.

FERNANDO: A noite está ficando medonha. (*Sobe*)

ROSA (*Passando a 1*): Com este tempo é impossível permanecermos aqui.

FERNANDO: Tens razão, Rosa. Mas, antes de sair dá-me uma beijo!

ROSA (*beijando-o, ao mesmo tempo que Antônio aparece ao F., atrás de uma árvore*): Meu amor! (*Ouve-se um trovão*) Jesus!

FERNANDO: Sossega! Não foi nada. Não podemos continuar aqui. A trovoada aumenta... Amanhã voltarei. Adeus.

ROSA: Sempre vai? Adeus. (*Abraça-o com meiguice*): Não queria que se fosse ainda... Olhe, se quiser, poderemos abrigar-nos do temporal...

FERNANDO: Onde?

ROSA: Em minha casa. A minha avó está dormindo.

FERNANDO: Pois vamos...

ROSA: Antes, porém, de entrar, jure-me que não abusará da fraqueza de uma mulher que o ama...

FERNANDO: Amo-te! E suceda o que suceder, tu serás minha esposa... (*Vão entrar*)

ROSA (*indecisa*): Meu Deus...

FERNANDO: Vês, não tens confiança em mim, e o melhor é retirar-me...

ROSA: Não, não se retire. Venha! (*A tempestade está no seu auge. Os dois entram pela porta do muro*)

CENA IV

ANTÔNIO, depois ZÉ EIRAS e MARIA

ANTÔNIO (*dirige-se à porta do muro e fica um instante pensativo. A chuva cai com grande violência. A trovoada continua a ouvir-se formidável*)

ZÉ EIRAS (*entrando seguido de Maria*): Anda daí que a chuva não faz graça...

MARIA: Eu bem te dizia....

ZÉ EIRAS: Ó cachopa... eu não tenho culpa... Não fui eu que encomendei esta molhadela...

MARIA: Mas sou eu que a apanho....

ZÉ EIRAS: E eu também... (*Reparando*): Olha, olha o Antônio!

MARIA: À porta do muro!.... Chi! Aquele está perdidinho de todo...

ZÉ EIRAS: A cachopa não lhe dá trela...

MARIA: Mas ele fica ali, de sentinela... assim como um cãozinho... a apanhar chuva...

ANTÔNIO: Sabem que mais?... Não me aborreçam...

ZÉ EIRAS: Não vale zangar... (*A Maria*): Anda cachopa...

MARIA: Vamos! Felicidades, Antônio...

ANTÔNIO (A Zé): Tu serias capaz de ficar assim à chuva?...

ZÉ EIRAS: Sou capaz de muito mais... Tu não sabes quem é o Zé das Eiras... (*Saindo*)

MARIA: Ora, ora... é um palerma como outro qualquer... (*Sai*)

ZÉ EIRAS: Olha lá, Antônio, não te constipes... (*Sai*)

ANTÔNIO: E zombam de mim... e escarnecem da minha dor... (*A tempestade tem abrandado. A chuva parou. Antônio afasta-se para o fundo*)

CENA V

ANTÔNIO e FERNANDO

FERNANDO(*falando para dentro*): Adeus, meu amor. (*Vai a sair*)

ANTÔNIO (*aparecendo*): Não se esqueça do que lhe disse há pouco; que a desgraça de Rosa será sua morte...

FERNANDO (*olhando para ele*): Tens graça... Adeus, Antônio! (*Sai*)

ANTÔNIO (*só*): Se não cumprires os teus juramentos, mato-te.

QUARTO QUADRO

(Ampla sala em casa de baronesa. Mobiliário artístico e disposto com muito cuidado. Na cidade do Porto.)

CENA I

CONSELHEIRO e JOSÉ DA COSTA

CONSELHEIRO: O amigo está radiante?

COSTA: Se lhe parece! Um filho doutor! Cáspite! Olha que o senhor conselheiro não tem um filho doutor...

CONSELHEIRO: Naturalmente... Se nunca tive filhos...

COSTA: Mas, a sua companheira, teve alguns com certeza...

CONSELHEIRO (*rindo*): Ah! Eu nunca tive companheira.

COSTA: Nunca? Oh, oh! Mas isso não é de homem! Com a fortuna! Passar a gente assim, sem o calorzinho de uma saia...

CONSELHEIRO: Foi justamente, por causa do calor de uma saia que eu fiquei frio com as mulheres...

COSTA: Por causa do calor?

CONSELHEIRO: Sim. Noutros tempos, tive um namoro, uma rapariga do meu tempo e cheguei a pensar no casamento... mas, verifiquei depois que ela tinha um gênio quente demais, 40 graus à sombra... e afastei-me com medo de uma insolação. Daí para cá não pensei mais no casamento!

COSTA (*levanta-se*): Fez mal! Digo-lho eu! Não há nada que pague os carinhos de uma boa mulher e depois quando ela nos dá filhos como o meu Fernando, então sim, é uma verdadeira maravilha!

CONSELHEIRO: Será como diz, mas agora já é tarde para experimentar essas delícias...

COSTA: Quais tarde, quais nada! Eu se ficasse viúvo, que Deus não permita, tornava-me a casar.

CONSELHEIRO (*levanta-se*): Com a sua idade?

COSTA: Ora a minha idade! Olhe que eu ainda leio sem óculos e sou vacinado. E fique sabendo que, mesmo de cabelos brancos, ainda dou pancada em muito menino bonito... Os rapazes, de hoje, não valem nada!

CONSELHEIRO: Eu não duvido, mas... quanto a mim, estou liquidado!

COSTA: Ora, ora...

CENA II

Os mesmos e a BARONESA

BARONESA (*entrando D. A. a 2, a José da Costa, que está a três*): Ora viva! Com que então já tem um facultativo na família!

COSTA: É verdade! Mas olhe que o rapaz ficou-me por bom preço. Se os estudos continuassem, não sei onde iria parar o meu dinheiro!...

BARONESA: Ora, ora, não havia de ser tanto como diz. O senhor José da Costa não ficaria pobre por tão pouco.

COSTA: Enfim, senhora baronesa, eu quando o destinei para os estudos, abalancei-me ao que desse e viesse, e não choro o dinheiro que gastei...

CONSELHEIRO: E faz bem... chorar não é para homem.

COSTA: Enfim o rapaz aí está com o título de mata-gente. Eu, afinal, satisfeito porque o meu Fernando não foi muito burro...

BARONESA: Agora, o que o senhor deve fazer é procurar um bom casamento porque isso mesmo se torna necessário para a sua profissão...

CONSELHEIRO: Justamente... Um médico novo e solteiro... Que perigo para examinar certas doentes...

COSTA: Disso, eu não quero saber. Ele que procure a mulher a seu gosto, que o possa fazer feliz....

CENA III

Os mesmos, FERNANDO e DEOLINDA
(Aparecem F. E. conversando)

BARONESA: Segundo me parece, ele já fez a sua escolha, e creio que não foi desacertada... que diz, Conselheiro?

CONSELHEIRO: Teve gosto, o rapaz teve gosto!

COSTA: Sim? Quem é ? quem é? (*Passa a 2*)

CONSELHEIRO: O amigo conhece-a... É daqui do Porto...

COSTA: Do Porto?

CONSELHEIRO: E o amigo tem até relações de amizade com essa pessoa...

COSTA: Ah! Eu tenho ralações...

CONSELHEIRO: Ralações, não!... Relações.

COSTA: É isso mesmo... Bacalhau com couves... Vem cá rapaz.

FERNANDO (*descendo*): Meu pai...

COSTA: Então tu, meu maroto, estás tão calado com os teus projetos de casamento?

FERNANDO: Não me tinha, ainda, atrevido a confessar-lhe...

COSTA: Ora vamos lá a saber: quem é a escolhida? É nova? Bonita e... etc... etc...?

FERNANDO (*rindo*): Oh! Meu pai!...

COSTA: Então de que se riem? Acaso disse alguma asneira?

CONSELHEIRO: Isso não!

BARONESA: Mas, como a noiva nos está a ouvir...

CONSELHEIRO: E a ver...

COSTA: A ouvir e a ver... Mas, eu não vejo...

BARONESA: Olha bem para o fundo... Olhe bem para o fundo....

CONSELHEIRO: Repare naquela figura belíssima e reconhecerá a noiva de seu filho!

COSTA (*dando um pulo*): A D. Deolinda? A senhora D. Deolinda?

BARONESA: Sim, minha filha. Então, que lhe parece?

COSTA: Ó senhora Baronesa... V. Ex. está decerto a brincar comigo.

BARONESA: Não estou não. E para prova pergunte-o a seu filho

CONSELHEIRO: Pergunte homem!...

COSTA: Ó Fernando, isto é verdade?

FERNANDO: Disse-o a senhora baronesa, meu pai, e ela não costuma divertir-se com coisas sérias.

COSTA: Não, não creio. Pois a senhora Baronesa havia de consentir no casamento de sua filha com o filho de um lavrador?

CONSELHEIRO: Com um doutor!

BARONESA: Nada há, nisso de extraordinário. Acaso não é Fernando bem digno dela?

COSTA: Isso, nem se pergunta.

BARONESA: Pois, entre nós, tudo está combinado e só falta a sua anuência.

COSTA: Ó senhora Baronesa! V. Ex. manda, não pede. Pois que melhor esposa podia meu filho esperar?

DEOLINDA (*desce a 2*): Agradecida.

COSTA (*passando a 3*): Além disso, se os dois estão de acordo, eu também estou. Só o que me entristece é ficar eu privado da companhia do meu filho, mas... desde que é para o seu bem...

BARONESA: Quanto a isso, meu amigo, pode ficar descansado, porque não sentirá a falta do seu Fernando. Iremos todos para a aldeia, para bem perto do senhor José da Costa.

COSTA (*alegre*): Isso é verdade?

CONSELHEIRO (*triste*): Sim, é verdade.

BARONESA: Escute. É nosso desejo que esse casamento se realize o mais rápido possível. Para isso, já está tudo prevenido. Amanhã iremos ao meu tabelião assinar as escrituras de casamento e no dia seguinte partiremos todos para a aldeia...

COSTA: Para a aldeia?

CONSELHEIRO (*triste*): Para a aldeia... Adeus partidas de voltarete!

BARONESA: O senhor Fernando irá com a esposa habitar as minhas propriedades, onde lhes farei companhia e assim viveremos todos juntos, até quando Deus quiser. Que diz dos nossos projetos?

COSTA: Excelentes! Nem sei mesmo como hei de dizer-lhe que estou contentíssimo...

CONSELHEIRO: Vê-se... Vê-se... Enquanto que eu, fico para aqui... paciência...

BARONESA: Ora muito bem... Está então tudo decidido?

COSTA (*indo a Deolinda que está toda enlevada a falar com Fernando*): E a senhora Deolinda que diz a isto? Não se envergonhará de ter por pai um homem como eu... um lavrador?...

DEOLINDA: O senhor é o pai do meu Fernando e tanto basta para que eu o estima muito.

COSTA: Assim é que eu gosto de gente, sem soberba! (*A Fernando*): Anda lá meu brejeiro... Sempre te digo que fizeste por aqui lindas coisas...

CONSELHEIRO: Lindíssimas!

COSTA: O que não irá pela aldeia quando se souber deste casamento!...

CONSELHEIRO: Ora... Dirão que o seu filho não perdeu o tempo...

COSTA: Agora, é preciso que escrevas à tua mãe e lhe digas que nos espere a nós e a mais esta malta toda.

BARONESA: Não é preciso. Amanhã mandarei alguns criados para preparar a casa, e um deles se encarregará de comunicar a sua esposa o sucedido.

COSTA: Como vai ficar louca de alegria a pobre velhota? Ela que é doida por um filho?...

DEOLINDA: E tem razão...

BARONESA (*passa a três*): Venha comigo, senhor José da Costa, quero falar-lhe sobre as escrituras que amanhã teremos de assinar...

COSTA: Ah! Eu assino o que a senhora baronesa quiser...

BARONESA: O Conselheiro pode acompanhar-nos.

CONSELHEIRO: Pois não, minha senhora, com muito prazer...

COSTA: E, como é Conselheiro, pode dar-nos alguns conselhos... (*rindo*). Ah! Ah! Ah! (*A Fernando*): Vê lá rapaz... olha que isto de noivos sozinhos... a pólvora ao pé do fogo apegase... (*A Baronesa*): Sai a mim esta alma do diabo... (*Sai com a Baronesa D. A.*)

BARONESA (*saindo*): Não tenha receio...

DEOLINDA: Nós somos bem comportados...

CONSELHEIRO: Duas almas inocentes... e puras como os lírios. (*Sai D. A.*)

CENA IV

FERNANDO e DEOLINDA

DEOLINDA: Como o teu pai está contente, Fernando!

FERNANDO: E achas que não tem motivos? Vai ter o teu afeto de filha...

DEOLINDA: Tens razão. Sinto que o estimarei muito... muito. Ele é tão bom!

FERNANDO: É uma alma simples, mas sincera. Viveu sempre na paz da sua aldeia longe das intrigas e das vaidades que tantas desgraças produzem... Oh! Meu pai tem sido muito feliz!...

DEOLINDA: Acredito. Nunca tiveste outro amor?... Nunca juraste a outra mulher que a amavas?...

FERNANDO: Eu? Que lembrança!... Nunca!...

DEOLINDA: Nunca, nenhuma mulher, fez como eu faço agora, recostou a cabeça no teu peito e disse baixinho... Amo-te?!

FERNANDO: Não!... Nunca!... Tu és o meu único, o meu sincero amor!... Pertence-te a minha vida.

CENA V

Os mesmos e ANTÔNIO

ANTÔNIO (*aparecendo ao F.*): E a tua vida pertence-me!

QUINTO QUADRO

(O mesmo cenário do terceiro quadro.)

CENA I

ZÉ EIRAS e MARIA

ZÉ EIRAS: Não teimes, cachopa, não teimes...

MARIA: Mas, se o teimoso és tu... Mafarrico de homem que vive a tentar-me...

ZÉ EIRAS: Pois se o nosso casamento vai ser na próxima semana, que mal que eu te furte um beijo?

MARIA: Um beijo? Assim é que se começa... nada, nada... casa primeiro e beija depois.

ZÉ EIRAS: Mas se eu queria provar primeiro... (*Quer abraçá-la*)

MARIA: Mau! Mau! Mau! Se te chegas, apanhas... Ora esta! Já se viu?!

CENA II

Os mesmos e ROSA

ROSA (*aparecendo ao portão do muro*): Então o que é isto? Sempre na mesma luta?...

MARIA: É que o Zé quer adiantar-se...

ZÉ EIRAS: Eu?

MARIA: Quer um beijo!

ROSA: Um beijo é pouco, mas por causa de um beijo, quantas loucuras se fazem!

MARIA: Ouves? Ouves?

ZÉ EIRAS: Mas, se nós vamos casar...

ROSA: Nesse caso, tem paciência... os beijos de Maria serão teus, somente teus...

ZÉ EIRAS: Pois, por isso mesmo, podia fazer um adiantamentinho.

MARIA: Não, não e não!

CENA III

Os mesmos e PADRE FRANCISCO

PADRE: Que estão estas almas de Deus a arengar? Eu nunca vi dois namorados tão zangados...

ROSA: É uma maneira original de querer bem.

PADRE: E a minha Rosinha, como vai?

ROSA: Melhor, muito melhor...

PADRE: E mais alegre?

ROSA: Muito mais!

PADRE: Ainda bem. Foi bom encontrar-te, minha filha, preciso falar-te. (*A Zé e Maria*): E vocês, seus tagarelas, vão andando.

ZÉ EIRAS (*A Maria*): Hei de roubar-te um beijo.

MARIA: E apanhas uma bofetada. (*Sai*).

CENA IV

PADRE FRANCISCO e ROSA

PADRE (*Vendo-os sair*): Que duas alminhas! Agora, Rosa, escuta-me: Fui sabedor da tua amizade pelo filho do José da Costa, o Sr. Fernando! Foste demasiadamente precipitada, mas o mal ainda se pode remediar. Devia saber que Fernando, além de ser rico, não é nenhum moço de lavoura e isso devia ser motivo para repelires, com todas as tuas forças os protestos de amor que ele te fizesse. Mas, não, ouviste-o, acreditaste-o e consagraste-lhe o teu amor...

ROSA: Pois se ele me jurou amar, meu Padrinho.

PADRE: Sabes que fui teu pai adotivo, que sou teu Padrinho e que nessa qualidade me cumpre vigiar pela segurança da tua honra, visto que tua velha avó o não pode fazer, pela sua avançada idade. Não convém que ela saiba disso e foi por isso que aproveitei essa ocasião para falar-te. Ignorava que tu, em tão pouco tempo, pudesse ganhar uma tal afeição. Mas, como já disse, estamos ainda em tempo de tudo remediar. Bem sabes o que se tem dito por aí, e portanto é necessário que termines essas relações e que não voltes a falar com esse senhor.

ROSA: Pede o impossível, meu Padrinho... Ganhei-lhe já tanta afeição que difícil se torna esquecê-lo!... Bem sei que o senhor Fernando é rico, que o espera um futuro brilhante, porque dentro em breve será médico cirurgião e que a minha humilde condição não é digna dele. Mas que quer?... Hei de dizer agora ao coração, sossega, não batas agitado pelo homem que amas, porque a sociedade não te julgas capaz de te unires ao filho de um morgado, porque ele é rico e tu és uma pobre aldeã!? Hei de ver cair por terra este amor que se me enraizou na alma, esmagá-lo ao capricho do mundo? Que me importa, a mim, o que por aí se diz? Por acaso não sou digna de ter um marido respeitável? Não tem havido, por aí, tantas raparigas pobres como eu, serem desposadas por filhos de morgados ricos?

PADRE: O meu dever é apontar-te o caminho do bem. Eu sei que amas Fernando, mas crê, minha boa Rosa, que eu vejo bem através desses amores: Tu, que és inexperiente ainda, ama-o com todas as forças de tua alma, mas ele já tem mais experiências do mundo que tu e deixou-se apenas seduzir pela beleza fascinante de teu rosto. Não procurou saber se eras boa dona de casa, se eras virtuosa, se tinhas belos dotes de coração, e se poderias ser uma excelente esposa e uma boa mãe...

ROSA: Estou certa de que ele havia de ter pensado em tudo isto.

PADRE: Enganas-te, minha filha. O instinto do homem é o seu melhor conselheiro. Fernando apenas viu em ti uma excelente conquista. Só pensou em possuir-te. O primeiro passo está dado. Mais tarde depois de conseguir o seu intento, arremessar-te-á ao desprezo e nunca mais se lembrará de ti. Depois virá o arrependimento, minha filha, mas já será tarde, muito tarde!

ROSA: Não diga isso, Padrinho! Fernando não é um ente tão perverso como supõe... Já o Antônio quis insultá-lo com esse mau conceito, mas ia pagando bem caro a sua ousadia.

PADRE: Antônio é teu... é teu amigo. Não blasfemes contra esse infeliz. É certo que Deus não pode permitir que ele possa ser o teu esposo, como era seu desejo, mas em nome de Deus te peço que respeites a sua dor e avalies a amizade daquele rapaz, que é muito desventurado. Um dia, que não virá longe, há de saber um segredo que me não é permitido por enquanto revelar-te e pelo qual ficarias arrependida de o ter feito sofrer tanto. Antônio é digno da tua compaixão. Respeita-o e praticarás a melhor das virtudes.

ROSA: Mas eu, meu Padrinho, não o tenho insultado, sou até amiga dele.

PADRE: Bem sei... mas muito mais amiga serás quando souberes desse segredo.

ROSA: Meu Deus, o que será? Que fatalidade me estará reservada?

PADRE: Sossega e deixa à providência Divina o que só a ela compete. Sê forte!... Vamos agora ao que mais importa. A tua amizade a Fernando está ainda em princípio e por isso melhor se poderá atalhar. São dois ou três dias de saudade e depois esquecê-lo-á. É necessário esse sacrifício, minha filha e se não me queres dar um grande desgosto, faz-me o que te peço. Crê que Fernando nunca casará contigo! Vamos fazes-me o que te peço? Nunca mais te importarás com esse rapaz?

ROSA: Farei tudo quanto puder para o não desgostar, meu Padrinho.

PADRE: Fico confiando em ti. Adeus Rosa, que o Senhor te inspire para o teu bem. Fica com Deus e até amanhã. *(Sai)*

CENA V

ROSA, depois ANTÔNIO

ROSA: Santo velho! Ah! Que se ele soubesse... *(Tosse um pouco)*: A noite está tão fria... *(Reparando em Antônio que entra E. A.)*: Ah! És tu Antônio?

ANTÔNIO: Sim; venho para dizer-te que, na hora da entrevista, estarei como sempre, de sentinela.

ROSA: E se ele não vier?

ANTÔNIO: Vem. Ai dele se não cumprir o que escreveu na carta que te mandou por meu intermédio.

ROSA: Mas, não me disseste ainda onde foi que encontraste o senhor Fernando.

ANTÔNIO: Estava na casa da senhora Baronesa...

ROSA: Da mãe de Dona Deolinda?

ANTÔNIO: Sim.

ROSA: E que fazia ela nessa casa?

ANTÔNIO: Conversava...

ROSA: Ah! Antônio, Antônio! Quem sabe se...

ANTÔNIO: Nada de suposições. Aguardemos o desenvolver dos fatos e confiemos na sua Divina Providência...

ROSA *(Escutando)*: Espera... pareceu-me ouvir...

ANTÔNIO: Tem razão. É ele. Nada temas. Estarei sempre muito perto. Adeus, Rosa. *(Sai D. A.)*

ROSA: Deus te pague, Antônio. *(Tosse)*

CENA VI

FERNANDO e ROSA

FERNANDO *(Aparece E. A. a 1, indeciso)*

ROSA *(Precipita-se para ele, de braços abertos, abraçando-o e beijando-o com frenesi)*: Meu Fernando! Ah! Quanto tempo?!

FERNANDO: Rosa! Então, sossega!

ROSA: Deixa-me abraçar-te, beijar-te... é que as saudades são tantas, tantas que se não viesses de certo eu morria...

FERNANDO: Oh! Morrer! Que idéia! É verdade que o meu silêncio deve ter causado certas dúvidas...

ROSA: Dúvidas?... Não, ainda não cheguei a duvidar... e, embora não conheça os motivos...

FERNANDO: As minhas ocupações, os meus estudos, tem-me roubado todos os momentos...

ROSA: No entanto, três minutos me bastavam, de oito em oito dias, para me sossegar o coração.

FERNANDO: Mas, se eu não podia...

ROSA: Não podia?... Ah! Começo a compreender... Não podia porque anda com a cabeça desvairada com outros amores.

FERNANDO: Rosa!... Não digas isso!...

ROSA: E por isso, esqueceu a pobre aldeã que, ralada de saudade, definha e morre no abandono!...

FERNANDO: Não digas tolices...

ROSA: Tolices? Mas, para que negar aquilo que o meu coração adivinhou já?

FERNANDO: Julgas então?...

ROSA: Certamente! Se o senhor passa os dias e as noites em casa da senhora Baronesa, aonde o senhor Antônio o foi encontrar, não é difícil de perceber que é a filha da fidalga quem o prende aquela casa.

FERNANDO: Mas...

ROSA: Não me enganei, não é verdade? Pode responder-me com franqueza, que eu estou preparada para tudo.

FERNANDO: Pois bem, Rosa, vou falar-lhe a verdade. Efetivamente, existem entre mim e Deolinda, relações de amizade...

ROSA: Diga, antes, de amor. Mas foi para dar-me esta agradável nova que veio do Porto aqui?

FERNANDO: Rosa! É preciso rasgar, por uma vez, o véu que tem ocultado as minhas intenções para contigo. Rosa, por quem és, perdoa-me se te enganei! Tu não podes ser minha esposa.

ROSA (*imóvel, não faz um gesto, não diz uma palavra. Dir-se-ia uma estátua*)

FERNANDO: Não podes ser minha esposa, Rosa! Não porque sejas indigna de minha mão e do meu nome! É bem diverso o meu amor por ti, da afeição que consagro a senhora Deolinda... mas, tenho empenhada a minha palavra de cavalheiro perante a sociedade...

ROSA (*Com um sorriso de desdém*): Palavras... Dignidade... e não terei eu, por ventura também o direito de perguntar-lhe pelos seus juramentos, pelo cumprimento de suas promessas?

FERNANDO: Tens razão, Rosa, mas as nossas relações têm sido tão discretas, tão ignoradas, que dado o caso de eu não casar contigo o mundo nada diria e enquanto que com a filha da senhora Baronesa, dá-se justamente o contrário...

ROSA: São realmente convincentes as suas razões, Sr. Fernando. Oh! Mas, eu de nada mais necessito ouvir! Está tudo terminado entre nós, não é verdade? Pois bem, seja feliz, case-se com quem lhe aprouver, porque eu não o impedirei e peço a Deus que os remorsos não lhe martirizem a sua existência... (*Tosse e vai a sair*)

FERNANDO: Espera, Rosa. Conheço que sou culpado, mas, ainda assim, não me condenes tão injustamente! É certo que vou desposar outra mulher, mas o meu coração, a minha vida, só a ti pertencem. Perdoa, Rosa, perdoa!

ROSA (*Chorando*): Perdôo-lhe, Sr. Fernando, porque o amo e amá-lo-ei sempre até a morte. Perdôo-lhe porque é um dever meu perdoar-lhe. Lembre-se, porém do que fiz por sua causa, e que lhe sacrifiquei tudo... até a honra! Depois, quando aquela que tanto amou não for deste mundo, peço-lhe, como prêmio dos momentos felizes que passamos juntos, vá derramar uma lágrima sobre a terra que me cobrir o corpo inerte... (*Acesso de tosse*)

FERNANDO: Rosa, Rosa de minha alma não digas isso...

ROSA: Com franqueza, Fernando, o senhor como médico, não pressentiu, em mim, alguma coisa que me deve encurtar os dias de existência?... Fale, fale sem receio. Bem vê que faço essa pergunta com toda a serenidade.

FERNANDO: Isso é cisma tua!

ROSA: Sei que não fala a verdade, porque experimento os sintomas de uma doença que muito breve me lançará na sepultura. A minha morte deve até servir-lhe de grande alívio e eu a peço a Deus, a todos o momentos.

FERNANDO: Enganas-te, Rosa. Tu não hás de morrer... Quero que vivas e que tenhas esperanças no futuro.

ROSA: Esperar? Mas, que posso eu esperar do futuro... (*Tosse*) Acaso quererá ressalvar o seu procedimento com esperanças vãs? Eu perdôo-lhe tudo, e só desejo que seja feliz com essa que

Deus lhe destinou e que é também um anjo de bondade! (*Tosse*). Não será a minha presença que ofusque o brilho de sua ventura... Parta. Não prolongue, por mais tempo, este martírio que me despedaça a alma, e perdoe-me, também, algum mal que lhe tenha feito sofrer. (*Tosse*). Adeus, adeus, Fernando, até a eternidade. (*Dirige-se à porta para sair*). Quando voltar a essa aldeia, já não restará de mim senão a minha memória!...

FERNANDO: Oh! Não fales assim, que me mortificas! Antes de partir, queria abraçar-te... mas tenho receio que me recuses...

ROSA (*Atirando-se nos braços de Fernando*): Ah! Meu perdido amor!...

FERNANDO: Vamos, tem coragem... tem esperança... o futuro ainda nos pertence.

ROSA: Esperança!... Sim, no seio da terra, à sombra de uma cruz!... Adeus, Fernando!...

FERNANDO: Adeus, Rosa!

ROSA: Adeus, Sr. Fernando! Adeus, para sempre! (*Sai*)

CENA VII

FERNANDO, depois ANTÔNIO

FERNANDO: Pobre, Rosa! Fui bem cruel para com ela. Para que a vi eu? Infeliz rapariga vítima dos preconceitos sociais! Cumpra-se o destino! (*Vai a sair*)

ANTÔNIO (*Aparecendo*): Volta para o Porto, Sr. Fernando?

FERNANDO: Volto.

ANTÔNIO: E... a Rosa?

FERNANDO: Conformou-se...

ANTÔNIO: Mas, Sr. Fernando, deve-lhe uma reparação...

FERNANDO: És tu o procurador de Rosa?!...

ANTÔNIO: Se o senhor não der o seu nome aquela rapariga que se entregou confiada no seu juramento, fique certo que não desposará outra mulher...

FERNANDO: Eu sei o que faço. Adeus!

ANTÔNIO: E eu cumpro os meus juramentos. (*Sai cada um por seu lado*)

SEXTO QUADRO

(Em casa de Rosa do Adro. Uma sala modesta, mas muito asseada, denotando o máximo cuidado na arrumação de tudo.)

CENA I

A AVÓZINHA e DEOLINDA

AVOZINHA (*à porta*): Entre, minha menina, entre... A minha neta, vem já...

DEOLINDA: Então, como tem passado? Há quanto tempo!...

AVOZINHA: A menina foi para a cidade era ainda tão pequenina... e volta agora uma senhora...

DEOLINDA: E quase casada...

AVOZINHA: Sim, sim já mo disseram... Que Deus a faça muito feliz... mais feliz do que a minha neta...

DEOLINDA: A sua neta? Que tem ela?

AVOZINHA: Sei lá. A rapariga a modos que anda esquecida do mundo. Ela, que era a alegria de todos os dias, nesta aldeia, nem sei o que me parece agora... Tem uma tosse que não a larga e cada vez fica mais magra, mais sumidinha (*Chorando*): Ah! Minha senhora! A minha querida neta está perdida.

DEOLINDA: Não diga isso. Deus é grande.

AVOZINHA: Sim, Deus é grande, mas não tenho mais esperanças... Que vai ser de mim, tão velha já, e sem minha neta, a minha linda Rosa do Adro.

DEOLINDA: Vamos, coragem. A senhora exagera com certeza. Enquanto se vive, não se deve perder a esperança.

AVOZINHA: Esperança... esperança... (*senta-se chorando*): Quem a tivera... (*limpando os olhos*): Mas, minha neta está-se demorando... Vou chamá-la.

DEOLINDA: Não se incomode....

AVOZINHA: Agora engomado... Com sua licença...

CENA II

DEOLINDA e ROSA

(Instantes de silêncio. Rosa aparece abatida, pálida, olhos brilhantes, lábios desbotados.)

DEOLINDA (*Abrindo-lhe os braços*): Rosa! Meu Deus! Em que estado.

ROSA: É verdade, minha amiga.

DEOLINDA: Eu que julgava vir encontrar-te alegre, cheia de vida... Como foi isto, Rosa?

ROSA: Não sei, Deolinda. Parece-me que uma pequena constipação, deu princípio a esta terrível moléstia.

DEOLINDA: E, há muito tempo que estás assim?

ROSA: Há já bastante que senti os primeiros sintomas, mas ultimamente vem aumentando espantosamente.

DEOLINDA: E por que não atalhaste a moléstia logo no começo?

ROSA: Porque não pude... ou não quis... (*Tosse*)

DEOLINDA: Não quiseste?

ROSA: Se apenas vivemos para sofrer, o melhor é encurtar esse sofrimento, deixando, quem sabe, de ser um empecilho à felicidade dos outros...

DEOLINDA: Não te compreendo, Rosa... Falas de um modo...

ROSA: Nem eu desejo que compreenda... O que posso dizer-lhe é que a vida só é bela para aqueles que encontram um coração que os ame... como por exemplo... a senhora D. Deolinda, não é assim?

DEOLINDA: Então, já sabes?

ROSA: Sim, sei tudo... Sei que vai desposar o senhor Fernando...

DEOLINDA: E que te parece o meu noivo?

ROSA: Oh! É uma bela alma... que fará a felicidade da sua esposa... e, ele ama-a muito?

DEOLINDA: Muito... Muitíssimo...

ROSA: Sim? Oxalá que nenhuma nuvem negra escureça o horizonte límpido da sua felicidade!...

DEOLINDA: Que queres dizer com isso, Rosa?

ROSA: Oh! Nada, não faça caso das palavras de uma desventurada que descrê de tudo... (*Tosse*)

DEOLINDA: Rosa! Tu escondes-me algum segredo! A maneira porque te exprimes, denota que na tua alma há muita amargura!

ROSA: E não se engana!

DEOLINDA: Então, sê franca para comigo. Conta-me os teus sofrimentos. Dize-me: qual é o pesar que tanto te oprime? Amaste alguém que te desprezou, não é verdade?

ROSA: Pior do que isso.

DEOLINDA: Ainda pior? Como?

ROSA: Eu lhe conto... Mas... não. De que servem agora narrações que nada devem interessar-lhe? É melhor que a menina ignore toda vida os horríveis desenganos deste mundo.

DEOLINDA: Não, não quero. Se és minha amiga, Rosa, nada me ocultes. Chorarei contigo as tuas infelicidades e compartilharei das tuas mágoas, como se fosse tua irmã.

ROSA (*indecisa*): Então, sempre quer que lhe conte?...

DEOLINDA: Peço-te.

ROSA: Pois bem. Visto a sua insistência, escute: (*longo acesso de tosse com espasmo*): Quando, no desabrochar da vida ignorava o que era sentir o peito agitado por estranhas emoções, quando nem sequer pensava que uma alma existisse capaz de sentir e palpitar, igual à minha, deparou-se um homem que, pelas suas maneiras, pelas suas palavras, pela sua insinuante figura fez estremecer, misteriosamente, a corda mais sensível do meu coração, fazendo-me experimentar sensações desconhecidas... (*Tosse*)

DEOLINDA: Continua, Rosa.

ROSA: Tentei fugir a essa fascinação que me cegava... Quis tornar-me surda as suas apaixonadas declarações... Fiz tudo para fugir-lhe, para fugir a esse amor, mas não pude. O piloto do frágil batel deixou-se fascinar pela beleza de uma praia longínqua e, perdido nos escolhos daquela imensidade, pareceu!... Era o destino.

DEOLINDA: Pobre Rosa...

ROSA: Vivemos, muito tempo, e entregues aos prazeres dum amor sem mácula...

DEOLINDA: Dum primeiro amor.

ROSA: Eu, era como uma criança inexperiente, mas amava-o com toda a veemência de um coração ainda virgem de tais paixões. Ele também parecia amar-me... Pelo menos, jurou-o por mais de uma vez... (*Tosse*)

DEOLINDA: Jurou?

ROSA: E como eu acreditava nos seus juramentos!... Uma noite, noite bem terrível e desgraçada, deixei-me seduzir, mais do que nunca, pelas suas carícias e juramentos... Fui eu, talvez, a verdadeira culpada da minha desgraça... mas, sem forças para fugir à alucinação que me dominava, cedi. Era mulher e amava.

DEOLINDA: Rosa! Minha querida Rosa!

ROSA: Não condene o meu procedimento. Quando uma mulher ama, como eu amava, e confia nas promessas de um homem como eu confiava, faz todos os sacrifícios. Vive e morre pelo seu amor! (*ataque de tosse*).

DEOLINDA: E depois?

ROSA: A partir dessa noite fatal, senti que o amor desse homem ia desaparecendo e então comecei a descrer dos seus juramentos e compreendi que só me restava morrer.

DEOLINDA: E esse homem, Rosa?

ROSA: Esse homem a quem eu entreguei a minha alma e a minha vida, veio um dia dizer-me que perdesse toda a esperança, que fizesse por esquecê-lo, e que, em paga do meu sacrifício, se

lembraria de mim por toda a vida... Assim procedia porque a sociedade e outros compromissos impediam o nosso casamento.

DEOLINDA: Oh! Que malvado!

ROSA: Abandonada por ele, desfeita a última esperança, roubada no mais precioso dote de uma mulher, que mais poderia eu desejar, a não ser a morte, como único lenitivo para as minhas dores?

DEOLINDA: Não fales em morrer!

ROSA: Sim, morrerei breve, porque Deus ouviu as minhas súplicas, mas o meu último pensamento será ainda para esse homem que tanto amei... que amo... e que amarei até depois da morte.

DEOLINDA: Pobre Rosa! Quem sabe se ainda poderás reconquistar o coração desse homem?

ROSA: Impossível.

DEOLINDA: Ele sabe que estás assim doente?

ROSA: Talvez... Não sei...

DEOLINDA: Então, minha amiga, não percas a esperança. Não haverá homem tão cruel que vindo resvalar para o túmulo a mulher que ele perdeu, não procure reparar a sua falta... Serei eu própria a interceder por ti (*movimento de Rosa*) e estou certa que não será insensível aos teus e aos meus rogos. E, se tanto for necessário, lançar-nos-emos aos seus pés.

ROSA (*rápida*): Oh! Isso nunca.

DEOLINDA (*admirada*): Por que, Rosa?

ROSA: Porque seria forçá-lo a esquecer outra que o ama e que o deve fazer bem feliz...

DEOLINDA: Que tencionas fazer então?

ROSA: Desisto.

DEOLINDA: Embora... Tomarei eu esse encargo... Dize-me o nome desse homem...

ROSA: Oh! Não! Não posso! Não quero!

DEOLINDA: Por quê?

ROSA: Porque não devo. É um segredo que morrerá comigo... E, se é minha amiga, peço-lhe que o respeite.

DEOLINDA: Não posso. Indagarei e...

ROSA: Serão baldados os seus esforços porque ninguém saberá responder-lhe.

DEOLINDA: Ninguém!...

ROSA: Só uma pessoa conhece o nosso segredo, mas essa não lho revelará...

DEOLINDA: Mas, porque estás assim nervosa? Meu Deus!... a tua narração... as peripécias desse amor... a tua recusa em declarar-me o nome do homem que te perdeu... fazem-me supor...

ROSA (*No auge da exaltação, rápida*): Não é quem supõe... Não é... não é dessa aldeia... (*Ataque de tosse*)

DEOLINDA: Que é ...Fernando! (*Rosa quer negar ainda e com o esforço que faz, cai chorando na cadeira. Pausa*) Rosa minha querida, Rosa!... Compreendi-te... Foi Fernando...

ROSA: (*Procura ainda negar, mas, com grande esforço, confessa*) É... Perdão! (*Pausa*): Perdoe-me, Deolindinha, perdoe-me!

DEOLINDA (*com lágrimas na voz*): Perdoar-te? Mas o que? Acaso serei eu a mais culpada? Pobre amiga... Eu também lhe queria muito...

ROSA: Pois continue a amá-lo como até aqui... Despose-o e sejam felizes...

DEOLINDA: Enlouqueceste, Rosa? Julgas-me capaz de casar com um homem que é amado por outra a quem tornou infeliz?... Não, minha boa amiga... Só tu tens o direito à sua mão.

ROSA: Não diga isso, Deolindinha. Bem vê que poucos dias me restam de vida e que seria loucura obrigá-lo a desposar um cadáver. Depois, eu desejava que o meu segredo morresse comigo. *(levanta-se)*

DEOLINDA: Não te dê disso cuidado. Arranjarei tudo de modo que pareça natural. Fernando não pode, nem deve furtar-se ao cumprimento do seu dever de honra.

ROSA: E a Deolindinha?

DEOLINDA: Há de ser o que Deus quiser.

ROSA: Mas, não devo consentir...

DEOLINDA: Não terás outro remédio, porque a minha resolução é inabalável. O teu mal está no coração e Fernando há de curar-te.

ROSA: Não posso aceitar o seu sacrifício. *(Tosse)*. Bem vê que poucos dias tenho de vida... e por isso não quero... não devo... *(Terrível acesso de tosse. Leva o lenço aos lábios e tira-o tinto de sangue. Cena muda entre os personagens. Rosa observa Deolinda e tem um sorriso de suprema resignação)*

CENA III

As mesmas e AVOZINHA

AVOZINHA *(entrando)*: Rosa, podias chegar lá dentro, se a menina dá licença! Está aí o médico.

DEOLINDA: Vai Rosa, vai... Esperarei aqui...

ROSA: Então com sua licença. *(Sai amparada pela AVOZINHA)*

CENA IV

DEOLINDA e logo FERNANDO

DEOLINDA *(vendo-a sair)*: Infeliz, foi o amor que a perdeu! *(indo à janela)*: Meu Deus! Fernando! É a providência quem o envia! *(chama)*: Fernando! Fernando! Vem cá... Dai-me forças, meu Deus!

FERNANDO *(a porta indeciso)*: Tu, aqui? Que vieste cá fazer?

DEOLINDA: Visitar a Rosa! Não sabe que fomos criadas juntas, que somos como irmãs muito amigas.

FERNANDO: Sei, porém...

DEOLINDA: E depois, a pobrezinha está tão doente! Nem parece mais aquela alegre camponesa que enchia de vida e de alegria toda a aldeia.

FERNANDO: Sim, disseram-me... Pobre Rosa.

DEOLINDA: Vendo-te passar... lembrei-me que poderias examiná-la... receitar.... quem sabe...

FERNANDO: Não tenho o poder de fazer milagres. E, segundo disse o velho facultativo com quem vim conversando até aqui... o seu mal é sem remédio.

DEOLINDA: Quem sabe... Vais examiná-la, não é verdade?

FERNANDO: Eu!? E para quê?

DEOLINDA: Para quê? Mas, é o teu dever como médico...

FERNANDO: Seria ofender o meu velho colega que a está tratando... e, depois, não tenho ânimo para vê-la... O seu estado me faria sofrer muito...

DEOLINDA: Mas, que tens? Noto que estás um tanto perturbado...

FERNANDO: Eu?

DEOLINDA: Sim. Falemos com franqueza. Que existe entre ti e Rosa?

FERNANDO: Nada! Absolutamente nada!

DEOLINDA: E se eu te dissesse que faltas à verdade!

FERNANDO: Como?

DEOLINDA: Sim. Porque ali dentro está uma pobre rapariga, a quem roubaste não só o coração, como também a beleza, a honra e a vida!

FERNANDO: Deolinda!

DEOLINDA: Não negues. Não tentes negar, porque sei tudo... Vamos! Tu não és mau! Não és capaz de cometer uma ação que te desonre, não é assim? Vamos, corre ali dentro e oferece-lhe a tua mão de esposo.

FERNANDO: Enlouqueceste.

DEOLINDA: Não enlouqueço, não. Se tu a visses como eu vi, e se soubesses como, apesar de tudo, ela te ama ainda!

FERNANDO: Então, ela disse-te.

DEOLINDA: Fui eu que lhe arranquei o seu segredo. Só pensa em morrer, para , no céu, pedir a Deus pela nossa ventura. Que bela alma, Fernando, a dessa rapariga que tanto te quer.

FERNANDO: Mas, o que eu tive com essa rapariga, foi um namorico, um mero passatempo.

DEOLINDA: Chamas passatempo a uma ação que degrada e avilta o homem que a pratica? Não, Fernando, não creio que seja o teu coração que fala neste momento. Sei que são outros os teus sentimentos e, por mim, desligo-te dos teus compromissos deixando-te em liberdade, para reparares a tua falta.

FERNANDO: Percebo, agora, que nunca me amaste.

DEOLINDA: Nunca te amei? Deus o sabe! Mas acima do meu amor, está a honra, a dignidade da mulher. Sentiria remorsos toda a vida.

FERNANDO: Pois se não casar contigo, também não casarei com Rosa.

DEOLINDA: Não digas semelhante coisa. Acaso morreram em teu peito os brilhantes sentimentos que o adornavam? Oh! Não creio. E se as minhas palavras não bastam para te fazer mudar de opinião, aqui me tens a teus pés, (*ajoelha-se*): com lágrimas nos olhos, implorando a tua compaixão para aquela desgraçada. Salva aquela pobre vítima e além do amor que te consagro, a minha gratidão será eterna.

FERNANDO (*levantando-a*): Vamos, Deolinda. Então assim renuncias aos nossos projetos.

DEOLINDA: Renuncio porque assim o manda a minha dignidade.

FERNANDO: E se eu casar com ela, que destino será o teu?

DEOLINDA: Irei, com minha mãe, para uma casa de caridade, mitigar as dores dos infelizes!

FERNANDO: Pois farias isso?

DEOLINDA: Juro-te pela minha honra.

FERNANDO: Mas, que conceito farão de mim, tua mãe, meus pais, todos?

DEOLINDA: Eu me encarrego de tudo e não ficarás mal... sossega.

FERNANDO: E se, um dia, eu ficasse só no mundo?

DEOLINDA: Encontrar-me-ias de braços abertos para te receber... porque, então, já estava paga a tua dívida.

FERNANDO: Nesse caso...

DEOLINDA: Consentes? Oh, Meu Deus! Como sou feliz!.. Vou dar a boa nova à pobre rapariga.... Como vai ficar alegre! Parece-me que a vejo já cheia de vida... feliz como outrora.

FERNANDO: Mas, eu ainda não disse...

DEOLINDA: Sim, mas adivinhei-o eu... o teu pensamento... (*reparando*) Aí vem Rosa, retira-te para que ela te não veja já...

FERNANDO: Mas...

DEOLINDA: Nada de mas... Vai-te depressa! (*Fernando sai*)

CENA V

ROSA e DEOLINDA

ROSA (*surdina entrando*): Perdoe-me se a fiz esperar, mas o médico esteve a examinar-me...

DEOLINDA: E que te disse ele?

ROSA: Que tivesse esperança... fé em Deus! (*Com amargura*): Esperanças.

DEOLINDA: Sim... e tinha razão. A vida vai sorrir-te de novo, porque o teu Fernando casará contigo.

ROSA: Fernando casar comigo? Ah! Minha boa Deolinda... é um anjo... Quer animar-me com vãs esperanças.

DEOLINDA: Esperanças, não. Afirmo-te que assim há de ser. Fernando acaba de sair daqui e tudo ficou resolvido.

ROSA (*Como louca*): Deveras? Oh! Não sei o que sinto! Minha Virgem das Dores, como eu te agradeço. (*Tem um ataque de tosse, chora, ri, e desfalece nos braços de Deolinda*)

SÉTIMO QUADRO

(Em casa da Baronesa. Sala bem mobiliada, confortável.)

CENA I

PADRE FRANCISCO, COSTA e Dr. RESENDE

COSTA: Então sor doutor, que me diz..? Os ferimentos são de gravidade?

RESENDE: Um, o do ombro, é insignificante, porém o outro, o do peito, é bastante sério... A bala internou-se muito e não posso saber, ao certo, onde está alojada. Veremos, amanhã se posso examiná-lo. Hoje ele precisa de muito repouso.

COSTA: Ah! Sr. doutor, estou em maré de infelicidade! Morreu-me a égua e agora matam-me o filho.

RESENDE: Mas, como foi isto?

COSTA: Há pouco, veio aí um homem chamar o meu filho para ir ver um doente que, segundo ele, estava quase a morte.

PADRE: Mas, não desconfia de ninguém?

COSTA: Acredito que fossem ladrões, porque roubaram o relógio e a corrente de meu filho.

RESENDE: Que malvados! Bem: logo que venha o remédio, principie a dar-lhe pela forma indicada. Mais tarde passarei de novo por aqui.

PADRE: Acompanho-o, doutor. (*A José da Costa*): Até logo, meu amigo, e coragem, muita coragem. (*Saem*)

COSTA: Obrigado, senhor Padre, muito obrigado. (*só*) Quem diria que o meu filho, ainda pouco cheio de vida... E a minha mulher? Pobre mãe, coitada... como sofre!... Fechou-se no quarto e não faz senão chorar... e eu... (*chora*)

CENA II

COSTA, DEOLINDA, BARONESA, FERNANDO e TERESA

DEOLINDA (*entrando E. A.*): Sr. José... Senhor José... Onde está ele?

BARONESA (*que segue Deolinda*): Então, minha filha sossega.

COSTA: Ah! Senhora Baronesa! Ah! Menina! O meu Fernando está perdido!

BARONESA: Não diga isso! Lembre-se que a Deus nada é impossível.

FERNANDO (*aparece à porta do quarto em robe de chambre, amparado por Teresa*): Deolinda! (*Vai desfalecer, todos correm a ele e levam-no para uma grande cadeira de espaldar, colocando almofadas de modo que fique bem recostado.*)

DEOLINDA: Fernando!

TERESA: Meu filho! Não faças esforços... Olha o que te recomendou o Sr. doutor.

FERNANDO: Sou médico também, mamãe, e sei bem qual é o meu estado.

TERESA (*a Baronesa*): Ah! Minha senhora! Que grande desgraça.

BARONESA: Não desanime... Seu filho é jovem, pode resistir facilmente.

FERNANDO (*a Deolinda*): Foi castigo de Deus, Deolinda!

DEOLINDA: Não penses nisso! E sabes quem foram os autores do crime?

FERNANDO: Parece-me que conheci um deles.

DEOLINDA: Nesse caso vamos prevenir a justiça.

FERNANDO: Para que, se não tenho a certeza! Se é quem penso, Deus o castigará.

DEOLINDA (*baixo*): E ela, já sabe?

FERNANDO: Mande-i-lhe um recado pelo Padre Francisco... Espero-a aqui...

DEOLINDA: Aqui?

FERNANDO: Sim, e não pode tardar. Se meus pais me deixassem só...

DEOLINDA: Espera. (*Aos outros*): O Fernando tem uma confidência a fazer-me.

BARONESA: Nesse caso, vamos deixá-los sós... (*aos demais*): Venham...

TERESA: Mas vê lá meu filho... Não vais fazer tolices... O médico recomendou...

FERNANDO (*beijando-lhe a mão*): Nada receie, minha santa mãe. Eu sei bem o que se passa em mim.

COSTA: Se precisares de alguma coisa, estamos ali. (*Saem a D. A.*)

CENA III

DEOLINDA, FERNANDO e ROSA

FERNANDO: Deus te pague, Deolinda, tanta dedicação.

DEOLINDA: Hoje, a minha ventura consiste em fazer felizes os que se amam...

FERNANDO: Os que se amam?

DEOLINDA: Sim, aqueles que, por amor, tudo sacrificam... tudo perdem... a honra... a vida...

FERNANDO (*escutando*): Espera... É ela que chega?

DEOLINDA: Sim, é a querida Rosa. (*Sai para ir buscá-la*)

ROSA (*aparece à porta, indecisa, trêmula, acompanhada por Deolinda que a introduz e sai logo*)

FERNANDO (*estende-lhe a custo os braços*): Rosa, minha Rosa!... Vem cá... Deixa-me apertar-te, mais uma vez, contra o meu peito.

ROSA (*correndo a ele em delírio, beijando-o ardentemente*): Fernando! (*pausa*)

FERNANDO: Tu perdoas-me, não é verdade minha Rosa?

ROSA: E terei eu de que perdoar-lhe?

FERNANDO: Se tens! Não fui eu a causa do teu sofrimento, da tua desgraça?

ROSA: Oh! Não fale assim...

FERNANDO: É certo que tu me amas ainda? Não morreu em tua alma a santa afeição que te mereci?

ROSA: Se ainda o amo?... Pois será possível que um amor, como o meu, se extinga no coração humano? Sim, amei-o e amo ainda, com todas as forças da minha alma, mas sincera e desinteressadamente. (*Tosse*). E mesmo, quando compreendi que não seria mais a sua companheira, não desanimei deste amor, e vendo-o fugir-me, ainda bendizia o seu nome, porque, por ele eu iria até ao túmulo, sentindo bem que mesmo depois da morte, o meu coração palpitaria pelo meu Fernando.

FERNANDO: Oh! Obrigado, Rosa! Só agora reconheço que o teu amor é sublime.

ROSA: Amor de mulher, que não é cálculo nem aspiração mesquinha. Amor puro que nasce no coração e vive sem mácula.

FERNANDO: Pois bem Rosa, ainda é tempo de remediar o mal que fiz... Casarei contigo. Serei teu esposo...

ROSA: Enlouqueceste! Esquece-se então, de que ali está um ente que lhe é querido e que o seu coração escolheu? Oh! Nunca! Repare que não sou mais que uma sombra... (*Tosse*)

FERNANDO: Recusas, Rosa? Pois queres deixar-me morrer com um peso na consciência? Ah! Compreendo... Agora, queres vingar-te.

ROSA: Oh! Não diga isso, Fernando.

FERNANDO: Compreendes que a minha vida está por pouco, e que não queres aceitar o meu pedido, porque não posso dar-te a ventura que sonhaste! És bem cruel, Rosa, negando-me o teu perdão.

ROSA: Oh! Não diga isso que me mata! Aqui me tem! Faça de mim o que quiser...

FERNANDO: Consentes, Rosa?

ROSA: E a senhora D. Deolinda? Que dirá ela?

CENA IV

Os mesmos e DEOLINDA

DEOLINDA (*aparecendo*): Que posso eu dizer? São duas almas que se compreendem, e a ventura alheia também me faz feliz.

ROSA: Perdoe-me Deolindinha, perdoe-me.

DEOLINDA: E que tenho eu a perdoar-te?... Apenas cumpri o meu dever... Agora que tudo está resolvido entre ambos...

FERNANDO: Já preveni o nosso bom Padre Francisco, da minha resolução, e ele não pode tardar para abençoar a nossa união... Mas, antes, desejava falar a meus pais.

DEOLINDA: Vou chamá-los. (*Sai*)

FERNANDO: Tu, minha querida Rosa, vai preparar-te para a cerimônia do nosso casamento.

ROSA: Mas...

DEOLINDA (*de volta*): Aí vem teus pais.

FERNANDO (*a Rosa*): Vai... a vida é tão cheia de surpresas....

DEOLINDA: Rosa, vem comigo! Eu me encarrego da noiva.

ROSA: Até já, meu Fernando.

FERNANDO: Querida esposa! Até já! (*Saem as duas por um lado, enquanto os outros entram pelo lado oposto.*)

CENA V

FERNANDO, COSTA, TERESA, BARONESA e PADRE

COSTA: Mandaste-nos chamar, Fernando?

FERNANDO: Mandei, meu pai.

TERESA: Sente-se melhor, filho?

FERNANDO: Um pouco melhor, embora reconheça que tenho os instantes contados.

TERESA: Meu filho!

BARONESA: Senhor Fernando!

FERNANDO: Para que hei de iludi-los e iludir-me? Meus pais: em tempos nesta aldeia, conheci uma rapariga, formosa e pura como um anjo. Jurei-lhe um amor eterno e ela acreditou-me... Um dia abusei da sua confiança e pratiquei um crime abominável!.. Por esse tempo conheci outra criatura, bela, de sentimentos nobres, e nosso casamento foi ajustado com satisfação para todos... Mas, essa mesma que ia ser minha esposa, descobriu, um dia, aquela que se me entregara e, sacrificando-se, exigiu de mim o cumprimento do meu dever... Agora, que a morte se aproxima, quero que meus pais consintam no meu casamento com aquela que eu sacrifiquei, um dia, aos meus caprichos e que me ama ainda tanto como eu a amo...

TERESA: Que dizes, meu filho?

COSTA: Deliras, Fernando?

FERNANDO: Estou no uso pleno da minha razão. Vamos, meus pais, não em neguem o seu consentimento.

COSTA: E quem é essa mulher?

FERNANDO: É a Rosa do Adro.

PADRE (*que entrou às últimas palavras*): Sim, a Rosa do Adro. A mais bela e mais infeliz rapariga desta aldeia.

FERNANDO: Então, meus pais?

COSTA: Cumpra-se a tua vontade, meu filho... Nós te damos o consentimento que pedes.

FERNANDO: Obrigado, muito obrigado, meu pai... minha mãe... (*À Baronesa*): Sua filha não tarda aí com a noiva. Se a senhora quisesse auxiliar o senhor Padre Francisco a preparar tudo...

BARONESA: Com muito prazer...

PADRE: Vamos então improvisar uma altar ali, naquele quarto.

COSTA (*A Teresa*): Vai ajudá-los, mulher.

TERESA: Eu vou. Meu filho... Meu querido filho... (*Saem*)

CENA VI

COSTA e FERNANDO

COSTA: Então, meu filho, sente-se melhor? Vamos, não penses em coisas tristes.

FERNANDO: Sim, tem razão, meu pai... Se vou casar hoje... e o casamento é sempre motivo de alegria...
(*como que sonhando*): Repicam festivos os sinos... espalham-se flores pelo caminho... e, a noiva toda de branco, muito alegre, muito jovial, a mostrar nos olhos toda a felicidade que lhe inunda o coração... Um noivado! O meu, porém, não será assim... Não terá repiques de sinos, nem flores... E que se perdem na noite da eternidade...

COSTA: Então, meu filho, então...

FERNANDO (*vendo Rosa que entra*): Aí vem a noiva, repare como vem linda!

CENA VII

Os mesmos, ROSA e DEOLINDA

DEOLINDA (*entrando com Rosa*): Aqui está a noiva.

ROSA (*indo a Costa*): Senhor José... eu...

COSTA (*abraçando-a*): Rosa... Não... Não posso... (*Sai chorando*)

DEOLINDA: Pobre pai!

FERNANDO: Vem cá, Rosa! Como estás bonita! (*abraça-a*) Minha querida esposa! (*A Deolinda*): Tu que tens sido a inspiradora dos meus deveres, peço-te, deixa-me um instante a sós com a minha esposa.

DEOLINDA: Pois sim. Até já... (*Vai sair muito triste*)

ROSA (*Indo a ela e beijando-lhe as mãos*): Quanto lhe devo!

DEOLINDA (*abraça-a chorando*): Até já!

CENA VIII

ROSA e FERNANDO

FERNANDO: Minha querida Rosa, vou enfim reparar o meu erro! Sinto que sou feliz!.. Havia, aqui, um peso no meu coração! parece-me que te amo agora mais do que nunca! E tu, Rosa?

ROSA: Eu, Fernando, não posso amá-lo mais!

FERNANDO: Trata-me por tu.

ROSA: Pois queres?

FERNANDO: Assim mesmo; continua...

ROSA: Agora, meu Fernando, sim, que vamos ser felizes. Logo que tu ficares bom, não me deixarás um só momento... Tenho-me visto tão só, longe de ti...

FERNANDO (*certo de sua morte*): Sim, minha querida Rosa, vamos ser muito felizes....

ROSA (*num sobressalto*): Que tens, Fernando? Estás tão pálido?...

FERNANDO: Sossega... Foi a minha ferida... Uma dor... mas já passou... Olha, deixa-me beijar tua fronte! (*Beija-a*): Assim! Como és linda! E eu que te queria trocar por outra!..

CENA IX

(Todos os personagens do ato anterior)

PADRE (*Ao F. corre uma cortina e mostra o altar*): Meus filhos, quando quiserem.

FERNANDO: Vamos meu amor! Deus vai santificar a união das nossas almas.

PADRE (*Amparando Fernando*): Então, meu filho... (*sai levando-o*)

ROSA (*ficando atrás*): Meu Deus, fazei um milagre! (*Ajoelham-se todos*)

OITAVO QUADRO

(Um terreiro em frente ao cemitério. Ao F. penhascos com um praticável. A E. B. um banco de pedra.)

CENA I

ZÉ EIRAS e MARIA

ZÉ EIRAS (*Mostrando*): Olha, aquela cruz, acolá, ao pé das roseiras...

MARIA: Pobre do senhor Fernando.

ZÉ EIRAS: Aquele, coitado, mal acabou de casar com a Rosa, entregou a alma a Deus.

MARIA: E a Rosa não tarda a fazer-lhe companhia... Pobre rapariga! Era digna de melhor sorte.

ZÉ EIRAS: Era, era... Olha ao menos nós não fizemos tolices. Namoremos, casemos, e sempre com juízo.

MARIA: Não que eu consentia, agora, atrevimentos comigo!

ZÉ EIRAS: Foi porque eu não quis.

MARIA: Então, não querem lá ver a alma do diabo? Olha sabe que mais? Não estou para te aturar. Vou à vida. (*Sai*)

ZÉ EIRAS: Oh! Maria! Vem cá! Escuta! Olha que isto não era a sério... Oh! Maria! Maria! Oh! Estafermo! (*Sai*)

CENA II

ROSA, DEOLINDA, ANTÔNIO e PADRE

ROSA (*entrando pelo braço de Deolinda*): Mas se eu lhe digo que já estou boa... Sinto-me com forças... (*Tosse*)

DEOLINDA: Pois sim... pois sim... mas nada de excesso...

ROSA: Sinto-me reviver... e por isso quero ver o meu Fernando. Há dias que o não vejo. Deve estar zangado comigo! (*Antônio aparece ao F.*)

DEOLINDA: Sossega Rosa. Sossega... eu bem não queria que tu viesses... Foi uma loucura.

ROSA: Que não viesse? Mas, se o meu Fernando está ali, a minha espera... Vamos. Vamos....

DEOLINDA: Pois sempre queres?

ROSA: Quero sim. (*Ataque de tosse*) e quando eu morrer, enterrem-me ali... (*Aponta para dentro do cemitério*) Junto daquela roseira... Não sou eu a Rosa do Adro? (*Tosse*) Vamos, Deolindinha, vamos... O Fernando me espera. (*entram as duas no cemitério*)

ANTÔNIO (*descendo*): Oh! Que desgraçado sou!

PADRE (*entrando em seguimento de Antônio*): Aonde vais tu, meu rapaz?

ANTÔNIO: Vou... vou... Ah! Senhor Padre, eu sou muito infeliz...

PADRE: Por quê?

ANTÔNIO (*indicando Rosa*): Olhe, repare...

PADRE: Ah! Sim. Compreendo. Também tu a amaste loucamente e ainda a ama.

ANTÔNIO: Ainda!

PADRE: Mas, lembra-te do que eu te disse um dia... Mesmo que Rosa te viesse a amar tu não poderias ser seu esposo...

ANTÔNIO: Sim, lembro-me... E então?

PADRE: Quando te disse isso, tinha sobejas razões para assim proceder... e sabes por quê? (*Baixo*): Porque Rosa é tua irmã.

ANTÔNIO: Minha irmã? Minha irmã? Não... não é possível... Engana-se, por certo, senhor padre...

PADRE: Oxalá que assim fosse... mas... feliz ou infelizmente, é verdade.

ANTÔNIO: Verdade? Mas, como se concebe isso? Parece que a cabeça se me parte... Meu Deus! Meu Deus!

PADRE: Foi a mãe de Rosa que, na hora da morte, em segredo de confissão, me revelou a sua falta, pedindo-me que te fosse buscar à roda, para onde o homem que a desonrou te havia levado, ao alistar-se no exército. O teu pai jurara reparar a sua falta ao regressar, mas perdeu a vida num combate. Dois anos depois, casava tua mãe com o pai de Rosa, que, dotado de bons sentimentos, lhe perdoou a falta cometida. Eu, a pedido de tua mãe, trouxe-te para a minha companhia, jurando-lhe que só te revelaria o nome de teus pais, num caso extremo.

ANTÔNIO: E tem a certeza de que sou eu, esse rapaz exposto?

PADRE: Tenho, porque tua mãe disse-me para que eu te conhecesse melhor, que te procurasse no braço direito dois sinais negros bem distintos e separados, como efetivamente possuis.

ANTÔNIO: Tem razão, senhor Padre Francisco. Minha irmã... Minha irmã... Mas então eu sou um miserável!... Um infame!...

PADRE: Deliras?

ANTÔNIO: Não, senhor Padre... Eu sou um grande criminoso.

PADRE: Que dizes?

ANTÔNIO: Fui eu o causador da morte de Fernando... Atrai-o a uma emboscada e junto com outro companheiro, matei-o.

PADRE: Que fizeste, Antônio!?

ANTÔNIO: Oh! Deus não pode perdoar-me! (*desespero*): Que miserável, que eu sou! (*chora*) (*Ouve-se um grito lancinante de Rosa*)

PADRE: Que será?

DEOLINDA (*saindo do cemitério*): Acudam! Rosa, a querida Rosa, debruçou-se a rezar sobre a campa de Fernando e morreu!

PADRE: Deus da misericórdia! (*Entra no cemitério com Deolinda*)

ANTÔNIO: E fui eu... Fui eu que a matei... Ah! Mas não devo ficar impune!... Serei o maior dos miseráveis, mas não o maior dos covardes. (*Suicida-se. Entra Deolinda, Padre Francisco e populares, trazendo Rosa, que colocam sobre o banco*)

PADRE: Que fizeste Antônio? (*Corre a ele*)

ANTÔNIO: Perdoe-me... meu pai... eu não podia sobreviver ao meu crime. (Morre).

PADRE: Morto! Infeliz! Deus te perdoe!... Dois irmãos que a fatalidade separou mas que a morte os une para sempre.

FIM DO DRAMA EM OITO QUADROS