

MR. SHAKESPEARE, I PRESUME ...

Maria João da Rocha Afonso

As paródias, são também homenagens aos grandes talentos

António Feliciano de Castilho

A fortuna da recepção de um texto ou autor literário estrangeiro — no caso que nos interessa — numa determinada cultura pode medir-se através de muitos e variados factores; tão variados quanto, por vezes, dispersos. Se o óbvio é procurar os elementos que nos dêem indícios dessa recepção na área da importação, edição, tradução, representação (caso se trate de uma obra dramática), iconografia e música, não menos importante — pelo tipo de dados que fornece ao investigador — será o campo da paródia. Constituindo um campo bastante menos estudado, quer pelo seu estatuto, por vezes considerado menor, quer até pela dificuldade em conseguir uma definição consensual do termo “paródia” ou em especificar um *corpus*, a utilização de um texto como base para um exercício deste género pressupõe — e, aqui, parece-me não haver grande discordância — a sua popularidade junto do público. A não acontecer esta premissa, o efeito é totalmente perdido.

Se consultarmos *The Cambridge Guide to the Theatre*¹, um dos possíveis dicionários de teatro, à procura do termo “paródia”, encontraremos a seguinte definição:

BURLESQUE, parody and SATYRE are often treated as synonyms for ridicule through distortion, but it is useful to suggest distinctions between them. Parody is a form of mimicry. At one end of the spectrum parody may

¹ Martin Banham, *The Cambridge Guide To The Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, New Edition, 1995.

approach burlesque by exaggerating mimicry into caricature. At the other end, it may approach satire by enfold- ing a critique of social behaviour into its ridicule of an artistic form.

Em *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Margaret A. Rose ² faz um levantamento dos variados sentidos que o termo tem assumido ao longo dos tempos, tomando como ponto de partida a Antiguidade Clássica e a etimologia do termo e assumindo o seu carácter dúplice, que pode servir mais do que apenas o ridículo. Por esta obra nos é possível verificar a multiplicidade do conceito e, conseqüentemente, a dificuldade em assumir para cada trabalho um conceito único. Para esta autora, por exemplo, as obras do género das de que se ocupa este texto estão incluídas na meta-ficção e não na noção de paródia pura ³. Será nas teorias de Malcolm Bradbury, David Lodge, Charles Jencks e Umberto Eco ⁴, enunciadas a partir dos anos 70, que encontraremos a inclusão simultânea no conceito do cômico e do meta-ficcional que me parecem ser úteis neste caso.

Por sua vez, Patrice Pavis, no seu *Dictionnaire du Théâtre*, define o conceito como:

Pièce ou fragment textuel qui transforme ironiquement un texte antérieur en s'en moquant par toutes sortes d'effets comiques. Le *Littré* la définit comme «pièce de théâtre d'un genre burlesque où l'on travestit une pièce d'un genre noble». ⁵

Em Portugal encontramos também algumas tentativas de definição do termo. Sousa Bastos, em *Diccionario do Theatro Portuguez*, define paródia como:

É a imitação burlesca de uma peça séria, na qual se procura voltar para o lado comico as situações mais dramaticas, seja fazendo apparecer os defeitos da obra parodiada, seja apresentando o reverso das medalha, no sentido diametralmente opposto ao que se tratou a sério, seja enfim por todos os meios que a phantasia e o espirito

² Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, The University Press, 1995 (1993, 1ª ed.).

³ *Op.cit.*, pp. 91-100.

⁴ *Op. cit.*, "Contemporary late-modern and post-modern theories and uses of parody", pp. 103-192.

⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1987, p. 274.

sugerem ao imitador. Entre nós tem havido quem faça *paródias* com maior ou menor valor. Muitas teem cahido por mal feitas e semsaboronas; outras teem conseguido despertar interesse no publico. ⁶

Num dos poucos ensaios conhecidos sobre as paródias em Portugal ⁷, Henrique de Campos Ferreira Lima, que se refere apenas às paródias feitas a partir de textos de autores portugueses, utiliza uma sistematização francesa de 1771 ⁸ que vai utilizar para definir o que, para si, são as paródias na literatura portuguesa. Contrariamente a Sousa Bastos, parte não de questões de sentido mas de forma, sendo que a alteração daquele é a consequência da mudança desta.

Seja qual for a definição que utilizemos, há no entanto que reconhecer que a paródia funciona como uma alusão contínua. Ou seja, o simples facto de se citar um nome (seja um título ou o nome de uma personagem, para dar apenas dois exemplos) ou uma situação — mesmo que surja distorcida — implica a sua presença no espírito do receptor. Tomando um texto por referente e 'jogando' na intertextualidade, a paródia pega no significado do texto original, no todo ou em parte, para elaborar um segundo texto, em princípio, cómico. Será neste sentido que o conceito será utilizado. Como já referi, assim tomada, a paródia assenta na popularidade de um autor/texto sem a qual não funciona. E chegamos assim à utilização parodística da obra de Shakespeare em Portugal ⁹.

Conhecido no nosso país desde a década de 60 do século XVIII devido aos esforços de Frei Bernardo de Lima, Shakespeare, apesar de só ter sido representado tardiamente em Portugal, era um autor relativamente familiar, pelo menos de nome, já que da sua obra nos chegaram sobretudo as versões (elaboradas a partir dos textos de Jean-François Ducis, que se afasta bastante dos originais) dos *libretti* das óperas de Zingarelli, Bellini, Vaccaj e,

⁶ *Diccionario do Theatro Portuguez*, Edição Fac-similada. Coimbra, Minerva, 1994, p. 109.

⁷ *As Paródias na Literatura Portuguesa. Ensaio Bibliográfico*, Lisboa, Solução Editora, 1931.

⁸ O autor cita um ensaio de M. O. Delepierre que refere uma divisão das paródias em cinco tipos diferentes, retirada da obra *Dictionnaire de Trévoux*, de 1771, afirmando que o seu ensaio referirá apenas as que cabem na quinta categoria "5ª) Trechos, em prosa ou verso, dum autor, que se aplicam a um outro assunto e a um outro sentido por meio de qualquer mudança". (p. 10).

⁹ Neste texto focarei apenas as paródias feitas durante o século XIX, uma vez que considero que a divulgação de Shakespeare entre nós sofreu alterações de fundo na viragem do século e que, em consequência, as circunstâncias se alteraram.

posteriormente, Gounod para *Romeo and Juliet*, e Rossini e, mais tarde, Verdi para *Othello*¹⁰. Este autor deu-nos também *Macbeth. Hamlet* chegou-nos ainda através da ópera de Ambroise Thomas. Mesmo no palco do teatro declamado será Ducis e não Shakespeare quem dará a conhecer *Hamlet* e *Othello* aos portugueses. Teríamos de chegar ao último quartel do século XIX para ver editadas e em palco traduções feitas directamente a partir do inglês¹¹. Apesar deste afastamento formal dos textos originais, Shakespeare era obviamente — e existe um imenso *corpus* que no-lo prova — um autor com que os portugueses estavam bastante familiarizados. Espalhados por periódicos, pela obra poética de variados autores, entre outros, encontramos, ao longo de todo o século XIX, uma série de elementos que apoiam o que agora afirmo. As traduções, no todo ou em parte, a partir de Ducis também se sucedem até que, em 1877, D. Luiz, sob anonimato, publica a sua tradução de *Hamlet*. Nas palavras de Carlos Estorninho,

Com o período iniciado por D. Luís, Shakespeare nunca mais deixou de marcar a sua presença, não só na literatura, com traduções, estudos, imitações, poesias e até paródias, como ainda no teatro em Portugal, contando-se entre os seus autores e intérpretes alguns dos nomes mais significativos da vida portuguesa.¹²

Há que fazer uma ressalva a esta afirmação: apesar de a maior parte das paródias que se conhecem datarem, de facto, do período posterior às traduções de D. Luiz, existem excepções. A primeira paródia datada — e a ressalva é importante — de que tenho conhecimento tem 1852 como data de origem. Trata-se de *Macbet. Comedia em 1 Acto.*, sem menção de autor¹³, cujo

¹⁰ Maria João da Rocha Afonso, "Othello estreia-se nos palcos portugueses" in *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, nº 5, JNICT — CECLLM, Lisboa, FCSH-UNL, 1996.

¹¹ Entre outros, consulte-se o artigo de Carlos Estorninho, "Shakespeare na Literatura Portuguesa", Sep. da *Revista Ocidente*, vol. LXVII, nº 317, Lisboa, Setembro de 1964.

¹² *Op. cit.*, pp. 118-9.

¹³ Se bem que o nome do autor não apareça referido, o canto superior direito das folhas ostenta uma assinatura que talvez nos possa indicar o nome do responsável por este texto. A assinatura é "Alegria". Ora, um dos autores que, tendo iniciado a sua carreira no Theatro do Gymnasio, lá se manteve durante muitos anos "progredindo sempre" foi, segundo Sousa Bastos, Alegirim. Apesar da diferença de ortografias, é uma possibilidade, uma vez que, tanto quanto me foi dado verificar, o nome Alegria não surge ligado a qualquer outra pessoa relacionada com o teatro nesta época.

manuscrito ostenta na segunda página a menção, assinada por “Menezes”: “Pode representar-se. Insp.^{ão} G.^{al} dos Theatros em 30 de Novembro de 1852.”¹⁴ Destinava-se a peça, como também está escrito na mesma página, ao recém-remodelado Theatro do Gymnasio Dramatico¹⁵, cuja “Sociedade Emprezaría”, encabeçada pelo actor Taborda, se encarregou dos diferentes papéis. Na terceira página, junto do nome de cada personagem, estão escritos os nomes dos actores que a desempenhou: Braz Martins (Major de Lisfeld), Taborda (Heitor Dolbian), Areias (Capitão Grunsberg), Ramos (Lansmann), Joaquina (Olympia Durand) e os “escripturados” Emilia Letroubon (Cesarina) e Joaquim Moniz (Um Tabelaão).

Por esta lista se vê, como se não bastasse já a menção de “comedia”, que o texto pouco ou nada terá a ver com a tragédia homónima de Shakespeare. Se não vejamos: a acção decorre em Brientz, na Suíça, num meio burguês. Dois homens, um militar e um advogado, aspiram à mão de uma menina, ou melhor, de um nome, uma vez que o atribuem a mulheres diferentes: o militar à rapariga certa, o advogado à sua madrasta. Após várias confusões e desfeito o engano, as confusões esclarecem-se e o casamento acaba por se realizar a contento de todos. Até aqui, nada existe que nos aproxime de Shakespeare. E, de facto, a referência a Macbeth é mais do que secundária: é o nome do desaparecido cão da mulher mais velha. A sua existência serve apenas para justificar o aparecimento inesperado do jovem advogado, e, se alguma ligação existe ao nome da personagem de Shakespeare, ela reside apenas no facto de estar associado a um assassinio: neste caso, o seu, a mando do marido da desconsolada dona, e de, tal como o assassinado rei Duncan, regressar dos “mortos” para assombrar a vida do assassino. O salvador descreve o estado em que o encontrou:

Heitor — A corda que tinha ao pescoço indicando ter sido victima d’algum attentado tanto mais vil, quanto

¹⁴ *Macbet. Comedia em 1 acto*, ms. Nº 119 do arquivo da Sociedade Emprezaría do Theatro do Gymnasio Dramatico. O manuscrito encontrava-se na Biblioteca do Conservatório Nacional de Lisboa, pelo que penso encontrar-se agora na da Escola Superior de Teatro e Cinema.

¹⁵ Depois de anos instalado num velho barracão herdado do circo do empresário Motta, e que já em 1846 merecera obras de adaptação, o teatro sofreu profundas alterações que, dada a grande popularidade da casa, foram pagas não só pelos empresários como pelo público e pelo casal real e seus filhos D. Pedro e D. Luiz. Concluídas as obras, o teatro reabriu em 18 de Novembro de 1852 com a comédia original de Mendes Leal Júnior, *O Tio André que vem do Brazil*. (Sousa Bastos, *op. cit.*, pp. 343-6).

mais premeditado foi! cuitado, que éra ainda o seu infame assassino...¹⁶

E é tudo. Porquê a escolha do nome do cão? Eis uma pergunta para a qual não encontro resposta. No entanto, o recurso à personagem shakespeariana evocaria, mais do que a ambição desmedida que é tema da peça original, o aspecto “gótico” do assassinio descontrolado e do fantasma que recorda as culpas do criminoso, aspectos parodiados na peça em análise.

Data de 1872 o texto que se segue: *Dous Otellos. Duas Mortes n'um Abrir e Fechar d'olhos*. Ratice Trágica por A.[ugusto] Garraio¹⁷. Incluído na colecção “Theatro Comico Portuguez”, foi publicado no Porto “Em Casa de P. Podestá e Irmão”. Trata-se de um pequeno folheto, de 21 páginas, em que duas personagens, Guimarães e Miguel, interpretam, à vez, o papel de Otello. O texto de referência não é a tragédia de Shakespeare mas o *libretto* da ópera de Rossini, da autoria do Marchese Francesco Berio di Salsa, extremamente popular em Portugal desde 1820, ano em que a ópera fora estreada no S. Carlos.

O enredo é simples: entra uma das personagens, Miguel, “vestido á romana, caricato o mais possivel, chapéo de chuva aberto, almotolia na mão” que, debaixo de uma janela, chama pela sua Desdémona. Enquanto o faz, surge uma segunda personagem, Guimarães, “vestido á romana caricatamente. Trás enfiado no bolso um immenso pão de ló” e, ao ver o que se passa, toma-se de fúria e invectiva o primeiro apaixonado. Depois de uma ‘dura’ troca de palavras, acabam por lutar, e Guimarães derruba Miguel com uma estocada de espada. Enquanto se vangloria, Miguel recupera os sentidos e, depois de uma acesa discussão, desfere, por sua vez, uma estocada no peito de Guimarães, derrubando-o. Ao tombar, este deixa cair um lenço com um monograma que Miguel reconhece, percebendo que, aparentemente, matou um colega de profissão e não um rival. Claro que o ‘morto’ ressuscita também, e a peça termina com os dois a cantar uma canção burlesca.

Dous Otellos apresenta várias características interessantes. Em primeiro lugar, trata-se do que poderíamos chamar uma

¹⁶ *Macbet*, ms. folha 6 frente.

¹⁷ Pouco se sabe acerca deste autor. Segundo Sousa Bastos em *Diccionario...* “foi um auctor dramatico festejadissimo, um excellente ensaiador e um emprezario celebrado. Pena foi que abandonasse todos os seus trabalhos e desaparecesse do theatro, onde o seu talento bem preciso era” (p. 255).

“inside joke”. O que, neste caso, significa que é um texto sobre actores e palcos reais: sendo ficção, é também uma alusão contínua a uma realidade não-ficcional. Não iria ao ponto de dizer que estamos perante um caso de meta-teatro, pois não é disso que se trata, mas a ligação ao quotidiano do meio a que se destina seria facilmente apreendida pelo público-alvo. A cena passa-se no Porto,¹⁸ e o actor Miguel não é outro senão Miguel Henriques Verdial, um actor “modesto” a quem “não foi o trabalho artistico que lhe deu a notoriedade que disfructa” mas a “parte activa que tomou na revolta republicana de 31 de Janeiro de 1891, no Porto”.¹⁹ Em 1872, Verdial era actor no Porto, tendo vindo para Lisboa em 1876, para o Teatro da Trindade, já depois da publicação desta peça. Foi impossível identificar o outro actor, Guimarães, mas, dado que todas as referências do texto são-no a actores e actrizes reais, penso que também será uma brincadeira feita a um colega de profissão — o que, aliás, é referido na peça.

Outra das ‘presenças’ no texto é o actor Ernesto Rossi. Em vários momentos do texto se diz nas didascálias que o imitam:

Com ternura á Rossiniana²⁰ Apanhando o lenço, a
largos passos imitando Rossi²¹

Rossi foi extremamente popular em Portugal, onde trabalhou por várias vezes a partir de 1868. Tendo começado a sua carreira com outros autores, rapidamente Rossi se tornou conhecido pelo seu desempenho de personagens shakespearianas. Inicialmente recebido no nosso país com admiração incondicional, quando regressou foi objecto de algumas críticas que, aliás, seriam aparentemente merecidas, se bem que não empanassem o brilho da popularidade de que gozava um pouco por toda a Europa. A *Chronica dos Theatros* dá-nos conta destas avaliações:

Rossi, com engenho versatil e nutrido por estudos
serios e longos, varia a recitação com variar de personagens.
As furias de Orestes, as duvidas de Hamlet, o amor

¹⁸ Para além da didascália inicial que situa a peça, o texto abunda em referências espaciais relativas à cidade nortenha: o café Águia d’Ouro, a Batalha, o Reimão e o Suisso, a par de outras menos explicitas para o leitor de hoje.

¹⁹ Sousa Bastos, *op. cit.*, p. 141.

²⁰ *Dous Otellos*, p. 7.

²¹ *Idem*, p. 18.

de Paulo, os ciúmes de Otello, a desesperação de Lear, a voluptuosidade de Sardanaplo, o odio de Shylock, as desventuras de Romeo, as lutas moraes de Leicester, a indole selvagem de Segismundo, a leviandade de Fulgencio, o honrado patriotismo e o amor paternal de Manuel de Sousa Coutinho, tudo é por elle reproduzido como se tivesse outras tantas naturezas quantos são os diversos personagens.

Tem-lhe sido notado defeitos, e na verdade não é isento d'elles. A criação é de si mesmo imperfeita; mas os dotes com que a adorna são taes e tantos, que o nome de Ernesto Rossi será sempre conhecido como um dos mais illustres na arte dramatica.

Um critico italiano diz a seu respeito o seguinte:

«Os effeitos delicados, as paixões cruentas, mas elegantes e diremos quasi distinctas, teem em Rossi um interprete incomparavel; mas os furores selvagens, os impetos felinos não lhe convem, e por mais que estude não se apodera delles.»²²

Perdoe-se a citação bastante longa mas nela reside muito do que é a alusão contínua, a paródia de *Dous Otellos*: Garraio, para além de fazer realçar o despropositado do ciúme de dois homens em relação a uma mulher amada que ninguém vê, parodia quer as convenções da tragédia, quer as da ópera, utilizando como veículo a forma de representar de Ernesto Rossi. À mistura com colloquialismos e, mesmo, com calão, os dois actores lançam-se em tiradas em que se desfaz qualquer hipótese de grandiloquência pelo conflito entre forma e conteúdo. *Dous Otellos* parodia, simultaneamente o enredo nuclear de ciúme e vingança, retirado indirectamente de Shakespeare, a ópera — com a utilização de excertos do *libretto* já referido —, as convenções do teatro de inspiração gótica com a sua coorte de mortes, fantasmas e vinganças, e a vida teatral portuguesa, cujos excessos satiriza.

Existem ainda referências jocosas a Ignez Rey-Balla, a soprano francesa que em 1866 se apresentara pela primeira vez como “primeira dama dramática”, e com grande successo, no Teatro de S. Carlos. A primeira ópera que cantou em Portugal foi *Macbeth* de Verdi, que traduziu o *libretto* para francês para que ela a cantasse.

²² *Chronica dos Theatros*, “Biographias Artisticas e Litterarias” (73º Esboceto) “Ernesto Rossi”, 3ª parte, Nº 15, 2ª Série, 17 de Novembro 1869, 9º anno, p. 3.

Ah! Canto bem!
Sou nas arias maior do que a Rey-Balla,
E quando eu canto só... ninguém mais falla! ²³

Mas o aspecto mais interessante prende-se, quanto a mim, com a ligação ao texto de di Salsa. Garraio entremeia excertos da ópera em italiano no texto, sem se ater, como seria de esperar, às palavras de Othello. Muito pelo contrário: na boca dos dois Otellos desta "raticice trágica", que de trágica nada tem, vão-se sucedendo palavras de Iago, Emilia e da própria Desdemona. E o efeito cómico é garantido: num dos momentos de discussão mais viva temos dois Otellos a usar alternadamente os seus argumentos e os do inimigo que o destrói. Para que sortisse efeito, o autor tinha de estar absolutamente certo da popularidade não só do enredo, como do próprio texto do *libretto*:

Miguel — E che farai? [Iago. Acto 2, cena 1]

Guimarães — Vendicarmi e morir! [Othello]

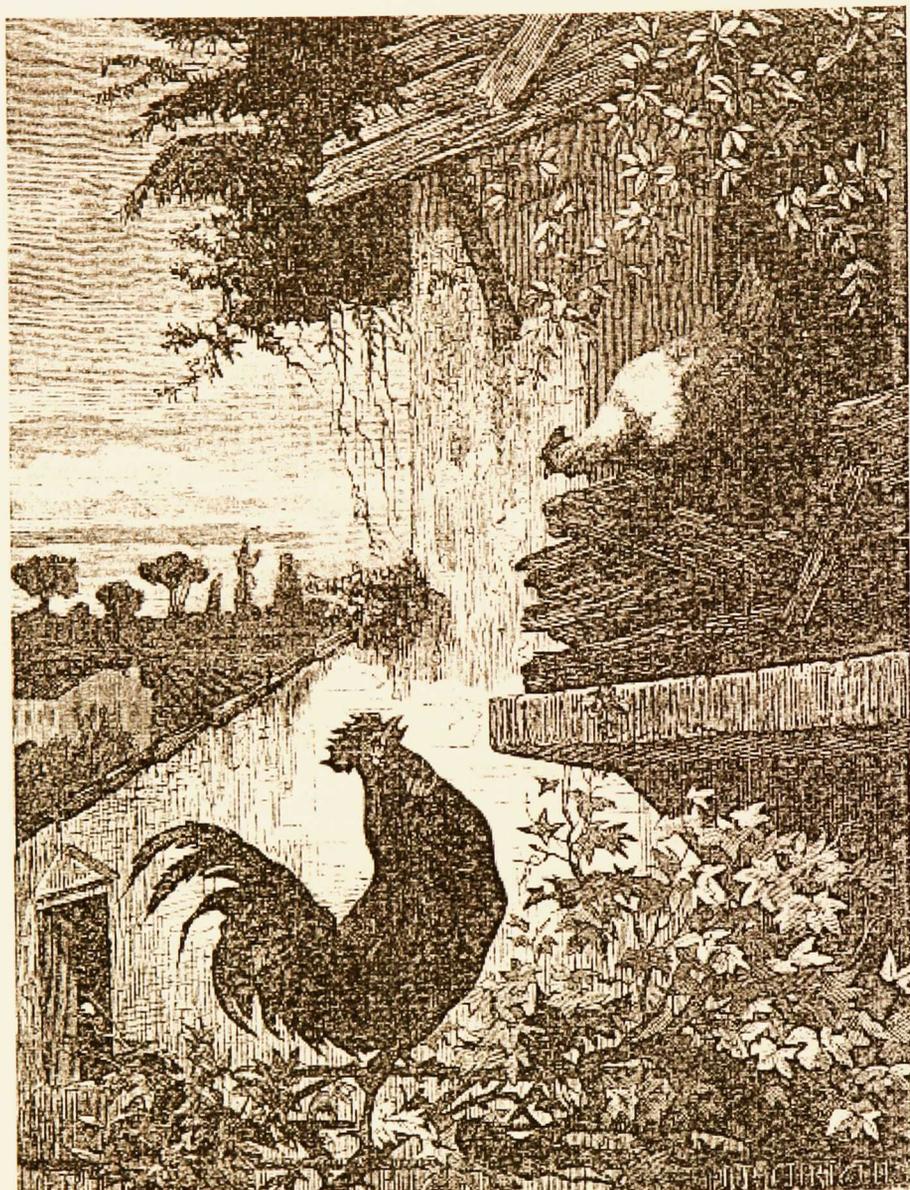
Miguel — Morir non déi! [Iago]

Guimarães (*Desesperado*) — Io ti conosco! Perció non te pavento/ Sol disprezzo, ío repeto, io per ti sento!/
Desdemona, più barbaras tormentas... [Othello para Rodrigo. Acto 2, cena 4]

Um dos casos mais curiosos da parodização das obras de Shakespeare durante o século XIX em Portugal é, sem dúvida, o da gravura que surge neste artigo. Assinada por Gonçalves Pereira que, segundo o artigo que a acompanha, acabara de morrer com cerca de quarenta anos, foi publicada na primeira página da revista *O Occidente*, N.º 20, vol. I, de 15 de Outubro de 1878. Deixemos que seja um dos colaboradores da revista a falar:

É um desenho posthumo d'um artista notavel que acaba de morrer no vigor da idade, quando o seu talento tanto promettia ainda á arte portugueza. Gonçalves Pereira foi discipulo da Academia e apresentou diversos quadros nas exposições de bellas artes realizadas em Lisboa, destacando-se entre elles, o que, desenhado pelo proprio auctor, sobe uma aguarella original, tem hoje logar d'honra na nossa folha. Como composição graciosa,

²³ *Dous Otellos*, p. 20.



ROMEU E JULIETA — Gonçalves Pereira, *O Occidente* — 1878

extremamente humorística na intenção, o *Romeu e Julieta* é certamente digno de nota, e merece pela execução um lugar distinto entre a pequena galeria dos nossos artistas contemporâneos.

A aguarela original foi adquirida pela sr^a duquesa de Palmella por ocasião d'apparecer na ultima exposição das bellas artes, em 1876. ²⁴

A gravura revela-se extremamente interessante, não só pelo que mostra da assimilação da história-base de Romeo e Juliet em Portugal, mais especificamente a extrema familiaridade com uma das cenas da peça (acto 2, cena 1), mas, mais do que isso, pela 'latinização' da situação.

Por outras palavras: na tragédia de Shakespeare, a figura forte, que toma as decisões importantes, é Juliet. Se exceptuarmos o aventureirismo da ida ao baile em casa da família inimiga, Romeo não toma nenhuma iniciativa. É Juliet quem tudo dispõe. Sugerindo a cena já referida em que, depois do baile, Juliet sonha em voz alta na varanda do seu quarto e Romeo a ouve, esta gravura coloca toda a força em Romeu, um imponente galo negro, deixando a Julieta, uma galinha branca, bastante pequena, o papel de viver a pressuposta fragilidade que o seu sexo implica(ria). O preto dominador sobre o branco submisso. O homem latino, no seu esplendor, cortejando a tímida menina que, de uma posição inicial inacessível, acabará por se render aos seus encantos.

Nem sempre constituída em obra autónoma, a paródia aos temas e, sobretudo, personagens de Shakespeare surge com alguma regularidade. Nesses casos, o autor da citação utiliza o estereótipo associado ao elemento referido. Alguns casos mais óbvios e frequentes: Hamlet para designar alguém indeciso, Romeo, o apaixonado, Othello, o ciumento. Como exemplo, refere-se apenas uma descrição, sem assinatura, de um hipotético serão lisboeta em que, num tom satírico, o autor fala da menina "anémica" que canta *La donna é mobile*

Ao que o Romeu de agua morna replica, olhando furtivamente para o papá da pequena, que afaga uma grossa bengala de canna da India: Quanto te amo, minha doce primavera!... ²⁵

Para além do absurdo de pôr na boca de uma "Julieta", símbolo da fidelidade no amor, uma das mais famosas árias de

²⁴ "As nossas gravuras. Gonçalves Pereira e os seus desenhos. Romeu e Julieta", *O Occidente*, N^o 20, vol. I, 15 de Outubro de 1878, p. 155.

²⁵ "O Vão do Mosquito. Cartas ao meu amigo M. G. Vianna", in *Penna e Lapis. Revista Artistica e Litteraria*, Lisboa, 1882, N^o 4, p. 26. Os proprietários e directores da revista eram: Manoel J. Gonçalves Vianna, José J. d'Almeida, José S. Corrêa Dias e Alfredo Gonçalves Vianna.

Verdi que foca especificamente a inconstância amorosa das mulheres, também a impetuosidade que caracteriza a personagem de Romeo na tragédia isabelina, se desfaz, ridiculamente, na expressão “de água morna” e no temor demonstrado perante o “papá” de “grossa bengala” na mão. Exemplos como este são bastante numerosos ao longo de todo o século.

Um caso interessante, a merecer estudo separado, é o de João Inácio do Patrocínio da Costa e Silva Ferreira ²⁶, doutor em Matemática e bacharel em Filosofia pela Universidade de Coimbra, que, em 1885, publica *Romeo e Julieta. Poema Heroico* ²⁷, a pretexto de “dar descanso ao xis, trabalho á musa” ²⁸. A obra encontra-se dividida em sete cantos com os seguintes títulos: “A Predisposição”, “A Descoberta”, “A Conquista”, “A Conspiração”, “A Intriga”, “O Apocalipse” e “A Catastrophe”. Mais tarde, em 1901, viria ainda a publicar *O Rapto Calmon. Dois paragraphos addicionaes ao poema heroico Romeo e Julieta*. Se bem que posterior na composição, este segundo texto constitui uma apresentação do tema do primeiro. Mas voltarei a ele mais à frente...

Para falar com absoluto rigor, estes dois textos não deveriam ser incluídos na categoria de “paródias”, uma vez que a tragédia amorosa está presente e, na sua maior parte, o enredo de Shakespeare é seguido, se bem que a traço grosso. Patrocínio da Costa inclui até uma sugestão do ‘reforço’ de horror que David Garrick introduzira na sua versão da peça, em 1748, a pretexto de fazer parte do texto de Bandello, fonte de Shakespeare: o acordar de Juliet no túmulo antes de Romeo sucumbir ao efeito do veneno ²⁹. As convenções do poema heróico como, por exemplo, as diferentes partes em que se encontra dividido e a utilização dos deuses e/ou demónios para proteger ou atacar os protagonistas, são também utilizadas. Escrito em verso decassilábico, não apresenta, contudo, nem rima nem forma estrófica regular. Portanto, se bem que não utilize a forma nobre

²⁶ Patrocínio da Costa nasceu em Braga em 9 de Novembro de 1837, tendo morrido em Lisboa em 31 de Outubro de 1901.

²⁷ *Romeo e Julieta. Poema* pelo Dr. Patrocínio da Costa, Lisboa, Typographia de Eduardo Roza, 1885.

²⁸ *Romeo e Julieta*, Canto Primeiro, estrofe V, p. 15.

²⁹ “Mr. Garrick has, with a masterly and friendly hand, corrected. [...] Bandello, the Italian novelist, from whom Shakespeare has borrowed the subject of this play, has made Juliet to wake in the tomb, before Romeo dies: this circumstance Shakespeare has omitted; not, perhaps, from judgement, but from reading the story in the French or English translation, both which have injudiciously left out this addition to the catastrophe.” in INTRODUCTION, *Romeo and Juliet. Bell's edition of Shakespeare plays, as they are now performed at the Theatre Royal in London*. Londres, Bell, 1773 (1ª ed). Vol. II, pp. 81-152.

da tragédia, mantém-se dentro de uma forma que, à partida, desmentiria o ridículo.

Mas a tragédia amorosa de *Romeo e Juliet* é apenas um pretexto para o professor de Matemática: ele aproveita a sua obra para mostrar a extensão e variedade da sua erudição, bem como para satirizar variados aspectos da sociedade portuguesa. Da religião à política, das relações familiares aos usos e costumes, muitos temas e pessoas passam nos versos deste autor que não hesita em utilizar conceitos científicos para explicar ou colorir os incidentes que relata:

Genios propicios tinham protegido
E preparado o acesso áquelle baile,
Onde curado foi da antiga frida
Do seu primeiro amor; mas outra frecha
O travesso Cupido bem sabia
Donde lhe disparar, e os meigos olhos
De Julieta gentil foram á bêsta,
Arco ou zarabatana para o tiro.
De igual amor ferida, a dama linda
A equação completava do problema;
E posto estava em equação, que o resto
São processos sabidos, estudados.
Numa de astronomia ou de mecanica
Dada questão, quesito transcendente,
É quasi sempre a parte mais difficil
Saber interpretar condições postas,
Traduzil-as em calculo; se o *hoc opus*,
Hic labor est, ficou bem atacado,
A empreza está metida a bom caminho,
E a esponja, a lousa, o giz fazem o resto,
Quando o calculador erra o calculo,
E sabe discernir qual é do proprio
Problema a solução que tomar deva.
O problema de amor tem, como aqueles,
Tambem as duas partes bem distinctas,
Descoberta e conquista; e na primeira
É que está o *busilis*.³⁰

Pelas alusões e referências que faz no texto, fácil se torna constatar as simpatias liberais de Patrocínio da Costa: religiosos e miguelistas são repetidamente atacados, sendo que frei Lou-

³⁰ *Romeo e Julieta*. Canto terceiro, IV, pp. 64-5.

renço é poupado porque se opõe à tirania paterna, ajudando os dois jovens.

De igual invento
Do infante Dom Miguel os partidarios
No nosso Portugal se aproveitaram,
Creando uns graus de pagem, escudeiro,
Mestre e tal, co'uns tributos inherentes
Da ordem p'r'os 'spertalhões. Inda hoje os mesmos
Novos sebastianistas em septembro
Para se embebedar um dia escolhem,
Homenagem rendendo a um rapazola;
Jantam bem, e depois cantam gostosos
O hymno do seu garoto. Ora... farçantes! ³¹

O próprio Almeida Garrett, apesar de liberal, também não é poupado: “Cuidavam dos vestidos, dos enfeites/ (Dos *toucadores* não, que é disparate/ na lingua portugueza)”. E o professor bracarense continua, acabando por compor um texto em que se acumulam as referências a assuntos tão díspares como a “*bartholomeida*” (referência à matança de S. Bartolomeu, em França, ordenada por Catarina de Médicis em 1572), a história de Píramo e Tisbe, Oberon e Titânia, a Inquisição e a expulsão dos judeus no reinado de D. Manuel por influência de “esses infames/ [que] Hão de o titulo usar de *reis catholicos!*”, sempre num tom entre o sério e o divertido que, se em alguns pontos recorda *Os Burros* do Padre José Agostinho de Macedo, noutros se integra na tradição de sátira social e política dos caricaturistas da segunda metade do século XIX português, nomeadamente Bordalo Pinheiro, também ele referido na figura do Zé Povinho, que, apesar de tudo, usavam um tom menos amargo do que o turbulento Padre.

Excêntrico e divertido, o professor de matemática que gozava de grande popularidade entre os seus alunos, era já autor de outras obras e continuou a escrever durante algum tempo, deixando-nos um conjunto de textos que, aparentemente têm o tom jocoso como denominador comum. Não tendo consultado senão o título dos outros, não me é possível estabelecer comparações de forma e conteúdo. Este tom manteve-o com poucas mudanças até àquela que terá porventura sido a sua última obra, uma vez que foi publicada uns meses antes da sua morte e teve por origem um acontecimento desse mesmo ano: trata-se

³¹ *Romeo e Julieta*, Canto Segundo, I, p. 42.

do já referido *Rapto de Calmon*. O incidente que lhe está na base, encontra-se descrito na *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*:

Rosa Calmon, de 32 anos e filha do cônsul do Brasil na cidade [do Porto], sendo impedida pelos pais de entrar na vida religiosa, decidiu fazê-lo, de forma espectacular, a 17.2.1901. O pai conseguiu impedir a fuga. Sendo a protagonista de maioridade, a liberdade de consciência devia ser respeitada num regime que se dizia liberal. A imprensa anticlerical, porém, entrou em campo; os jornais católicos sofreram assaltos; sacerdotes e leigos foram vexados e até leigos insultados e perseguidos. [...] Para dar certa aparência legal, no futuro, à existência e funcionamento dos institutos religiosos existentes, publicou-se o dec. de 18.4.1901. Não obstante estar cheio de contradições e disfarces para acalmar os elementos revolucionários, regulou a situação precária mantida até 1910.

Patrocínio da Costa apresenta uma versão diferente:

Intitulamos *Rapto Calmon* a publicação que agora trazemos á luz, por que foi a proposito d'aquelle celebre, mas felizmente frustrado rapto, que rebentou a questão religiosa, a qual actualmente agita o nosso paiz. Á nobreza e energia com que se houve por essa occasião o honrado povo liberal portuense se deve a subtracção da Snr^a D. Rosa Calmon ás garras do jesuitismo; o facto veio despertar do somno indolente o povo, que devia ser vigilante e não o era. ³²

Acusando os frades de tentar raptar Rosa Calmon de casa dos pais, o autor aproveita este incidente para, por um lado, criticar a hierarquia católica e, por outro, a tirania de pais que, não aceitando as decisões dos filhos, lhes tentam impor situações que não lhes dizem respeito. E é aqui que a história portuguesa se junta à tragédia shakespeareana: também Romeu e Juliet são vítimas de um ódio familiar que os precede e, no início da acção, a jovem Capulet está prometida em casamento a um noivo que não escolheu.

E vós, damas illustres e prendadas,
Que tendes coração e intelligencia

³² *Rapto Calmon*, Prologo, p. 5.

Grande e nobre, homenagem merecida
 Com a vossa atenção a estes meus carmes
 Á memória prestae dos desditosos
 Jovens amantes, victimas da barbara
 Paternal prepotencia e auctoridade;
 Vinde ouvir como o amor levara ao tumulo
 Com morte prematura os filhos unicos
 De velhos, obstinados inimigos.
 Paes tyrannos, crueis, a serdes justos
 Aprendei n'este exemplo: observae como
 O pezar, o remorso, a irreparavel
 Perda de descendencia foi legimo
 Castigo natural de genitores
 Que a da paternidade não souberam
 Nobre missão cumprir.
 E vós, donzellas
 Na flor da mocidade e da belleza,
 Meus jovens imitae, não na desgraça,
 Mas no amor, na ternura e na coragem. ³³

O tom mudou. Apesar de estes “dois paragraphos additionaes” serem muito curtos e não se afastarem substancialmente do conteúdo do poema em si, o autor já não escreve com a mesma vivacidade e, diria mesmo, graça com que compusera a obra anterior.

Tal como a cena do primeiro encontro de Romeo e Juliet, também a cena da morte de Desdemona era extremamente popular, tendo sido tema de variados textos e ilustrações assim como objecto de diversas traduções de autores que, não tendo traduzido a peça por inteiro, dedicaram algum do seu tempo a traduzir esta cena, atestando assim a sua popularidade. É o caso de, por exemplo, Luiz Ribeiro de Sá, que, verificando o sucesso da peça na tradução de José António de Freitas levada à cena pelo terceiro ano consecutivo no D. Maria ³⁴, publicou a sua

³³ “Do Canto Primeiro”, VI, pp. 14-5.

³⁴ Brasileiro radicado em Portugal, José António de Freitas traduziu *Othello* (1882) e *Hamlet* (1887), textos que durante várias temporadas foram levados à cena com grande sucesso, sobretudo pela companhia Rosas e Brazão, detentora da concessão do D. Maria. Gustavo de Mattos Sequeira, na sua obra *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Publicação Comemorativa do Centenário, 1955, dá-nos conta do interesse pela tragédia de Shakespeare: “O *Otello*, que o público de Lisboa já tinha visto por grandes artistas e haveria de ver por outros, foi uma das peças que conseguiram elevar mais alto o plano de aceitação dos artistas do D. Maria. A tradução de José António de Freitas, que, como todas, apresentava variantes, foi posta em cena com um luxo extraordinário. Cenários de Manini. Guarda-roupa deslumbrante. Brazão, que escolhera a obra eterna de Shakespeare para a sua festa (em 18 de Novembro), e João Rosa, no papel de «Iago», foram os dois vencedores nesse combate da ribalta com a plateia” (p. 369).

própria tradução na *Revista Theatral* ³⁵. É esta cena o tema da próxima paródia.

Em 1890, Rangel de Lima Junior, publica *Othello*. *Comédia original em 1 acto* ³⁶. Este autor, nascido em Lisboa em 14 de Abril de 1839

Teve como poucos a sua epocha de festejado auctor dramatico, apresentando muitas peças originaes, que eram recebidas com agrado em D. Maria, Gymnasio, Trindade, Principe Real, Rua dos Condes e Variedades. [...] São innumerables as suas traducções de boas peças que se tem representado em todos os theatros de Lisboa e Porto. ³⁷

O enredo é simples. Dois irmãos, ainda crianças, estão numa sala ocupados com as suas tarefas: Albertina, a mais velha, pratica escalas ao piano, enquanto que Eduardo, sentado num cavalo de pau, tenta resolver as contas que o pai o mandou fazer. Quando, após uma disputa entre os dois, Albertina sai da sala, Eduardo resolve distrair-se a representar uma das cenas de *Othello*, a peça que a família vira na noite anterior: a cena da morte de Desdemona. Depois de convenientemente 'vestido' para o papel, decide utilizar a boneca da irmã como Desdemona. O problema surge quando, no ardor da representação, Eduardo rasga o vestido da boneca. Temendo as consequências, esconde o brinquedo e quando, mais tarde, Albertina descobre o que aconteceu, Eduardo acusa Diógenes ³⁸, o cão, do estrago. Albertina resolve desmascarar a mentira do irmão e encena uma pretensa ordem do pai para que o cão seja morto. Perante tal perigo, Eduardo confessa, e os dois irmãos acabam por fazer as pazes.

O texto de Rangel de Lima reflecte duas realidades diferentes: a primeira é a popularidade do texto de José António de Freitas, uma vez que são excertos deste que Eduardo declama, assim

³⁵ "Ensaio. Othello", in *Revista Theatral*, de 15 de Setembro de 1885, p. 277-281.

³⁶ Publicado em "Brinde aos Senhores Assignantes do Diario de Noticias" (pp. 149-168), Lisboa, Typographia Universal.

³⁷ Sousa Bastos, *op. cit.*, p. 256.

³⁸ Como é óbvio, a escolha do nome do cão faz parte do jogo da paródia: Diógenes de Sinope era um dos filósofos gregos da escola cinica cujos membros reivindicavam para si o nome de cães uma vez que a sua escola se situava numa povoação chamada *cynosarges* [cão ágil], e afirmavam ladrar contra os preconceitos e cultivaram ao máximo a ironia socrática. No caso específico de Diógenes, conta-se que andou de dia com uma lanterna na mão a correr as ruas da cidade à procura de um homem honesto.

como a do próprio espectáculo. A segunda é o que penso ser uma visão 'popular' do significado do enredo e do texto em si. Frases como as que Eduardo usa para descrever a acção da cena que está a representar mostram o que o público acharia importante, esquecendo a dor que atravessa o diálogo entre os dois esposos assim como todo o jogo de sentimentos que conduz à catástrofe:

Tambem, na scena da morte, ella [Desdémona] pouco tem que dizer... [...] Ora, o mouro entra por aqui; assim... e, depois de umas reflexões, diz: [...] Segue-se um dialogosito até que elle se sae com esta: [...] Ella, coitadinha, depois de umas lamurias de apertar o coração, implora-lhe com uns modos muito bonitos. ³⁹

O estratagema de colocar palavras como as que são trocadas entre Desdemona e Othello na boca de uma criança é eficaz, uma vez que permite a já referida limitação do seu sentido, ao mesmo tempo que toda a cena se torna burlesca pela inverosimilhança da situação.

Apesar de não fazer parte da acção da comédia de Rangel de Lima, Iago também está presente. Ao reconhecer o seu erro, Eduardo revela a familiaridade com o vilão reunindo-se na mesma figura, como já acontecera — se bem que de forma diferente — em *Dous Otellos*, Othello e o seu inimigo. O facto de ser Diógenes, o cão com o nome do filósofo que buscava a honestidade, a sofrer as consequências da desonestidade do rapaz, é, também ele, um elemento do burlesco, como o próprio Eduardo reconhece:

E o Diogenes, coitadito! a pagar as favas, elle tão meu amigo, que me estima tanto, que me lambe as mãos... e eu pago-lhe as suas meiguices com a minha ingratidão. Sou um intriguista!... um falso denunciante! — Vejam como se trocaram os papeis. Quis fazer de Othello e faço de Yago, aquelle mau homem da peça de hontem. — Ao mesmo tempo dá-me vontade de rir, Diogenes transformado em Othello. Tem graça! Ah! Ah! Ah! ⁴⁰

Este pequeno drama familiar conclui-se com Albertina a confessar ao irmão o seu próprio embuste e termina fechando um círculo:

³⁹ *Othellosito*, cena 2, pp. 156-7.

⁴⁰ *Op. cit.*, cena 7, p. 162.

EDUARDO (pulando de contente e um tanto commovido)
— Ah! Albertina da minha alma! minha querida irmãsita!
que pezo me tiraste! És mil vezes melhor que Desdemona.
Peço-te uma coisa... Representa commigo a scena da
morte.

ALBERTINA — Com uma condição.

EDUARDO — Qual é?

ALBERTINA — Não me estrangulares como fizeste á
boneca, meu Othellosito! (Abraçam-se e beijam-se.)⁴¹

O texto que se segue é de uma natureza totalmente diversa. Em 1897, Guilherme Teixeira Machado publica no Porto, um folheto intitulado *O Espectro do Braz Tisana no Reino do Não-te-Rales*⁴², onde, no meio de um diálogo dramático em que o Braz Tisana “que muita gente conheceu no Reino do Não-te-rales e que succumbiu um dia hypocondriaco por se vêr rodeado por tantos parvos e no meio de tanta asneira”⁴³ critica a situação criada pela aceitação do Ultimato inglês de 1890, personificada na personagem de El-rei Zero 1º. Este, depois de fortemente zurrado pela verve do jornalista portuense, senta-se rodeado de três cães: Iago, Judas e Veneno. Abandonado por todos, reconhece que já nem nos cães confia.

O REI *enxotando Iago bruscamente:*

Iago... Iago... Então... basta de festas, vá!...
Safado! cachorro immundo!... Olhem o odre
De gordura já meio leso e meio pôdre!
Biltre! Á força de comesainas e de enchentes
Emprenhou-te a barriga e caíram-te os dentes!
As unhas foi meu pae quem t'as cortou de vez...
Já nem és cão... és porco; e inda em porco és má rez!
E lembrar-me eu de o ver, cansarrão fero e bruto,
O ventre magro, o olhar em sangue, o pello hirsuto,
Capaz de trincar ferro e mastigar cascalho!...
E eil-o agora: poltrão! ventrudo-mór! bandalho!

Iago redobra de festas. O rei dá-lhe um pontapé.

O bandalho! o bandalho!...

⁴¹ *Op. cit.*, cena 8, p. 168.

⁴² Porto, Editor: João do Santos Ferreira.

⁴³ *Op. cit.*, p. 5.

Recordemos que José de Sousa Bandeira, o Braz Tisana do título, jornalista portuense conhecido pelas suas críticas à política do país, que lhe valeram a prisão, acabou por vir a ser escrivão em Guimarães, cidade onde levou à cena a primeira versão teatral portuguesa de *Othello* que se conhece, depois de a ter feito estrear no Porto ⁴⁴.

Em 1899, regressamos de novo ao teatro com *Um ensaio do Hamlet. Comedia original em 1 acto*, de José [Damásio de Almeida] da Camara Manoel, a dada altura secretário da Companhia Rosas e Brasão, concessionária do Teatro D. Maria II, o que explica algumas das referências feitas na peça ⁴⁵.

De novo nos encontramos perante um texto que parodia a tragédia de Shakespeare não pela rescrita do texto original, uma vez que os poucos excertos citados lhe são fiéis, mas pela crítica às convenções da representação e da vida de uma companhia de teatro.

Mais uma vez o enredo é simples: um grupo de elementos do "Club Recreativo Aurora Dramatica!" reúne-se para ensaiar algumas das cenas da peça que planeiam apresentar ao público: *Hamlet*. Por entre conversas, amuos, pequenas discussões e piadas mútuas o ensaio acaba por se fazer sem que se consiga, de facto, fazê-lo: os actores não conseguem levar a cena escolhida (acto 3, cena 1) de início ao fim.

A primeira das cinco figuras que nos surge em cena, chama-se António Pedro, numa clara alusão, reiterada de variadas formas ao longo da paródia, ao famoso actor que tanto sucesso obteve nos vários palcos lisboetas: Variedades, Príncipe Real, D. Maria, Gymnasio e, no fim da vida, de novo no D. Maria com a companhia Rosas e Brasão. ⁴⁶ No entanto, o António Pedro da

⁴⁴ Ver Maria João da Rocha Afonso, "Othello estreia-se no palco português..." in *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, Nº 5, Lisboa, JNICT, Centro de Estudos Comparados de Línguas e Literaturas Modernas, FCSH, UNL, pp. 121-136.

⁴⁵ José da Camara Manoel, nasceu em Lisboa em 1861. Escritor, jornalista e dramaturgo a sua actividade foi variada e estendeu-se em muitas direcções. Ocupou diversos cargos na Administração Pública e, ao longo de toda a vida, manteve simultaneamente intensa actividade como jornalista. Foi, segundo a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, "redactor, colaborador, gazetilheiro e revisor em muitos jornais de categoria como *O Globo*, *O Tempo*, *Novidades*, *O Dia*, *Correio da Tarde*, *O Século*, *Diário de Notícias*, entre outros.[...] Excelente tradutor de muitas obras dramáticas, foi sobretudo escrevendo para o teatro que se notabilizou." Foi autor de grande quantidade e variedade de textos onde se incluíam mais de vinte comédias em 1 acto "todas representadas com êxito" ainda segundo a *Enciclopédia*. O texto agora estudado foi editado em Lisboa por Arnaldo Bordalo.

⁴⁶ **António Pedro** de Sousa nasceu em Lisboa, em 15 de Maio de 1836 e morreu em 23 de Julho de 1889. "Estreiou-se no theatro das Variedades em 1858 [...] Foi progredindo e mais agradando dia a dia, a ponto de substituir o

peça de Camara Manoel não é, aparentemente, um grande actor: os colegas brincam com a sua prosápia e com a sua ansiedade em se assumir como a pedra angular de todo aquele trabalho. A sua entrada em cena define imediatamente o tom de toda a peça:

Esta espiga de ser eu sempre o primeiro a entrar, e de accumular á força as funcções de illuminador, tambem ha de acabar. Nada, que os outros são socios como eu, pagam como eu, representam como eu... Não, isso é que não representam, porque não ha cá nenhum que me ponha o pé adiante! Lá feitio para a coisa tenho eu como burro! ⁴⁷

Os colegas não perdoam:

ANDRÉ — Ou tu não te chamasses António Pedro!

JULIÃO — É preciso accrescentar — numero 2. Porque comquanto o primeiro, o unico, o glorioso artista já não exista, não vá haver confusões....

A. PEDRO — Pois é verdade, é sim. Até no nome sou artista. Nasci para o teatro...

JULIÃO — E para apanhar cascas de pevide! Ah! Ah! Ah!

ANDRÉ (*Rindo tambem*) — Ah! Ah! Ah!

A. PEDRO — Vão rindo, vão rindo... Quando eu assignar a minha escriptura para D. Maria, hão de se morder de inveja, vocês e os outros... ⁴⁸

Nesta última frase, Camara Manoel deixa transparecer a sua familiaridade com os problemas da companhia Rosas e Brasão: quando, em 1880, se assinou o contrato de concessão do teatro, a companhia tinha consignada no seu Regulamento a exigência de “tentar escripturar os actores António Pedro e Joaquim Ferreira Ribeiro” ⁴⁹. O primeiro estava comprometido e, durante algum tempo, gerou-se na sociedade lisboeta alguma expectativa em torno desta contratação.

Mas, se as capacidades quer artísticas quer intellectuais do actor real não só não eram postas em causa como eram muito

grande Izidoro, quando este sahiu do teatro. D’ahi em diante o seu agrado foi extraordinario. [...] Era dos talentos mais expontaneos e assombrosos que o nosso teatro tem possuido”. A descrição é de Sousa Bastos (*op. cit.* p. 162), que também refere ter sido *Hamlet* um dos grandes sucessos de António Pedro.

⁴⁷ *Um Ensaio do Hamlet*, p. 3.

⁴⁸ *Um Ensaio...* p. 4.

⁴⁹ Gustavo de Matos Sequeira, *op. cit.*, vol. I, p. 257.

apreciadas, outro tanto não acontece com este “luminar da scena portugueza” que é o centro e a origem de todos os equívocos que vão surgindo. O texto usa como recurso cómico o mal-entendido, o “não-entendido” e a troca ou desconhecimento de palavras. E é sempre António Pedro quem não sabe o que “taciturno” quer dizer, que não percebe as indicações que lhe dá o ensaiador, que repete as palavras do ponto *ipsis verbis* quer sejam do texto quer sejam indicações ou referências à forma de representar o texto e encadeia na mesma frase falas do texto, comentários dos colegas e indicações de cena sem perceber que o está a fazer. A despeito da sua afirmada “sensibilidade artística”, é ele também que leva ao pé da letra o texto de Shakespeare, originando algumas cenas engraçadas:

SABINO — Não quero brincadeiras durante o ensaio (*Para A. Pedro*) Olha, como o monologo é muito grande, corta-se o resto, e só dizes depois: «Morrer... dormir... dormir... sonhar talvez!» Ora dize lá.

A. PEDRO — Dormir... dormir...

ANDRÉ (*pontando*) — Morrer... dormir...

A. PEDRO — Dormir... talvez!

SABINO — Não é isso. É assim. (*Levanta-se e vae dizer a falla*) «Morrer... dormir... dormir... sonhar talvez!» Percebeste? Tu primeiro, morres, depois dormes, depois sonhas!

A. PEDRO — Mas isso não póde ser! Eu depois de morto não posso sonhar!

SABINO — Faz o que te ensino e deixa o resto. Anda lá. (*Torna a sentar-se*)⁵⁰

E o ensaio prossegue com o ensaiador, “imitando a voz e meneios de mulher”, a fazer o papel de Ophelia. No fim da peça pouco se avançou no trabalho da tragédia, mas deu-se uma revelação espantosa: o senhorio do Club Recreativo Aurora Dramatica, que fora convidado a desempenhar o papel do Fantasma do pai de Hamlet como forma de o distrair do pagamento das rendas em atraso, acaba por descobrir que António Pedro é o seu filho há muito perdido e termina abruptamente a sessão para o levar junto da mãe porque, como diz o protagonista, “Primeiro a familia! Depois a arte!”. A figura do pai morto da peça transforma-se assim em pai de carne e osso ‘ressuscitado’ de uma ausência de toda a vida.

⁵⁰ *Um Ensaio...*, p. 9.

Este texto apresenta uma particularidade curiosa: ao Ghost, figura de origem misteriosa que representa o Rei Hamlet, pai do príncipe, dá-se, contrariamente ao que era costume nos textos portugueses em que surgia como “Espectro” ou “Fantasma”, o nome de “Sombra”. Curiosamente, é por este nome que a figura é conhecida em Espanha ⁵¹. Talvez tenhamos aqui o indício de algum contacto com a história da recepção de Shakespeare no nosso vizinho ibérico...

E estas são as paródias que encontrei que estão datadas. Outras há, no entanto, que, se bem que não apresentem menção de data, se aproximam das já mencionadas. São elas *Um Othello no Banho. Comédia n’um acto*, assinada com o pseudónimo Raúl Stop, *A morte d’Othello. Dialogo tragi-comico*, de Castro Dias, *A Traição de Ophelia*, de Eduardo Inglês Cezar de Moura e *Romeu e Julieta. Comédia em 1 acto*, de J. Garcia de Lima.

Escrita em Paris na Rue de l’Ecole de Médecine, como está mencionado na primeira página, e assinada com um pseudónimo — Raúl Stop — a comédia em um acto *Um Othello no Banho* ⁵², passa-se num ambiente burguês em que a sogra de um ciumento, querendo sair à rua com a filha sem que o marido desta as siga, lhe fecha à chave a roupa enquanto ele toma banho, forçando-o a permanecer na banheira durante a sua ausência. Alimentando desta forma as suspeitas ciumentadas de Julio (o marido), as duas senhoras saem de casa. Quando regressa, D. Margarida encontra o marido imerso nas mais amargas reflexões acerca da infidelidade das esposas, pensamentos alimentados pelo calista Verrugoni que lhe viera tratar dos pés e que, por andar sempre de casa em casa, “est[á] acostumado a vêr muita cousa” (cena 6), pelo criado, Baptista, que desconversa de cada vez que ele lhe pergunta pela esposa, e por uma carta anónima que é entregue, por engano em sua casa. Após ser recebida com

⁵¹ Entre 18 e 20 de Novembro de 1999 realizou-se na Universidade de Múrcia, em Espanha, o Congresso *Four Centuries of Shakespeare in Europe*, onde Rafael Portillo e Mercedes Salvador, da Universidade de Sevilha, apresentaram a comunicação “Spanish productions of Hamlet in the twentieth century”. Nessa comunicação fizeram um breve resumo das traduções/adaptações da tragédia de Shakespeare em Espanha desde a primeira que surgiu até às do século XX. Um dos aspectos focados foi precisamente a inusitada utilização do termo “Sombra” para traduzir “Ghost”, situação que só se alterou recentemente, com a nova tradução feita por Angel Luis Pujante, da Universidade de Múrcia.

⁵² A peça não foi, aparentemente, nem editada nem representada. Consiste num manuscrito, sem indicação de páginas, apresentando apenas uma divisão em doze cenas que corresponde não a qualquer imperativo estético ou semântico, mas tão só ao critério de que, de cada vez que entra ou sai uma personagem, se corta a acção.

acusações do marido, a esposa esclarece o mistério: saíra para ir ao fotógrafo buscar a fotografia que fizera na semana anterior, pois queria oferecer-lhe o seu retrato como prenda de aniversário. A peça acaba com a reconciliação dos dois esposos e com um aviso de D. Margarida:

Bom deixemos isso e não pensemos mais em tal. Agora d'aqui para o futuro cuidadinho, e nada de peccar. Perdoo-te, porque lá diz o dictado não há zêlos sem amôr, e tu que fôste ciumento como um Othello, é porque me amavas muito e muito se deve perdoar a quem muito tiver amado.⁵³

De Shakespeare, o autor utilizou o estereótipo do marido ciumento sem razão, o alimentar das suspeitas com conversas e factos mal ou apressadamente interpretados, as falsas provas e a confrontação final. Mas nem o ambiente, nem as personagens têm qualquer ligação ao original. Apresentada ao concurso de peças de teatro do Conservatório (em cujo arquivo se conserva), a comédia *Um Othello no Banho* é de muito fraca qualidade e nem mesmo é muito engraçada.

Muito mais interessante, apesar de muito curto, é o “dialogo tragi-cómico” *A morte d'Othello* de Castro Dias⁵⁴. O enredo é simples: “Um saloio d'Alcanhões, que pela primeira vez penetra no palco d'um theatro” vê um actor a ensaiar a cena em que Othello mata Desdemona. Incapaz de distinguir a realidade da ficção o saloio dispõe-se a ajudá-lo, pensando que está aflito. O actor, empolgado pelo papel, toma-o por Iago e assim se lhe dirige, de alfange na mão. Continuando a fazer a cena sem se deixar interromper pelos comentários do saloio que alterna entre o susto, a ofensa, a indignação e a incredulidade, o actor, que passa do texto da peça declamada ao final do *libretto* da ópera de Verdi⁵⁵, estreada no S. Carlos na temporada de 1888-1889, com sucesso imediato⁵⁶, acaba por se matar perante o olhar atônito

⁵³ *Um Othello...*, cena XII.

⁵⁴ O texto foi publicado no Porto pela Livraria Lousada Editora. O exemplar que possuo é fotocópia do folheto guardado no arquivo do Teatro Nacional D. Maria II. Tem escrito à mão, na primeira página “Pertence ao Club Amadora”.

⁵⁵ Esta ópera, cujo *libretto* é de Arrigo Boito, foi estreada em Milão, em 1887.

⁵⁶ Nessa temporada, a ópera *Otello* foi representada 7 vezes e, na temporada seguinte, foi a que maior número de espectáculos teve. Manteve-se no programa do Teatro, sendo apresentada com regularidade. Para mais pormenores sobre a distribuição das representações ao longo dos anos, veja-se *Pensar é Morrer ou o*

do saloio que, depois de verificar o estado do cadáver, vem à boca de cena:

O Telles espichou; fêl-a bonita!

Escrita em decassilabo de rima cruzada, o autor construiu o cómico na divergência de pontos de vista das personagens: o saloio toma a ficção por realidade, não transpondo nunca a barreira da ilusão dramática, e o actor, tendo-a transposto, deixa-se levar pela ficção acabando por fazer dela realidade. Esta diferença de campos leva a que mantenham um 'semi-diálogo' em que o saloio umas vezes responde ao actor, outras comenta o que diz em apartes para o público ou desabafos para si próprio:

OTHELLO (*largando-o*) — Eu sou Othello, o moiro de Veneza,

Tu és Iago, a hyena, o vil jaguar...

SALOIO (*formalisado*) — É maluco... Olhe lá, vossê ouviu?

Eu agora não 'stou p'ra o aturar...

(*virando-lhe as costas*) E vá lá chamar nomes a seu tio!
[...]

OTHELLO (*declamando*) — Tu, que nasceste além n'esses sertões,

Entre elephantes, tigres e panteras...

SALOIO (*interrompendo-o, irado*) — Isso é falso! Eu nasci em Alcanhões,

E lá não houve nunca d'essas feras... ⁵⁷

Apesar de muito curta (8 páginas) a peça mantém um excelente ritmo de comédia, com as falas curtas das duas personagens alternando-se sem tempos mortos. O autor tinha um bom sentido de palco, e penso que, ainda hoje e dada a frescura da sua linguagem, este "diálogo tragi-cómico" poderia ser representado com agrado. Mais uma vez estamos perante um caso de "teatro dentro do teatro" com uma sátira à melodramática representação romântica e a característica adicional de, num texto muito simples, se proporcionar ainda uma reflexão sobre a natureza da ilusão dramática.

Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias, de Mário Vieira de Carvalho, Lisboa, INCM, 1993.

⁵⁷ *A Morte...*, p. 4.

O pretenso ensaio de *A Traição de Ophelia*, “um d’estes dramalhões pesados, muito sanguinarios, mas de grande effeito melodramatico”⁵⁸ em “5 actos, 12 quadros e mettendo 56 figuras!!” é apenas um pretexto para uma troca de insultos entre ANASTACIO COSME, “56 annos — amador dramatico”, e SEBASTIÃO ALVES FIGUEIRA, “40 annos — ensaiador e amador dramatico (temperamento brusco)”, dois dos elementos da “Sociedade Recreativa Dramatico-Musical, União, Fidelidade e Capricho Lisbonense” que prepara uma récita. Shakespeare limita-se a fornecer a Eduardo Cezar Inglez de Moura os nomes da personagem de Ophelia (apenas referida) e uma metáfora para o apaixonado: “que famigerado Romeu!”⁵⁹

E é de Romeo e Juliet que trata a última paródia que incluo neste estudo: *Romeu e Julieta. Comedia em 1 acto*, de J. Garcia de Lima, publicada (em 2ª edição) pela Livraria Popular de Francisco Franco em Lisboa⁶⁰. Contrariamente a algumas das paródias de que tenho vindo a falar de que não encontrei notícia de representação, esta peça ostenta na página de rosto a menção de que foi “representada em diversos theatros de Lisboa e Porto”.

Esta peça, cuja situação inicial não tem qualquer relação com a de Shakespeare, inclui uma pseudo-representação da cena 3 do acto V da tragédia: Raul, fugindo a um casamento indesejado, encontra-se, no hotel onde se refugiou, sem o saber, com a noiva que lhe haviam destinado. Depois de elogiar a cultura, a beleza e vivacidade de espírito da senhora, acaba por lhe propor que recitem a cena da despedida dos jovens esposos que ambos afirmam já haver representado antes. O noivo fugitivo, entusiasmado e renegando por acções tudo o que antes dissera contra o casamento, declara-se apaixonado pela sua companheira. Ela, que está ali com o propósito de se casar com ele, fá-lo passar por uma prova: conta-lhe, como se fora ficção, a história de um pecado de juventude do rapaz. Reconhecendo-se nas palavras da dama, pede-lhe que se identifique, o que ela

⁵⁸ *A Traição de Ophelia. Comedia Entre-Acto. Original*. Expressamente escripta para a recita promovida pela Sociedade Recreativa dos Officiaes Inferiores do Regimento n.º 1 d’Infanteria da Rainha na festa da benção da bandeira do Regimento. Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, s.d., p. 6.

⁵⁹ *A Traição...*, p. 8.

⁶⁰ Segundo informação veiculada por Ernesto Rodrigues em *Mágico Folhetim. literatura e jornalismo em Portugal*, Lisboa, editorial noticias, 1998, p. 179. José Garcia de Lima foi um entusiasta do teatro, tendo editado *O Proscenio. Semanario Litterario, Theatral e Enigmatico*, em Lisboa. (N.º 3, 13-XI-1892). Este periódico incluía um folhetim teatral.

acaba por fazer. Aceitando o ter caído numa armadilha, pede-a em casamento depois de se desculpar dos seus actos irreflectidos, e a peça termina com o improvisado Romeu a pedir à sua Julieta o remate da cena que haviam representado: um beijo. Ela promete-lho para um mês mais tarde, quando poderá verificar do seu arrependimento.

A cena representada — que segue o texto de Shakespeare nas intenções mas não na forma — usa algumas das metáforas do original, como, por exemplo, a utilização do rouxinol e da cotovia para referir a noite e o dia. Está escrita em verso, na sua maior parte redondilha maior, mas não é sempre regular. O efeito final é, como seria de esperar, muito mais leve do que o da cena original.

A utilização de *Romeo and Juliet* permite ao autor fazer andar rapidamente uma acção que, de outro modo, seria demasiado brusca: mais uma vez a ficção resolve os problemas da “realidade”. Mas, enquanto os amantes de Shakespeare se encontraram na morte, os de Garcia de Lima têm o futuro pela frente, se bem que com um sinal visível do passado: em tempos a noiva adoptara uma criança filha de Raul e de uma rapariga que ele abandonara (e de quem, aliás, fala no início da peça). O casamento acontecerá, mas essa criança será a presença dos erros feitos anteriormente.

A popularidade destas e de outras obras com base em textos de Shakespeare pode atestar-se ainda pela sua divulgação através da venda dos mesmos. Desde 1845 que, por exemplo, nos catálogos da Livraria Editora de Joaquim José Bordalo se encontra a referência, para além de alguns textos já mencionados neste artigo e traduções completas, a várias obras que podem ou não ter relação com Shakespeare. Infelizmente, não foi possível encontrar todos os textos e verificar se são ou não resultantes da recepção de Shakespeare em Portugal e, em alguns casos, se se trata de paródias ou traduções/adaptações. No entanto, aqui fica a relação dos títulos, acrescida das indicações dos catálogos:

Catálogo de 1845 ⁶¹

COMEDIAS

- * Intrigante de Veneza (360 réis) [p.14. Deve tratar-se do texto de José Maria de Silva Leal, escrito em 1842]

⁶¹ Os textos não consultados vão assinalados com *.

Catálogo de 1876

COMEDIAS, DRAMAS, ENTRE-ACTOS, FARÇAS, MAGICAS E TRAGEDIAS

- * Consorcio de Lucrecia, com. em 1 acto, por Mendes Leal, 1862, 5 h. 4 m. (160 réis) [p. 29]
- Dois Otellos, duas mortes n'um abrir e fechar de olhos, ratice tragica por A. Garraio, 2 h. (100 réis) [p. 30]
- * Em noite de S. João, com. em 1 acto, imit. por Apol. de Azevedo, 1871, 3 h. 1 s. (100 réis) [p. 30]
- * Othello, tocador de realejo, com. em 1 acto, por Costa Lima, 1873, 3 h. 2 s. (100 réis) [p. 36]

Catálogo de 1892

COMEDIAS EM 1 ACTO

6 HOMENS E 1 SENHORA

- * Prospero (100 réis) [p. 6]

COMEDIAS EM 1 ACTO

3 HOMENS E 1 SENHORA

- * O Bravo de Veneza (120 réis) [p. 2 Suplemento]

5 HOMENS E 1 SENHORA

- * Consequencias d'uma noite de S. João (120 réis) [p. 2 Suplemento]

Catálogo de 1896

COMEDIAS EM 1 ACTO

1 HOMEM E 1 SENHORA

Romeu e Julietta (120 réis) [p. 2]

DRAMAS E COMEDIAS-DRAMAS EM 5 ACTOS

Hamlet, d. (trad. d'El-Rei D. Luiz, 19 h. 2 s. (600 réis) [p. 14]

Mercador de Veneza, d. 17 h. 3 s., (raro) (1\$5000) [p. 14]

Othello, ou o mouro de Veneza, d. 11 h. 3 s. traducção de José António de Freitas (raro) (3\$000) [p. 14]

Othello, ou o mouro de Veneza, d. 5 h. 2 s. traducção de Rebello da Silva (raro) (800 réis) [p. 14]

No Catálogo de 1904, já fora, portanto, do âmbito deste artigo, encontraremos ainda *Omelete* (diálogo em verso [para dois homens])⁶² e *D. Romeu* (monólogo), *A Traição de Ophelia* (comedia), *Um ensaio do Hamlet* (comedia) e *Romeu e Julieta* (comedia).

⁶² Este texto aparece referido na obra de José Pinto Loureiro *O Teatro em Coimbra. Elementos para a sua História 1526-1910*, Coimbra, Edição da Câmara Municipal, 1959, p. 319. Aí se descreve como "diálogo, paródia ao drama «Hamlet» de Shakespeare, 1904". Não existe menção de autor.

Existem ainda mais dois textos que, por serem já do século XX, não analisarei, mas que não gostaria de deixar de referir: *O Negro de Alcântara*, uma paródia assumida à obra de Shakespeare, escrita por Tomás de Melo e que constitui a última parte do livro *Recordando*, publicado em 1904, e *A Tragedia de Sam Cervinho*, de Eduardo Perez, de 1941, que, se bem que de forma mais discreta, uma vez que a única referência explícita a Shakespeare seja a citação que constitui a epígrafe, parodia ainda uma vez mais *Othello*.

Sendo, na sua globalidade, textos despreziosos e mesmo de fraca qualidade literária, as paródias oitocentistas que ficaram referidas estão, com a excepção dos poemas de Patrocínio da Costa e do texto de Costa Dias, escritas em prosa. Mesmo quando existe a inclusão do verso, como no caso de *Romeu e Julieta*, este é utilizado numa forma popular. As paródias portuguesas às obras de Shakespeare do século XIX não estão interessadas em transformar-se no que, em inglês se designou por *offshoots*, textos que reinterpretem ou adaptam a uma realidade ou tempo diferentes o enredo original. O seu objectivo é entreter, satirizar uma qualquer situação ou sentimento, e os elementos shakespearianos surgem, acima de tudo, como uma forma económica de referenciar uma ideia, uma situação ou um sentimento. A utilização da obra do dramaturgo isabelino é, como vimos, bastante superficial, resumindo-se a referências e às cenas mais populares junto do público: as cenas do jardim e da morte do jovem casal de *Romeo and Juliet*, o monólogo iniciado por “Ser ou não ser, eis a questão” e a cena subsequente entre Hamlet e Ophelia de *Hamlet* ou a morte de Desdemona de *Othello*.

Mas, e apesar da variedade dos objectivos e formas que os diferentes textos assumiram, podemos, acho, afirmar com um razoável grau de certeza que, um tanto “perdido” na selva por vezes quase inextricável dos motivos e estratégias de cada autor, está o dramaturgo isabelino e afirmar, como Stanley: “Mr. Shakespeare, I presume...”