

Da Página à Cena, da Cena à Página  
Nuno Pinto Ribeiro

Do esplendor do Verbo à necessária queda.  
J. M. Costa Macedo

Tiffany Stern, 'Repatching the Play'  
Tiffany Stern

Du texte à la représentation : dire le vers au XVIII<sup>e</sup> siècle.  
Sabine Chaouche

L'action de la comédie-vaudeville en France  
petites causes et grands effets  
Violaine Heyraud

FÍGADOS DE TIGRE de Francisco Gomes de Amorim  
um país chamado absurdo  
Cristina Marinho

Sabina, Salomé no Algarve  
Armando Nascimento Rosa

The author as an actor. Karl Kraus and the scene of writing  
António Sousa Ribeiro

O SALTO DO TIGRE A CÉU ABERTO  
Sobre Os Dias Levantados, de Manuel Gusmão  
Miguel Ramalheite Gomes

Arquitectura e Artes Cénicas:  
A Arquitectura como tradução da dramaturgia  
João Mendes Ribeiro

Esfumando Fronteiras: As Performances de Jon Prichard  
Maria Clara Paulino

Conversas com o silêncio  
Jorge Palinhos

Dramaturgos e demiurgos – uma linha quase invisível  
Renata Portas

La Princesse de Clèves après Manoel de Oliveira  
Pedro Gonçalves Rodrigues

Os Autos de Camões e a Comédia de Shakespeare:  
a Negociação do Espaço de Autonomia das Figuras Femininas  
(Reflexões acerca da tipicidade de motivos e da recorrência de situações)  
Nuno Pinto Ribeiro



U.PORTO



CLEPUL | Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias



# Teatro do Mundo

Teatro do Mundo • da página à cena da cena à página

da página à cena  
da cena à página

CETUP, 2012



## FÍGADOS DE TIGRE de Francisco Gomes de Amorim um país chamado absurdo

Cristina Marinho

Universidade do Porto / C. E. T. U. P.

Luiz Francisco Rebello celebrava, em 1984, o avanço por uma vez do Teatro Português em relação «ao resto mundo» com «a planta exótica» que, precedendo Dada, Surrealismo e Pirandello, «exactamente 39 anos, 10 meses e 10 dias» antes do tumulto de *Ubu Roi* de Alfred Jarry, antecipava o teatro moderno<sup>1</sup>. Mais de vinte anos depois, o Teatro e a investigação universitária franceses viriam não só a dar razão ao antigo presidente da Sociedade Portuguesa de Autores como a projectar a sua intuição e o seu apreço: género maleável e furtivo, de desprezado o *vaudeville* tem passado a ser comédia *bien faite* levada ao paroxismo, irmão gémeo das dramaturgias de Ibsen ou de Strindberg, precursor do dadaísmo, inversão da tragédia, subversão pura do interior do teatro burguês; as suas divisões de classe, os seus divórcios, o caos dos seus diálogos saturados de exclamações e de afirmações que denegam os teatros íntimos, as suas hesitações, a que quase maniacamente sempre regressa, ressurgem tanto nas escritas dramáticas contemporâneas como nos palcos recentes, pela mão de encenadores destacados como Alain Françon, Jean-François Sivadier, Jean-Louis Martinelli ou Gian Manuel Rau, em companhias como MC2 ou L'Hexagone<sup>2</sup> e em vários teatros públicos. Da acepção estrita de canção popular, no século XVII, o *vaudeville* passa do *Pont Neuf* para as feiras, composto originariamente por trechos cantados, encadeados, dada a oposição da Comédie Française que detém o monopólio da palavra dita em cena, transita, no início do século XIX, para os Théâtres de la Gaité, du Vaudeville, des Variétés e da Porte Saint-Martin, em Paris. Conquista até teatros de segunda ordem como o Gymnase Dramatique e o Palais-Royal, designa então comédia

---

<sup>1</sup> GOMES DE AMORIM Francisco, *Fígados de Tigre*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, Prefácio de Luiz Francisco Rebello, «Uma Planta Exótica de há Cem Anos», p.23. Ionesco, em *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, na página 204, identifica-se com Feydeau na «accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie, et croit y voir la propre obsession de la prolifération.»

<sup>2</sup> Ariane Martínez e Luc Boucris organizaram, a 10 de Novembro de 2010, uma jornada científica intitulada «Le Vaudeville Aujourd'hui», cuja apresentação refere precisamente a encenação de Alain Françon de *La Dame de Chez Maxim* de Georges Feydeau, assim como de vários peças breves deste dramaturgo, em Novembro de 2010. Alude, ainda, a *Un pied dans le crime* de Eugène Labiche, encenado por Jean-Louis Benoît, em L'Hexagone.

integrando refrões, até que a desterritorialização dos teatros pelos decretos de 1864 permite a sua própria evolução dramaturgica no aprofundamento da intriga, dispensando a cantoria. Grandes efeitos a partir de pequenos nada parece ter constituído a originalidade e poder do vaudeville<sup>3</sup>, espécie de poética da desproporção que um sábio encadeamento de trivialidades exponenciaria, dignificado pela contaminação recíproca com a comédia, Scribe eleva-o a partir de 1822 no Francês, com *Valérie*, sem que tenha deixado de significar despretenção literária, psicológica ou filosófica, ao mesmo tempo que se dota da solidez estrutural da comédia, enxertada de encontros tempestuosos, cenas de farsa, situações absurdas, superando, deste modo, a concorrência gradual da opereta e do café-concerto. Scribe, disfarçando a sua profundidade, Labiche e a sua acção construída sobre causa evanescente, Feydeau que sofisticava o efeito de concatenação combinando-a com processos repetitivos, convergem emblematicamente numa dramaturgia mecanista do tipo social, cuja espessura humana foi roubada até à inverosimilhança pelo peso dos acontecimentos que o foi reduzindo até o aniquilar; pesadelo genuíno, de recursos complexos até ao inconsciente, o *vaudeville* encobriria os seus automatismos profundos com a facilidade de efeitos espectaculares.

Esta «Paródia de Melodramas», estreado, em Lisboa, no Teatro de D. Maria II, em 31 de Janeiro de 1857, apresenta-se, no «Prólogo», doze anos após a composição, do próprio autor, de modo ainda histriónico, como salvação do Teatro Português, segundo o pragmático juízo do actor Epifânio Aniceto Gonçalves contrastando com a lucidez de Gomes de Amorim que nela não via mais do que «uma brincadeira, que eu escrevo por desenfado de outros trabalhos aborrecidos»<sup>4</sup>. O sarcasmo do dramaturgo distribui-se pelo contemporâneo gosto folgazão das óperas de Offenbach, distinto do apreço, ainda pela intensa sensibilidade trágica no público de *Fígados de Tigre*, pela inutilidade do esforço garrettiano de educação pelo teatro, que a ironia do actor sugeriu na lucidez das receitas que fariam dele um homem muito rico, pela denúncia da oferta

<sup>3</sup> HEYRAUD Violaine, « L'action de la comédie-vaudeville en France: petites causes et grands effets », *Teatro do Mundo, da página à cena, da cena à página*, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, CLEPUL, 2012, no prelo.

<sup>4</sup> GOMES DE AMORIM Francisco, *Fígados de Tigre*, ed. cit., « Prólogo », pp.27-29. Na página 28, o dramaturgo afirma:

« (...) Inspirei-me, pois, nesses assuntos sanguinolentos, escrevi o primeiro acto do *Fígados de Tigre* e li-o a Epifânio. O grande artista rugiu de entusiasmo, logo às primeiras cenas. (...) assim o ilustre actor farejara, no começo da minha obra, o género que havia muitos anos acariciava a sua fantasia! »

miserável dos palcos nacionais, inspiradora da sua criação, pela respectiva autorização do comissário régio para pôr em cena «mais sarrabulho, do que há em toda a província do Minho, durante a matança dos porcos». Instintivos, primários até à animalidade, autor, actor-encenador, público, governação convergiam, então, na verdade de que «uma paródia burlesca é superior a uma literatura inteira», não sem a superior dissonância de Almeida Garrett que o seu biógrafo subtrai, derradeira homenagem, à zoologia portuguesa triunfante em que ele próprio aparentemente se inclui<sup>5</sup>. A um tempo tomado de «desejos» de escrita desta lavra e consciente da sua participação na decadência reinante, como se de uma guerra entre consciente e inconsciente se tratasse, clara a vitória da fraqueza subliminar que a humanidade crítica também nele não levou a melhor, o dramaturgo desdobra-se em explicações, em nota, pelo menos tão teatrais, para não dizer já metateatrais, como a sua própria peça: a tentação, no sentido edénico do termo, ganhara-o, pois «a triste fraqueza humana», sem o elevado controle de Garrett, falecido há dois anos, vencera a prudência que agora dava lugar ao arrependimento, não sem sublinhar o quanto a sua obra foi festejada não por acaso «à aurora do Carnaval de 1857»<sup>6</sup>. Luiz Francisco Rebello seguirá, de resto, André Crabbé Rocha na inclusão do fundador do Teatro Nacional no pécadilho da tal «dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos...» que ele próprio, humaníssimo na contradição, cometera com o fragmento de um melodrama, assim o designam os dois críticos, *Serapião o Monstro*, inédito do seu espólio, «caricatura de um teatro já de si caricato», falha agravada que o génio redime enquanto virtude no crime<sup>7</sup>. Importará, desde já, notar a adesão simples do cânone histórico-literário português ao discurso carnavalizado do autor<sup>8</sup>, dos autores, por um lado, assim como

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, «Prólogo», p.28:

« (...) \_ Garrett, o próprio Garrett, dizia-lhe muitas vezes: \_ Ó sr. Epifânio, aquela bicha maravilhosa, que esguicha fogo por todos os buracos, é a passarola mais estupenda dos tempos modernos! O actor esfregava as mãos, (...)

Eu, sem ter como ele o condão de ler no futuro, andava, desde muito tempo, com desejos de escrever uma peça, que, sem eu saber, rastejava pelos seus sonhos» (...) ».

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, «Notas e Esclarecimentos», p.171:

« (...) O maior castigo para os que desobedecem à voz da razão e da amizade, está na consciência das próprias faltas. A minha obra foi festejada por muita gente; mas eu sinto que não devia tê-la escrito...»

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, «Uma Planta Exótica de Há Cem Anos», p.18, onde Luiz Francisco Rebello cita *O Teatro de Garrett* de André Crabbé Rocha no sentido em que exponho para concluir que «ainda bem que Gomes de Amorim, depois de resistir dois anos à tentação, acabou por «vencer a prudência que o detinha».

ao juízo crítico dominante da época, por outro, como se o seu próprio *deficit* de distanciamento inibisse a compreensão fundamental da inversão por excelência que a dimensão metadramática de uma qualquer «Paródia de Melodramas» naturalmente comportaria de distanciamento axial em relação a uma praxis teatral. De Garrett se sublinha, no mesmo sentido, a incoerência de ter cedido gradualmente ao gosto dominante estragado que ele tanto deplorara, tomando a realidade dramática como um bloco homogêneo sem matizes, degradado todo ele, seguindo à letra a própria hipérbole garrettiana de que o próprio ficou canonicamente prisioneiro. Ora, a «planta exótica de há cem anos» corresponde a um subgénero que o Teatro oitocentista francês cultivou como exercício autoirónico e, de certo modo, vigilância autoreguladora da deliberada excentricidade de composição dramática que o talento promoveria, mas a falta dele deitaria a perder. Ainda projecção francesa no Teatro Português, portanto, esta «Paródia de Melodramas» adoptaria a própria orgânica do *vaudeville* provocando o riso com o riso sobre si<sup>9</sup>, de pleno direito no Teatro Nacional D.Maria II, como foi conquistando, ao longo do século XIX, o prestígio dos melhores palcos parisienses com a mesma fluidez terminológica portuguesa que tanto tem frustrado a História literária, entre nós, pouco inclinada a rever-se na complexidade resistente à disciplina. Tipicamente, mais uma vez, o dramaturgo disfarça-se na pacotilha, cujas 36 páginas de notas finais, entre o enquadramento literário, mitológico e filosófico, de edição ostensivamente erudita automaticamente desmentiriam e que a sua colorida, aplaudida diversidade dramática, incluindo o drama

<sup>8</sup> Epifânio Aniceto Gonçalves é apresentado, no «Prólogo» da supracitada edição, pp.27-29, como o «*ilustre actor (...) mestre dos artistas dramáticos portugueses*», consciencioso no ensaio das peças da actualidade, mas «*quando ele via os esforços heróicos, empregados por alguns escritores, para formar o gosto das plateias, sorria-se, com um sorriso fino e inteligente, que poucas pessoas entendiam*»; com efeito, Gomes de Amorim dota-o de uma lucidez aparentemente ambígua, como o seu próprio texto, pois o actor parece «rosnar» de avidez das excentricidades que os *Fígados de Tigre* finalmente satisfarão, alimentando a loucura das plateias. O dramaturgo centra o «Prólogo» num diálogo entre ele e o actor, cabendo naturalmente ao último a defesa radical, p. 30, desta Paródia que só pecaria por não ser «*um pouco mais imoral, mais de actualidade, e mais sem sabor ainda.* (...)»

Vide GOMES DE Amorim, *Teatro, Ódio de Raça- O Cedro Vermelho*, ed. de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira, Braga, Angelus Novus Ed., 2000, Notas a *Cedro Vermelho*, p. 365, as considerações elogiosas do dramaturgo quanto ao famoso actor que profundamente pode bem reconhecer os méritos e alcance desta *Paródia de Melodramas*:

« (...) *Comprazo-me em declarar aqui, honrando a memória do mestre dos actores portugueses, Epifânio Aniceto Gonçalves, que poucas peças têm sido postas na cena nacional com mais rigorosa fidelidade do que O Cedro Vermelho. Não se faltou às grandes nem às pequenas coisas. Epifânio demonstrou uma vez mais que ninguém antes dele tinha tido em Portugal tantos conhecimentos, gosto e inteligência para as combinações cénicas.* (...)»

<sup>9</sup> BARA Olivier, *Texte intégral et dossier*, LABICHE Eugène, *L’Affaire de la rue de Lourcine*, Paris, folioplus, classiques, 2007. Nesta edição, Bara identifica os *vaudevilles* parodiados no próprio *vaudeville* de Labiche, discorrendo sobre estes processos intrínsecos ao género.

histórico e o drama de actualidade, contrariava. Jardim de variedade excepcional, o Teatro Português do século XIX fundirá tempos estéticos seja na concomitância de práticas só superficialmente incompatíveis, seja na sua consubstanciação no interior de uma composição, como a França fazia e para além dela, no sincretismo próprio dos países periféricos de recepção, densidade suplementar apreciável. As macaquices francesas que Almeida Garrett lamentara não incluiriam, se lidas literalmente, todo um programa garrettiano não só de tradução de obras estrangeiras, a incluir em desenhos de repertórios para o Teatro Nacional, patentes no seu espólio, como de reminiscência, bem mais do que ela, francesa, e não só, das suas leituras que uma ansiedade da influência não confessava facilmente<sup>10</sup>. O próprio tempo de *Fígados de Tigre* ilustra o nó de alienação e de consolidação que a presença dramática francesa constitui, em Portugal, muito obviamente até na docência oficial de Emile Doux<sup>11</sup>, cabendo a uma companhia estrangeira a formação de uma prática teatral nacional, por demais subtilmente no desdém com que os críticos coevos exorcizam a sua paixão por ela. O entusiasmo inicial do fundador do Conservatório Nacional e dos seus prémios<sup>12</sup> temperara-se com o equilíbrio de Herculano, recomendando mais actualidade em dramas mais profundos, 1857 oferecia, no D. Maria II, Camilo, Mendes Leal, Costa Cascais, Ernesto Biester, Ricardo Cordeiro, ainda outra faceta de Gomes de Amorim, matizes - a reapreciar seriamente - mais ou menos combinados de drama sentimental na verdade do contemporâneo ainda dividido no passado das Descobertas. Mas a paródia obriga ao reconhecimento de um objecto prévio na sua deformação presente e as pateadas que a estreia de *Fígados de Tigre* conheceu, no registo de Matos Sequeira<sup>13</sup>, poderão tomar algum significado, tanto mais que

---

<sup>10</sup> MARINHO Cristina, *O Teatro Francês em Portugal: entre a alienação e a consolidação de um Teatro Nacional (1737-1820)*, dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras do Porto, 1998, IV. A Regra do Génio, O jovem Garrett: fundamentos franceses de um teatro nacional, pp.534-582., e MARINHO Cristina, «De uma versão oitocentista portuguesa do *Cato de Addison ao Catão de Almeida Garrett*», in org. por MONTEIRO Ofélia Paiva e SANTANA Maria Helena, *Almeida Garrett Um Romântico, Um Moderno Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, pp.403-413.

<sup>11</sup> SANTOS Ana Clara e VASCONCELOS Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007, e SANTOS Ana Clara e VASCONCELOS Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.

<sup>12</sup> FERREIRA Maria Gabriela, *Jornal do Conservatório: Comédia e Drama de Almeida Garrett*, Porto, Fronteira do Caos, 2010

foram seguidas de enchentes. Essa memória das plateias não deverá ser longínqua, elas vivem de l' air du temps.

Se considerarmos os repertórios teatrais lisboetas do ano anterior<sup>14</sup>, «o Teatro D. Maria II contava com 39 *vaudevilles*, 19 comédias traduzidas ou imitadas do francês e 24 comédias francesas. Num total de 106 peças levadas à cena as 82 peças francesas ou traduzidas representam a esmagadora maioria», a imprensa oitocentista regista como que uma imposição, um privilégio do teatro francês em Lisboa, degradando o gosto do público, apesar do esforço da reforma de 1853 que reformulava as intenções programáticas de 1836. «Lisboa possuía seis teatros abertos e sete companhias. Dessas sete companhias, quatro eram nacionais e as outras três eram estrangeiras. O S.Carlos e o Salitre marcam os dois extremos da escala social<sup>15</sup>», o primeiro com o canto e os melhores pianistas europeus, o segundo com géneros populares e baixa comédia da companhia espanhola, o D. Maria acabava de acolher uma nova companhia francesa, o Teatro do Gymnasio oferecia a maior variedade de espectáculos da capital, o da Rua dos Condes era o que conhecia mais aplausos, o Teatro de D.Fernando agradava muito pela diversidade e luxo da sala à italiana. Géneros e subgéneros não só se consubstanciam como se combinam sequencialmente num mesmo espectáculo, coordenação curiosa da gargalhada e do choro entre comédia e drama burguês, ao som de *operettes*, entre mágicas e revistas de *couplets* maliciosos, ainda a farsa, composição, de resto, babélica, pois num mesmo serão alternava-se idiomas vários: Ernesto Biester lamentou que tivessem feito «à língua o mesmo que aos espectáculos, mesclaram-na e ninguém fala já a sua, nem a alheia!<sup>16</sup>» A *Gazeta Theatral* de 1856 anunciava que o «drama foi substituído pela comédia, e todos gostam de rir muito no teatro, salvo honrosas excepções. Ainda há quem prefira, e com razão, os bons trechos dramáticos, a um desenvolvimento de cenas jocosas» para concluir que «tudo tem o seu lugar, todavia é inegável que para nós morreu inteiramente o drama carregado, as cenas de cárcere, de subterrâneos e o punhal homicida que com mão segura descarregava

<sup>13</sup> MATOS SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional D.Maria II*, Lisboa, 1945, vol. I, p. 202.

<sup>14</sup> COSTA Sónia Irene Gonçalves da, *Camões e o Já no Repertório Teatral: Casimiro de Abreu em Lisboa, em 1856*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras do Porto, 2011, p. 37.

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*, «Introdução», p.2.

<sup>16</sup> BIESTER Ernesto, *Ilustração Luso-Brazileira*, Lisboa, no 19, vol. I, 1856, p.144.

o golpe fatal.<sup>17</sup>» Todavia, a crítica, nas vozes sensíveis de Eça, Camilo ou Andrade Ferreira<sup>18</sup>, acentua a superficialidade da frequência teatral, mais para dar nas vistas do que verdadeiramente para ver, carecendo Portugal de uma representativa burguesia sólida também culturalmente, a que Garrett aspirara como consequência e depois causa do seu Teatro Nacional. Nas vésperas de *Figados de Tigre*, a Companhia Francesa do D. Maria conquistara visibilidade, estava na moda, mas Biester lamentará a natureza exaustiva e repetitiva do repertório francês que terá levado ao despedimento dos melhores actores:

« De repente desapareceram de cenas as melhores peças do repertório e passamos a ouvir declamar peças medíocres, e na maioria já representadas, sem que o seu valor justifique a repetição. *Tigre de bengale, vaudeville; L`image; La femme aux oeufs d`or; On demande un gouverneur; Croque-poule*: se estão resolvidos a ressuscitar repertório conhecido, sejam ao menos conscienciosos e esmerados na escolha.»<sup>19</sup>

A companhia francesa do D. Maria tinha começado por agradar pela variedade, integrava actores sem qualidade, com a excepção de Madame de Roqueville e Monsieur Luguët, o repertório francês tanto era representado por franceses como pelas companhias portuguesas, resultando sempre mal. A crítica está consciente de que os nomes de Scribe ou Dumas anunciam peças truncadas que dos originais só mantêm a divisão de cenas, para além de que de «biliões de peças de merecimento, se anda a desenterrar quantas farsadas há no repertório dos teatros de Paris»<sup>20</sup>, apesar de, três anos antes, um comissário especial do Governo ter proibido definitivamente «óperas líricas ( reservadas ao S. Carlos), farsas, entremezes e baixo cómico, melodramas puramente de acção e de baixo nível extraídos de repertórios estrangeiros, dramas mímicos e composições circenses, jogos de força e destreza, habilidades, visualidades e ilusões de física»<sup>21</sup>. A censura cortava, corrigia e tudo era

<sup>17</sup> *A Gazeta Theatral*, 1856, nº 2, Lisboa, «Theatro da Rua dos Condes», p.5.

<sup>18</sup> QUEIROZ Eça de, *Uma campanha alegre: de As Farpas*, Lisboa, Publicações Europa América, 1987, p. 35. ANDRADE FERREIRA, *Litteratura, música e bellas-artes*, Lisboa, Rolland e Semiond, 1872, tomo II, p. 42. *O mundo elegante, periódico semanal de modas, literatura, theatros, bellas-artes*, Porto, no 14, 1858, CASTELO BRANCO Camilo, « Almeida Garrett», p.106.

<sup>19</sup> BIESTER Ernesto, *Ilustração Luso-Brazileira*, Lisboa, no 15, vol. I, « Chronica Semanal», p. 119.

<sup>20</sup> *Teatros e Assembleias*, 1856, no5, p.2, artigo de F.Magalhães.

<sup>21</sup> SANTOS Ana Clara, VASCONCELOS Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista*, ed. cit., 2011, p. 160.



alusão nas composições portuguesas - *O último da raça* era retirado de cena por ofensa ao pudor de um membro do conselho dramático -, enquanto que as estrangeiras descentravam as carapuças a enfiar, excepto se ofereciam anacronismo ou patente imoralidade como *Les contes de la Reine de Navarre* abruptamente retirada do palco do D. Maria, em 56, aquando da sua estreia, por ridicularizar a figura da infanta de Portugal, ferindo a alma do povo português. *O Alfageme de Santarém* ou *A espada do Condestável*, com o luxuoso elenco do actor Rosa e de Emília das Neves, são incensados por Biester que conclui «ainda podermos ter um bom lugar entre as nações civilizadas»<sup>22</sup>. O levantamento, certamente incompleto, no entanto, a que Sónia Costa procedeu, no âmbito do seu estudo sobre Casimiro de Abreu em Portugal, exprime a predominância clara da «comedia vaudeville», assim se designava nos periódicos, a par da «comedia» francesa, sendo de destacar o sucesso de representações dos já referidos dramas originais de Garrett, um ou outro de Biester, algum sucesso por parte de Francisco Gomes de Amorim, com *Ódio de raça* e *O Cedro Vermelho*<sup>23</sup>. Títulos como *Souvenir de jeunesse, Le lait d'ânesse, Ce que vivent les roses, York, Que dira le monde, Le massacre d'un innocent, Les folies dramatiques, Garde à rue, Bertrand et Raton, Une fille terrible, Le demi-monde, Un homme qui a perdu son dos, Le chevalier des dames, L'étourneau, Si Dieu le veut!, La niaise de St Four, Un mari qui se dérange, Philantropie et repentir, L'image, La femme aux oeuf d'or, Un tigre du Bengal, On demande un gouverneur, Un mousquetaire gris, O Amitié, Croque poule, Le supplice de Tantale, Les 1ers armes de Richelieu, Riche d'Amour, Ce que femme veut Dieu le veut !, La chanoinesse, La maîtresse des langues, Les amoureux de ma femme, Jobin e Nanette, Le camp des bourgeois, Un monsieur qui prend la mouche, C'en était un, Passé minuit, La vie en rose, Madame Roger Bontemps, Un docteur en herbe, Amour et amourette, La chute des feuilles*, - tudo vaudevilles não referindo nome de autor em geral, duas vezes se assina Scribe, uma Duvert e Lauzanne ( para além de comédias

<sup>22</sup> *Ilustração Luso-Brazileira*, Lisboa, no 19, volume I, 1856, BIESTER Ernesto, «Chronica Semanal», p.152. No mesmo periódico, vol. I, no 11, de 1856, na página 178, Andrade Ferreira exclamava:

« Aos estrangeirados que só encontram beleza ao que vem de fora, pedimos que vão ver O Alfageme. Cá também há dramas! Cá também há actores! O que falta é protecção para os que escrevem e para os que representam! »

<sup>23</sup> Sónia Irene Gonçalves da Costa, *Camões e o Já no repertório teatral: Casimiro de Abreu em Portugal, em 1856*, ed. cit., pp.41-45, onde a autora oferece estatisticamente os títulos de representações, de acordo com o que pôde apurar pelo levantamento jornalístico. Ao longo da sua tese, vai oferecendo o mesmo levantamento estatístico para os outros teatros da cidade, nesse ano, com a excepção do S. Carlos, dada a sua especificidade.

cujo autor não é nomeado, de uma imitação do Francês por Latino Coelho, outra explicitando a autoria de Octave Feuillet, dois dramas e uma comédia de Alexandre Dumas, uma comédia de Emile de Girardin) \_ constituem por si só uma contribuição para o enquadramento da «Paródia de Melodramas» de Francisco Gomes de Amorim, dramaturgo apreciavelmente aplaudido em 1856, no D. Maria II, censurado, nesse ano, produtivo, então, na seriedade de drama português<sup>24</sup>. O insólito título do afinal «Imperador de um país desgraçado», *Figados de Tigre* evocame o sucesso no ano interior do *vaudeville*, que Biester achará péssimo e assim inoportunamente repetido, de *Un Tigre du Bengale, comédie mêlée de chants, en un acte*<sup>25</sup>, *vaudeville* estreado em Paris, em 1849. O próprio dramaturgo, na nota 3, explicita o automático reconhecimento das peças parodiadas:

« (...) As trocas de mulheres, as complicações de parentesco e de enredo, são puros gracejos - paródias de peças - que julgo desnecessário citar, onde se vêem ao sério muitas destas embrulhadas. »<sup>26</sup>

Tratar-se-ia, portanto, de desconstruir ironicamente a seriedade de hipotextos que dialogariam, na paródia, com versos deslocados, conforme notas não identificando, de, por exemplo, Canto V do poema *Camões* de Garrett, diferentes versos da *Nova Castro* de João Baptista Gomes, do *Templo de Salomão* de Mendes Leal, em jogo até intratextual com o próprio *Ódio de Raça* de Gomes de Amorim, recurso do próprio *vaudeville* que é, o todo no enquadramento patrimonial da mitologia clássica. Saturação de efeitos, não fosse só pelas evocações de memória teatral, personagens históricas e literárias emblemáticas relacionam-se com negros, mulatos, «sombras de gente», representantes internacionais (pelo menos um Escocês e um Espanhol, estereótipos que se prestam ao teatro), «seis embuçados anónimos» e «condenados a penas eternas», o Sol, a Lua e as Estrelas, anacronismos de cavaleiros medievais à fala com senadores romanos. Se o Tigre pode bem referir o *vaudeville* insuportavelmente, de um certo ponto de vista, repetido em Lisboa, *Un Tigre du Bengale* estruturará seguramente o estereótipo intrínseco

<sup>24</sup> Vide GOMES DE AMORIM, *Teatro, Ódio de Raça- O Cedro Vermelho*, ed. cit., vide « *De Escravo Branco a Escritor Europeu* », pp. IX-XLIV.

<sup>25</sup> *Un Tigre du Bengale, Comédie Mêlée de Chants, en un acte. Par MM. Brisebarre et Marc- Michel. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Montansier, le 12 septembre 1849*, edição actual norte-americana .

<sup>26</sup> GOMES DE AMORIM Francisco, *Figados de Tigre*, ed. cit., Notas e esclarecimentos 3, p. 171.

à paródia, ao exprimir a própria metáfora subjacente à composição de Brisebarre e de Marc- Michel. Este *Tigre du Bengale* não é mais do que um marido patologicamente ciumento, um dos pólos do triângulo estruturante do *vaudeville*. De resto, o feminino correspondente é relevado na peça, tigresse, com a mesma acepção. Os Fígados sintetizariam a própria natureza biliosa do melodrama, termo depreciador do *vaudeville*, demasiado francês para ser achincalhado em paródia, sem que peças portuguesa e francesa se possam reduzir verdadeiramente à esperada, consagrada trivialidade do género. Na verdade, aceitar a proposta dramaturgica da paródia, no seu alcance metadramático, obrigará a considerar a própria dimensão potencialmente paródica do *vaudeville*, à partida, no seu género: irrecusável a alegria e tédio simplórios de burguesinhas mal casadas e de vizinhos galanteadores demasiado óbvios e infelizes que se adensam numa consciência filosófica do absurdo das nossas vidas cantado em coplas e em áreas operáticas, cujo efeito de colagem perturba de iconoclastia a tragédia original. A hilariedade vaudevillesca erigir-se-ia, então, em paródia do mundo e parodiá-la só pode querer exercer, ainda, o magistério sempre garrettiano de, clarificando o absurdo denunciado pela hipérbole no absurdo que um absurdo público, insuficientemente mediano, não parece ler, pequeno burguês demasiado na sua pele para se olhar sem tutor fazer civilização.

A intimidade doméstica de *Un Tigre du Bengale*<sup>27</sup> tresanda à promissora frustração da jovem esposa, cujo marido, viúvo duvidoso, de barrete e camisa, substitui as delícias das núpcias recentíssimas pela ronda de madrugada com um sabre na mão, pistola já familiar

<sup>27</sup> *Un Tigre du Bengale, Comédie Mêlée de Chants, En Un Acte. Par MM.Brisebarre et Marc- Michel. Représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Montansier, le 12 Septembre 1849, scène 1,* p.5:

« (...)

Clapotte

Pourquoi?...parce qu'il était jaloux comme un tigre!

Aurélie

Est-il possible!

Clapotte

L'épicier me l'a dit.

(...) »

Nesta página, a criada ensinará a senhora a ver a infelicidade do seu casamento que ela persiste em não querer ver, sempre encontrando boas motivações nos procedimentos do esposo, enquanto, não por acaso, borda. O discurso de Aurélie evidencia pouco conhecimento do marido, há sinais de desinteresse amoroso dele, pois de três meses de matrimónio, durante um mês e meio a noiva permaneceu com a tia. Sugestivamente, os versos de *Lauzun* aqui cantados por Aurélie indicam já a sua disposição natural que a verdade dos factos contrariará: « *A tromper un époux chéri, / Quel plaisir a donc une femme ?* »



(ensombrando a morte da primeira esposa, infiel). Psicótico, Pont-aux-choux é conduzido pela neurose que o leva a pedir à mulher que lhe bata, quando a suspeita de adultério não se confirma, traumatizado pela conduta de «Mme Pont-aux-Choux Iere» cujas impressões vivas o perseguem ainda na imagem do «capitaine de cuirassiers», rival.

A petulância invertida dos nomes, ao gosto de Molière, de resto, circunscreve rigorosamente os fantasmas dos valores burgueses ascendentes na solidez estrutural do casal que a paranóia, estimulada pelo desequilíbrio desse encerramento, dilacera: um vizinho de cabelo frisado, fumando, lendo, bocejando, que cultiva vasos e sedução, da sua varanda, concretiza os parâmetros da referida *Physiologie du Mariage*, no delírio balzaquiano do marido que a inocência da noiva, tal como a primeira, em corrosão gradual, não identifica logo. Consciente de que será vigiada, confirmada a solidariedade da criada que cresceu com a noiva e se indigna da suja tarefa de a vender à suspeita do marido, Aurélie desperta sinuosamente, pela mão da infelicidade, para o crime que não planeava, nos bons ensinamentos teóricos da sua educação conventual<sup>28</sup>. Théotime Cerfeuil não caberá em si de espanto pela acusação da carta da vizinha e, já agora, pela sua magnífica beleza, para reconhecer a invenção de que ela é mediadora, numa cena típica de equívoco inteligente cruzando experiências paralelas que vão doseando a negada galanteria, iniciadora do romance. Aterrorador perante a singeleza de Aurélie, o marido induz a mentira que a mulher não desejava e que não se justificava: a bengala acidentalmente esquecida por Théotime denunciaria a inconveniência, apesar do ardis da criada, destacando o desequilíbrio e maldade de

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*, pp.16-17:

« Air de Loisa Puget.  
On nous disait au couvent  
Que la coquetterie,  
Pour le plaisir d'un moment,  
Cause notre tourment;  
(...)  
La raison le conseille,  
Nous devons tout notre amour  
A notre époux...à son tour,  
Pour nous, en échange,  
Son coeur jamais ne change,  
Celui des amans  
Tourne, dit-on, à tous les vents,  
Tourne ( 6 fois) à tous les vents.  
(...)»

Pont-aux-Choux que confrontará o imaginário, afinal real, rival, também através de uma falsa viagem para os surpreender em flagrante<sup>29</sup>. Climax de violência à superfície da verdadeiramente cómica situação que o canto explicitará, como que operando a transição entre as camadas, o monólogo de Aurélie evidencia a viragem psicológica fundamentada das mal casadas, determinando a acção dramática num efeito que definitivamente amargurará o riso, claro de provocação social:

« Scène XVI Aurélie, seule

*Il serait possible! Ce voyage, c'est un piège qu'il me tend... c'est par une méfiance injuste, blessante, qu'il paie ma franchise, mon affection... oh! C'est indigne! Et s'il s'est conduit ainsi envers sa première femme, je comprends... (...)* »<sup>30</sup>

A perseguição ridícula de Cerfeuil, ele próprio em pânico também pela ameaça ciumenta da viúva que pensa desposar, no lar, face a sinais da sua presença reclamando puramente a devolução da sua bengala esquecida, culminará no insulto da noiva - «*Taisez-vous, femme adultère !*»<sup>31</sup>, que ameaça, com requintes de ironia e de agressividade, já não sem a reacção viva da jovem indignada, assumindo, no canto, a sua infelicidade. Pelo contrário, o vizinho maltratado, acidentalmente encarcerado com ela, acaba por lhe mostrar uma ternura, delicadeza, admitindo com discrição a sua beleza e reafirmando o seu respeito por ela ( na directa proporção do quanto seduzido se sente por Aurélie), a par da realista classificação do esposo como «*votre animal de mari (...)* *votre rhinocéros de*

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 41. Aqui a falsa viagem é posta a descoberto na análise da violência afectiva da situação:

«(...)»  
Clapotte  
Pour un monsieur Topinambour,  
Il va donc laisser tout un jour,  
Une femme, qui de l'amour  
Est le modèle.  
Dans le feu, j'en mettrai ma main,  
Il ne part pas jusqu'à demain;  
Il soupçonne, c'est bien certain  
Un Coeur fidèle!

(...)»

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*, pp. 41-42. Aurélie abandonará o bordado que fazia para o esposo: ritual significativo.

<sup>31</sup> Idem, *ibidem*, p. 49. O marido sublinha a consequência da educação conventual da esposa, em seguida anuncia que a devolverá à tia, chamando-lhe «bric-à-brac criminel».

*mari (...)* »<sup>32</sup>, paralela, de resto, ao perfil da sua própria prometida. Subtil na galanteria, Cerfeuil e Aurélie inclinam-se mutuamente na recusa simultânea dos respectivos pares, ilustrando naturalmente o romance humano a que o marido, escondido, assiste, combalido, depois de pagar judicialmente os prejuízos que a sua violência operara na varanda do vizinho e de verificar a honestidade de ambos. Genialmente insinuante, o desenlace repõe uma sugerida harmonia por parte de Pont-aux-Choux arrependido, mas o triângulo está desenhado e foi ele o autor da mais do que ambígua mensagem do coro final:

« *Choeur Air du Caid*  
*En ménage ayons tous Confiance,*  
*Voilà la science*  
*Du Bonheur des époux, Gardons-nous*  
*Des soupçons jaloux. (...)* »<sup>33</sup>

Marc-Michel, o autor que, com Edouard Louis Alexandre Brisebarre, estreia, em 1849, *Un Tigre du Bengale*, *vaudeville* de sucesso, também entre nós, fundara, em 1838, com Lefranc e Labiche a Société dramatique Paul Dandré destinada à produção de *vaudevilles* e de dramas. Aproxima o método zoliano de criação, ao frequentar tribunais correcionais e reportar no *Journal général des tribunaux* as experiências humanas que aí se oferecem de excentricidade cômica de linguagem e de situações. Brisebarre, que procurará evoluir com e na linha de Scribe, é, em parceria com Eugène Nus, autor de *Les Pauvres de Paris*, peça não só importantemente reescrita por Dion Boucicault, com o título de *The Poor of New York*<sup>34</sup>, em 1857, como por Charles Reade, dez anos antes, em *Poverty and Pride*. A criação de Gomes de Amorim assenta na «mentira, (...) brinco e riso», abre com Pedro ( que só pode ser o Pedro Cru, «filho

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*, p.54.

<sup>33</sup> Idem, *ibidem*, 63-64. É muito interessante a copla cantada por Aurélie, dando conta da necessidade de ser amada, na dupla sugestão de atriz:

« D'un Othello si noir,  
 L'épouse,  
 À son tour, est jalouse  
 De récolter, d'avoir  
 Des bravos, de vous, chaque soir. »

<sup>34</sup> Esta peça foi reeditada por The Oxford Companion to American Theater, em 2004, variadamente encenada, sempre com sucesso, em Inglaterra, com os títulos de *The Streets of Liverpool* e *The Streets of London*. Ainda hoje o espectáculo *Streets of Old New York A Sing-Along Musical Melodrama*, inspirado no *vaudeville* de Brisebarre, colhe interesse, em Londres, pela vivacidade dos retratos urbanos de ganância, usurpação, suicídio e infelicidade, traição.



de pais incógnitos», integrando a lista de «Pessoas» e não de personagens), invertendo a elevação filosófica e poética na trivialidade quotidiana, e com o próprio Fígados de Tigre a deplorar «o primeiro inventor de melodramas e mais bugiarias teatrais» para assumir o estereótipo de Pont-aux-Choux, facilmente identificado pelas plateias:

« (...) Depois que se descobriu esse rival do chouriço de sangue, não há segurança nem no interior das famílias! Até em sua casa se vê um homem obrigado a andar acautelado, espreitando que não se lhe meta alguém debaixo das camas! Para evitar ataques imprevistos não uso portas nem janelas visíveis no meu palácio; (...) »<sup>35</sup>

Assassino em série, o imperador desencadeia interjeições encadeadas com cantoria radicalizando o ponto da situação sentimental que as coplas introduziam em lamechice estonteante, combinada com a solenidade poética arcaizante mais própria do drama histórico. Com efeito, mais do que paródia de *vaudevilles* que também parece ser, mas no sentido romântico de uma autocrítica em hipérbole, ambivalência da caricatura que nos aprofunda, sem nos destruir, *Fígados de Tigre* ridiculariza toda uma retórica sentimentalona de arrebique poético que justamente é desconstruída sistematicamente pelas personagens (as tais pessoas que podem não chegar a ser personagens) de melodrama<sup>36</sup>. A boçalidade de uns e de outros, só aparentemente diferente, veste musicalmente céros famosos das óperas de Lucia de Lamermoor e de Fausto (cuja cena de taverna é claramente reescrita) para metadramaticamente anunciar que o enredo se complicava: o irmão Pilatos que ardia de paixão pela mulher do imperador e a matou é torturado às mãos de Fígados, este «*não achando em todos os melodramas antigos e modernos nenhum género de tormento, que*

<sup>35</sup> GOMES DE AMORIM Francisco, *Fígados de Tigre*, ed. cit., pp.37-40. Também na página 131 de *Fígados de Tigre*, ed. cit., Caronte alude possivelmente à evolução dramática da personagem Pont-aux-Choux, na peça francesa:

« *Fígados de Tigre! Tenho ouvido falar...já cá temos uns poucos, que ele matou; Parece que nos últimos tempo deu em covarde, e que acabará em sandeu? »*

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*, Acto I, Primeiro Quadro, cena IV, p.42. Repete-se este contraste entre a elevação de umas personagens e a disforia de outras.

« (...) Pedro

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

*Fígados de Tigre*

( *aos Valetes* ) *Ponham esse pedaço de asno lá fora com dois pontapés.*

(...) »

*fosse do meu gosto»*<sup>37</sup> decide mandá-lo ao ar com um foguete no rabo, antecipando a visão que sempre há nestas composições. O Segundo Quadro propõe cruzamentos intertextuais da ópera *Macbeth* e do próprio drama *Ghigi* de Gomes de Amorim, também com o melodrama que *Fígados de Tigre*, em si, representa, ainda com o drama *Os Dois Renegados* de Lopes de Mendonça, com *Cedro Vermelho Ódio de Raça* do próprio Gomes de Amorim também: as personagens das diversas peças unem-se na concorrência sobre a sua violência ou desarticulam-se em pouco mais do que interjeições entre bananas e facadas que indiferentemente se trocam. Curiosamente, António Ferragio, de *Gighi*, aproxima-se do imperador na mesma natureza assassina:

« *Sou membro dessa grande família de patifes, que besuntados de vermelho e alvaiade, têm feito estremecer muitas vezes, com o seu berreiro, o público pacífico dos teatros. Sou teu colega; assassino como tu, regalei-me a cortar as mãos e a língua a um estúpido, que me tinha dado agasalho, e depois bebi um frasco de veneno para evitar que me enforcassem. (...)* »<sup>38</sup>

*Otelo* de Shakespeare faz parte da «sarrabulhada de fazer arrepiar cabelos» e Lourenço de *Cedro Vermelho* é considerado «doido» pelo próprio Fígados de Tigre que não identifica a matança de *Titus Andronicus* de Shakespeare, apresentado como «violências e patifarias de todo o calibre!», o todo encerra com uma passerelle universal de romanos e embuçados clamando vingança, - enquanto valsam vertiginosamente - constante de todos os povos e de todos os tempos<sup>39</sup>. O imperador insistirá nesta sua afinidade com os próprios deuses « animosos? (...) Também me parece que tenho dado provas...»<sup>40</sup> e o intertexto de Virgílio explicita-se, sendo reforçado em nota, para oferecer, de imediato, uma cena do absurdo mais fino: quando Fígados recebe o estrangeiro, a filha pergunta-lhe se ele quer comer açorda ao almoço, ele manda-a passear e Luís sugere-lhe que se sinta como se estivesse em sua casa para anunciar que regressou ao mundo dos vivos com o intuito de assassinar quem o assassinou, evitando que este despose a sua noiva. Segue-se o reconhecimento de

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, Acto I, Primeiro Quadro, cena VI, p.51. A esta consideração metadramática segue-se uma confusão genealógica de romanceiro e drama histórico, com parentescos absurdos, que Pedro comentará, p. 53: « Isto, cá na literatura, chama-se demonstração lógica. »

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, Acto I, Segundo Quadro, cena VII, p.55.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, pp.58-62.

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, Acto Segundo, Terceiro Quadro, cena III, p.68.

identidades nunca reveladas, notando-se que o Infante é uma Dona Tomásia e que o imperador transige em antecipar um avanço da acção que normalmente tem « *mais lugar lá para o último acto...*»<sup>41</sup>, acabando por se saturar com todas as trocas e casórios, apesar de carregar o estereótipo do melodrama. Este persegue o cunhado nos infernos, mal sabendo que a imperatriz foi adúltera e a dança de quem é quem continua até à história rocambolesca da Dama de Pé de Cabra, inexcusável de fantástico, ao ponto de a cena culminar com Joana cantando a modernice das mulheres de hoje, mais dadas ao namoro do que à família, em clima apocalíptico. Entre fado e fandango, Fígados de Tigre interroga o «diabo de moda (...) de exprimir a saudade», quando nem de saudade se trata directamente ( a menos que o fado cantado em cena a referisse ou tão só a representasse ) para, na cena seguinte, admitir que as saudades o devoram, antes de fazer cair o pano para evitar mais desgraças, como dirá<sup>42</sup>. Pedro abre o Acto Terceiro exaltando a poesia alemã que o deve inspirar numa composição saturada de trivialidade exclamada, insiste no ridículo dos que, a compreendendo menos, a cultivam mais<sup>43</sup>, recebe a declaração de amor de Joaninha enquanto come biscoitos e manda chamar o barbeiro do Chiado, reconhece inesperadamente a mãe que, afinal, já era tia. Árias da *Traviatta* e de *Beatrice di Tenda* são adaptadas, não sem frases empoladas, a peixe frito com brasas de paixão, enquanto Pedro sublinha que «*o enredo vai-se complicando de tal modo*»<sup>44</sup>, embrulhando teatro e vida, e a imperatriz antecipa que mais adiante se verá que só aparentemente é criminosa, depois de lamentar que no inferno, para onde o marido a levou, não há telégrafo, pelo que não tem notícias dele. Golias entra para declarar, com descabelada sensibilidade de sepulcros e de vermes, combinada com a digestão de biscoitos, que tudo é mistério na sua história, até que Luís e Pedro se confrontam para se assassinares mutuamente, se for caso disso, cantando coplas sobre navalhadas. O Pai Tomás, sem cabana, como ele há-de lembrar, traz as provas de que a infanta não é irmã de Pedro, mas sim filha dele, ao som do miserere da ópera *Trovador* todos cantarão a «*embrulhada de filhos e de pais*». Caronte, no Acto Quarto, afina claramente a vertente política de uma nação que sobrecarrega com impostos e faz dele comendador

---

<sup>41</sup> Idem, *ibidem*, Acto Segundo, Terceiro Quadro, cena VII, p.72. <sup>42</sup> Idem, *ibidem*, Acto Segundo, Terceiro Quadro, cena XIV, pp.91-92.

<sup>43</sup> Idem, *ibidem*, Acto Terceiro, Quarto Quadro, cena I, pp. 93-94.

<sup>44</sup> Idem, *ibidem*, Acto Terceiro, Quarto Quadro, cena IV, p.101.



recusando o oportunismo de sombras pecadoras, como a do agiota ou do inglês, alvo de um eloquente ataque:

« (...)
   
Aqui não tens aliados
   
Como os de certa nação,
   
Que te engordou com presentes
   
E agora deve-te o pão!

(...) »<sup>45</sup>

Desconsiderado Cervantes, Caronte insiste na reflexão sobre Portugal, lento como a sua barca, retrógrado, «*com andar de caranguejo*», terra «*Onde toda a gente berra/ E ninguém sabe o que diz!*», reforçando a sua posição antibritânica, mas também contra os portugueses «*monopolistas de navios velhos e, para que ninguém lhos tire do lance, pagam-nos como novos!*»<sup>46</sup>. O barqueiro especializa-se na mordacidade social e admite que as «*almas dos que não queriam união ibérica, nem escravatura branca e preta, nem moeda falsa*», ainda «*dos que gritavam contra os meetingueiros, contra os grandes ladrões públicos, contra os falsificadores*», enfim «*esses parvos apóstolos levam cá pancadaria medonha*»<sup>47</sup>. Como no mundo, há lá política e revoluções, ministérios: todos são mercenários e oportunistas, os governos são

<sup>45</sup> Idem, *ibidem*, Acto Quarto, Quinto Quadro, p.117, onde Caronte continua:

« (...)
   
Bem sabes de quem eu falo...
   
É dum país sem miolo,
   
Que dá tudo aos estrangeiros
   
Para que lhe chamem tolo!
   
Qualquer charlatão o embaça
   
Com dois ou três palavras!
   
É Por...mas não; chamo-lhe antes
   
Terra de parlapatões. »

O Inglês indigna-se e diz curiosamente que «me estar morta em Sebastopol, and (...)», pormenor muito curioso.

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*, Acto Quarto, Quinto Quadro, cena III, p.119.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, Acto Quarto, Quinto Quadro, cena III, p. 124. Caronte salienta que «*tudo o que lá fora se chama infâmia ou crime* » era combatido por estas almas maltratadas ali, rematando:

«*O que vocês chamam homem de bem lá em cima, é cá em baixo sinónimo de tolo; e dá-se-lhe com um chinelo velho por desprezo.*»

Sublinho a nota sobre o iberismo, a aprofundar ulteriormente. Estas tais almas, como se refere na p. 123, «*só mil anos depois de terem estoirado poderão pôr o pé nos Campos Elísios; mas ainda não serão bem-aventurados, porque de vez em quando far-se-lhes-à fungar a venta como uma surra.*» Os «*traficantes políticos, patifes, ladrões, sedutores, canalhas, trapaceiros, infames (...)* » é «*tudo gente muito bem vista no inferno.*» O folhetinista apanha lá palmatoadas «*pelas tolices que tem dito e por não fazer uso da gramática, escrevendo em língua de preto.*»

Destaco também a observação de Caronte sobre a imaginação dos criadores, p. 128,

«*fantasia, não é senão o véu mais ou menos transparente, que separa o espírito dos homens da imortalidade...*».

mudados quando são competentes, cada um procurando o seu proveito no que se chama progresso ou «*progredior*», tudo às avessas<sup>48</sup>. Mais uma vez para além de metadramaticamente, D. Quixote ameaça «escangalhar todo o cenário desta farsa ridícula chamada inferno» e lembra a Plutão que se este tem tido maioria nas câmaras, é porque / faz/ «*calar a oposição com a minha lança, que é o verdadeiro paládio das liberdades públicas*»<sup>49</sup> e não hesitará em, à falta de carvão, dada a crise, queimar umas dúzias de hipócritas, cujas almas não acendem, mas fazem fumo. Todos cantarão em coro:

*« Dizem que os povos do inferno  
São as sombras dos ladrões,  
Que foram durante a vida  
A flor de muitas nações.*

(...) »<sup>50</sup>

Luís lembrará que isto não passa de «*um inferno de pano e papelão pintado*» onde todas as identidades se reformulariam no fim, com Fígados de Tigre matando teatralmente todos os familiares trocados que grotescamente se deixam apunhalar, num quadro máximo, «antes que uma pateada / Faça o inferno desabar», com Proserpina sugerindo que tudo, no enredo, regresse ao estado inicial da peça, como que neutralizando todo o enredo. Cervantes é despachado para os Campos Elíseos por ter feito de Quixote «*tão grande pedaço de asno*», recordará Plutão, mas esse paraíso, súplica dos prazeres terrenos, com taberna e tudo, enfastia demasiado, pois «*nem uma esperança / Nos corta a monotonia*», enquanto «*as personagens terrestres olham com admiração para as margens*

---

Na página 132, D.Quixote exclamará:

«*Pobre Miguel de Cervantes! Cuidava que me tinha inventado!* »

<sup>48</sup> Idem, *ibidem*, Acto IV, Quarto Quadro, cena V, pp.129-130:

« (...) Os ministros velhos não podem ter senão ideias caducas. É preciso mexer, agitar, transformar, fundir, refundir as doutrinas e os sistemas, para melhorar tudo; e isto só pode fazer-se por meio das revoluções. A paz, a ordem, o trabalho honrado e assíduo, tudo isso é e não deixa brilhar as pessoas, que se sentem inspiradas - para apanharem alguma posta e representarem o seu papel nas danças e visualidades políticas. O país, que não respeitar os palhaços políticos, nunca poderá fazer fortuna, e há-de ser sempre um país de caranguejos.»

<sup>49</sup> Idem, *ibidem*, Acto IV, Quarto Quadro, cena VII, p.135. Aliás. D.Quixote supera muito Fígados de Tigre na violência, pois ele «*para começar, mesmo à tua vista, esborracho já o Cérbero, tiro as tripas ao Caronte e esgano a tua família toda! (...)* ». Orfeu, já indiferente a Eurídice, admite que comovia agiotas-barões / comendadores e alguns estadistas ter-se-ão enternecido com ele. O Crime acrescentará que para o inferno já só vem gente distinta e honrada.

<sup>50</sup> Idem, *ibidem*, Acto IV, Quarto Quadro, cena XVI, p.154.

do mundo e para tudo quanto as rodeia» e as Sombras lamentam, cantando, colher «por prêmio, o desengano / Do bem, que não se alcança ! »<sup>51</sup>

Uma investigação aturada dos textos dramáticos convocados em *Fígados de Tigre* e dos seus ecos críticos, da sua recepção por parte dos públicos, cada um em si e nos efeitos criados por esta colagem poderá ler a complexidade desta muito mais do que «Paródia de Melodramas» ( nesse sentido francês do *vaudeville* que escarnece de si próprio, independentemente, por agora, do alcance deste movimento metadramático): paródia multidireccional, esta composição desconstrói profundamente a própria censura oficial corrente ao *vaudeville*, atribuindo os defeitos apontados a este género a uma constante transtemporal dramática para neutralizar, deste modo, a sua excentricidade deplorada pela crítica que ele universaliza nos múltímodos tecidos dramáticos ( nos das suas próprias outras peças, com efeito: relação a interrogar ), no cruzamento epocal das personagens da sua peça convergindo nesse único *vaudeville* do mundo desde a origem. Dramalhão histórico, tragédia clássica, a dramaticidade da mitologia antiga, da poesia alemã, óperas várias ( até de evocação shakespeareana), senadores romanos, quixotes superam o já de si truculento *Fígados de Tigre*, num universo em que, o maniqueísmo dando lugar a uma perturbadora organização teológica e sócio-política; a finíssima ilógica evidencia a realidade injusta da nossa vida. Aliás, a injustiça nacional e transcendente parecem constituir substancialmente este absurdo empenhado,<sup>52</sup> como *vaudeville* que é, pois tanto Portugal, com a sua insólita inépcia, falta de lucidez, como o Além, a nossa duvidosa representação dominante dele, com a sua sua genial ambiguidade, mais do que geométrica inversão, frustram a inteligência humana. Fina flor dos melodramas, a sua paródia garantindo por natureza a sua vitalidade, *Fígados de Tigre*, sem deixar de denunciar o servilismo nacional ao estrangeiro explorador, plateias efusivas até perante o mesmo espectáculo de companhias francesas de terceira categoria, realizam, à semelhança do próprio Almeida Garrett, a espuma

<sup>51</sup> Idem, *ibidem*, Acto IV, Sexto Quadro, passim. No Último Quadro, Cena última, pp. 168, 169, tudo acaba numa dança vertiginosa ao som de música ecléctica.

<sup>52</sup> Vide a natureza fundamentalmente política da tradição do *vaudeville* in *Histoire du Vaudeville Résumé des Conférences faites à l'Athénée de Bordeaux 31 janvier, 14 mars 1890 par M.E.Prioleau*, Bordeaux, Feret et Fils, 1890, edição facsimilada norteamericana.

Vide, no mesmo sentido, GIDEL Henri, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, 2007 e BRUNET Brigitte, *Le théâtre de boulevard*, Paris, Nathan, 2010.

dramática dos seus dias, mas na dificuldade da ironia. Pessoas que são quase personagens ou personagens que quase são pessoas, quadros no lugar da acção dramática ou teatro no mundo, a vertigem esclarece o rigor picassiano da representação. De loucura de carnaval descosida, como foi entendida<sup>53</sup>, ao puro magistério garrettiano do drama internacional na escola que o Teatro Nacional deve ser, Francisco Gomes de Amorim mal desoculta o esplêndido libelo contra a censura que continuamente exercemos sobre os que vêm.

---

<sup>53</sup> GOMES DE AMORIM, *Fígados de Tigre*, ed. cit., pp.171-172. Hilariantemente, de modo despercebido, o dramaturgo transcreve e comenta naivamente a crítica de um Francês ao seu espectáculo, fingindo assumir o juízo simplista do seu autor que, de resto, subtrai esta paródia à produção séria de Gomes de Amorim.