O *BRASILEIRO* NO TEATRO MUSICADO PORTUGUÊS – DUAS OPERETAS PARADIGMÁTICAS

Maria da Conceição Meireles Pereira

1. INTRODUÇÃO

Sendo o carácter do fenómeno teatral eminentemente social, a sua natureza encontra-se profundamente enraizada no tecido da existência colectiva[1]. A história sublinha a função social do teatro, dos conteúdos dramáticos e formas cénicas, recorrendo a um jogo de signos e símbolos, pelo que a obra teatral – texto e espectáculo – pode ser encarada como documento, como fonte de informações sobre o seu contexto de produção e divulgação, nas vertentes social e política. Para além do objectivo de recreação lúdica, essa função radica na necessidade de apoio e propaganda do poder vigente, ora pela celebração dos seus valores, ora pela contestação dos seus adversários. Assim como a actividade teatral pode ser mais activa em momentos tensos da consciência nacional, como sublinha O'Driscoll, a dramaturgia pode, pelo menos esporadicamente, evidenciar esses focos de tensão incorporando-os nos seus enredos. Concomitantemente, verifica-se o estabelecimento de uma relação de interacção entre o espectáculo e o espectador, em que os valores cognitivos e afectivos são, de certa forma, produzidos em conjunto por ambos; o papel do público espectador torna-se muitas vezes decisivo, potenciando as virtualidades comunicativas da representação. O teatro torna-se assim um espaço de sociabilidades, um lugar de produção de atitudes e comportamentos colectivos que visa reunir em torno de determinados valores uma dada comunidade.

No caso português, Victor de Aguiar e Silva explica que "a dramaturgia nacional (…) é com frequência importante no plano da literatura, (…) enquanto índice das estruturas da sensibilidade colectiva e das preocupações morais, sociais, políticas, etc., do meio em que foi gestada", tornando-se, desta forma, "um domínio de eleição para o estudo destes aspectos sociológicos, quer considerado como documento duma época, quer considerado como elemento dinâmico de directa influência em largas camadas de público, com todas as repercussões de ordem moral, socio-política, etc., daí advenientes"[2].

Estas afirmações não perdem significado no conspecto de uma dramaturgia nacional consensualmente marcada pela carência de qualidade, pela falha de originalidade e de independência, vivendo de (más) traduções, em que a ancestral genialidade de Gil Vicente ou o esforço infecundo de Almeida Garrett con-

firmam a regra de uma literatura dramática pouco exigente, repetitiva e imitadora de modelos estrangeiros. Esta consciência cedo foi apreendida, nomeadamente no Portugal de Oitocentos, época em que o teatro assumia na cultura ocidental a importância de espectáculo de multidões, simultaneamente apostado na recreação e na pedagogia, no divertimento dos públicos e na formação dos cidadãos, na empatia entre palco e plateia, na veiculação de valores estéticos e na construção de opinião pública. Mas a superior missão do teatro, confrontava-se com o imobilismo, tantas vezes imposto pelos públicos acomodados: "O Teatro não foge à rotina porque o público o não permite; o público habituou-se a não prescindir da rotina"[3]. O impulso criador e inovador dificilmente despontava numa arte que era literalmente produzida por empresas cuja sobrevivência dependia das boas graças de um público cuja preparação não aumentava, prolongando-se este círculo vicioso por longas décadas, entrando o teatro sem vigor nem brilho no novo século.

Em Portugal, o panorama teatral era então dominado pelas peças históricas de matriz romântica, pelas operetas, zarzuelas, comédias musicadas e revistas, modelos ora aportuguesados por autores e empresas nacionais, ora apresentados nas suas versões originais por companhias estrangeiras. Apesar da relativa quantidade e de certos nomes de autores ou peças teatrais terem alcançado alguma celebridade dentro de fronteiras, a produção nacional era enfermiça, sujeitando-se mansamente à crítica veemente, e até maliciosa:

> "E não tendo, claro, na dramaturgia nacional mais que o *Frei Luiz* – porque as esquirolas do Oliveira das mágicas e os giripitis dialogados do Mendes Leal, do Biester e do Chagas não entram no balanço senão pela porta dos envergonhados da espelunca bibliographica do Innocencio, – é manifesto que não será a *Severa* ou o *Badalo*, nem o *Duque de Vizeu* ou o *Brazileiro Pancracio*, que, de gangão e em nossos dias, nos hão criar toda uma vasta litteratura theatral, com mestres auctores e peças typos, em que, por desforra de quatro séculos de palmansos, as outras litteraturas venham ao nosso bebedouro e ao nosso alpiste"[4].

Tomando-se, neste estudo, a literatura dramática como índice das estruturas da sensibilidade colectiva e das preocupações morais, sociais e políticas, bem como terreno de excelência para o estudo de aspectos histórico-sociológicos que lhe confere a categoria de documento duma época que reflecte directa influência em largas camadas de público, com as inevitáveis repercussões de ordem social, política e mental – no seguimento da visão de Vítor Aguiar e Silva atrás explicitada – pesquisou-se, entre o acervo de peças que chegou aos nossos dias, textos que elegessem a temática da emigração portuguesa para o Brasil. Não surpreende que esta magna questão social tenha suscitado o interesse dos autores do teatro popular português desde meados do século XIX até ás primeiras décadas do seguinte. Se bem que o entretenimento constituísse o objectivo primordial desses espectáculos populares, a intriga carecia de âncoras sociais familiares ao público, personagens heróicas ou caricaturais que for-

necessem o sentimento de pertença a um tempo e a uma realidade concretos. Todavia, o texto destas peças despretensiosas dificilmente chegavam aos prelos e os seus manuscritos, mesmo não sendo os originais, são raros, constituindo o arquivo da Sociedade Portuguesa de Autores um verdadeiro oásis de fontes desta natureza. Foi, pois, de entre espólio da SPA que foram seleccionadas duas obras paradigmáticas do teatro musicado português que têm por base histórias dessa emigração vividas pelos respectivos protagonistas: *O Brasileiro Pancrácio*, estreado em 1893, e *Os Poveiros*, escrita e levada ao palco em 1921, inspirada na lei da naturalização dos emigrantes ligados à actividade piscatória.

Ambas se inserem no género opereta, de influência francesa e austríaca, sendo frequentemente apresentada como uma ópera cómica de pequena dimensão e importância, verdadeiramente alegre e de iniludível gosto popular; menos ambiciosa e formal do que as óperas, nomeadamente as cómicas de que está mais próxima, a opereta tem diálogos falados, intercalados por canções e danças e a sua música, não obstante ser mais ligeira, assume grande relevância e exigência dentro da obra. Tendo como antecedentes a ópera, a ópera *buffa* e a ópera cómica, a opereta resulta de um processo de democratização do teatro com música. As "mágicas" constituíram outro subgénero deste tipo de teatro, as quais, na maioria traduzidas ou adaptadas, lograram grande êxito na segunda metade de Oitocentos: estes espectáculos prodigalizavam luxuosas encenações que, aliadas a uma acção fantástica ou sobrenatural, suscitavam o deslumbramento do espectador[5]. No entanto, as comédias "ornadas de música", viriam a conhecer maior simplificação com a supressão de coros e bailados que, necessariamente, oneravam as montagens. Nesta conformidade, surgiu uma profusão de comédias musicadas, vulgarmente denominadas *vaudevilles*, cuja representação se generalizou nos palcos portugueses a partir dos inícios do século XX, nomeadamente a partir de 1930, levadas à cena por companhias de opereta que as passam a produzir por serem menos dispendiosas, pese embora não dispensassem as partes cantadas por actores populares que atraíam o público.

Além destes tipos de teatro musicado, a opereta apresentaria ainda semelhanças com a revista, composta por quadros teatrais cómicos com pendor de crítica política e de costumes a nível nacional ou local, separados por números musicais. A revista, de origem francesa – *revue de l'anée* – vem dos finais do século XIX e é o género que atinge maior popularidade – em 1908 Sousa Bastos afirmava que havia no país grande predilecção por este género[6] – e longevidade em Portugal (as décadas de 1970 e 1980 marcam o seu fim, com sobrevivências esporádicas até aos nossos dias).

Já a opereta, que pressupõe um enredo ficcional completo – história com princípio, meio e fim, entrecortada por momentos musicais (solos, duetos e coros) – teve forte presença nos palcos portugueses nos finais da monarquia, na república (período do seu auge), continuando a representar-se nas duas primeiras décadas do Estado Novo, para se extinguir nos inícios dos anos 1950, sendo então este segmento das artes cénicas definitivamente substituído pelo teatro de revista[7].

A selecção daquelas duas obras teatrais para objecto do presente estudo deveu-se, por um lado, à existência física dos seus textos – circunstância não muito recorrente no que toca a escritos teatrais menos consagrados – e, por outro, ao facto dos respectivos protagonistas representarem tipos indiscutíveis de *brasileiros* de torna-viagem, se bem que de natureza diversa, e a acção decorrer em volta do seu regresso e subsequente actuação no país natal.

O Brasil, inexoravelmente presente no imaginário nacional – associado ao exotismo mas com traços de afinidades com a realidade lusa, bem como à riqueza e às possibilidades de enriquecimento em virtude da forte emigração portuguesa – teria de constituir a referência estrangeira mais frequente.

Desde já, uma palavra para as peças brasileiras representadas neste período em Portugal. Destaca-se o sucesso alcançado pela opereta *Capital Federal*, da autoria de Artur de Azevedo, com música de Nicolino Milano. A sua estreia ocorrera no Brasil, em 1897, decorrendo a acção no Rio de Janeiro, capital da república federal, e numa roça do interior do país. Foi nos anos 1903-1904 que decorreu a sua temporada lisboeta, no Teatro da Trindade a cujo palco subiu em 16 de Setembro de 1903, totalizando trinta e uma representações[8]. Nos anos vinte, o dinâmico empresário José Loureiro que tinha negócios em Lisboa e no Rio e que, juntamente com o brasileiro Juca de Carvalho, fora responsável pela ida de várias companhias teatrais portuguesas ao Brasil, levou novamente à cena a opereta *Capital Federal* que esteve em cartaz cerca de um mês. Também no Trindade, estreou em 16 de Dezembro de 1903 outra obra de Artur de Azevedo, desta feita em parceria com Eduardo Garrido: tratava-se de *Pum!*, apresentada como uma revista de costumes brasileiros em 3 actos e 6 quadros, e que naquele palco contabilizou doze representações[9].

O Tio Barnabé vindo do Brasil foi uma comédia musical que se representou no teatro D. Fernando, em Lisboa, nos anos 1850. A considerar pelo seu título, talvez seja a mais antiga peça portuguesa a fazer alusão ao fenómeno da emigração e retorno do Brasil; todavia, não tendo sido encontrado o seu texto, a dúvida persiste. Ainda no campo das possibilidades, poder-se-á estabelecer uma relação entre esta comédia musicada e outra cuja data de estreia não se conseguiu apurar, intitulada *O Tio do Brasil*, tendo Lino Ferreira sido o autor do seu texto, que permanece desconhecido, e Vasco Macedo o compositor das suas músicas. Em Julho de 1932, esta comédia foi reposta no teatro lisboeta Maria Vitória, por ocasião da festa de Alberto Reis. Por sua vez, *A Tia Americana* foi uma opereta de fácil montagem representada numa modesta sala da capital, o Teatro Fantástico, no mês da implantação da República. O seu texto também não foi encontrado pelo que nada garante que a procedência da personagem fosse o Brasil, provavelmente seria até os Estados Unidos da América, país que então entrava nos temas do teatro popular português como o comprova a opereta *Miss J. P. C.* da autoria de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos, com música do maestro Filipe Duarte. Esta peça, estreada em Lisboa, em 1921, mas depois também representada no Porto e que conheceu várias reposições, era uma *charge* aos excêntricos milionários norte-americanos de

fortuna recente. Há ainda a assinalar a dramaturgia de Gomes Amorim, *A Escravatura Branca* (inspirada na obra *Aleijões Sociais*) que versava o tema de emigrante luso no Brasil explorado pelos seus próprios patrícios e *Ódio de Raça*, peça publicada em 1869 mas representada na década anterior.

Não obstante as contrariedades atrás assinaladas, as duas mais célebres operetas sobre a problemática da emigração portuguesa no Brasil e do fenómeno do retorno, são passíveis de estudo dado o arquivo da SPA conservar os seus textos manuscritos. Como atrás se referiu, trata-se de *O Brasileiro Pancrácio* e *Os Poveiros* que projectam dois tipos diferentes do *brasileiro* retornado. O primeiro, segue a linha do estereótipo veiculado pela literatura do século XIX: originário do Minho, com pouca instrução mas profundamente honesto, regressa rico na meia-idade, falando o português com sotaque do Brasil, e constrói um vistoso palacete na terra, onde faz benfeitorias materiais e financia festas, recebendo os inevitáveis títulos honoríficos. O segundo centraliza-se numa personagem que representa um tipo de retorno bem diverso: o período de emigração foi curto e regressa ainda jovem por razões patrióticas, isto é, recusou a nacionalização brasileira que a lei exigia e prefere o repatriamento com honra mas sem dinheiro; assume foros de herói nacional que coloca o orgulho de ser e de permanecer português à frente de qualquer ambição material. Enquanto o Pancrácio é um estereótipo, portanto estrutural, o segundo – o Daniel – é um tipo conjuntural, representa um pequeno grupo que se destacou num período temporal circunscrito. Dois símbolos da emigração portuguesa, aparentemente idênticos mas de natureza desigual, ambos com forte projecção no imaginário português.

2. O BRASILEIRO PANCRÁCIO

É no Porto que surge esta opereta cómica de grande êxito pela pena do consagrado escritor Sá de Albergaria[10] e música do também famoso compositor Freitas Gazul[11]. Estreou-se em 1893 mas o seu percurso de sucesso nos palcos portugueses contempla reposições até à década de 1940[12]. Entre as suas numerosas representações podem referir-se as realizadas em 1923 pela Companhia de António Macedo, em Lisboa, ou pela Companhia de Otelo de Carvalho no Teatro Nacional do Porto; em 1926 pelos amadores da Sociedade Dramática Bracarense no Salão do Grupo dos Modestos, no Porto; ou em 1937 pela Empresa António Macedo e Alberto Barbosa, no Teatro Maria Vitória de Lisboa[13].

Apesar do êxito que granjeou, esta peça de Sá de Albergaria estava longe de reunir as condições necessárias para tornar-se um clássico da literatura dramática portuguesa, como evidenciavam as palavras de Luís Madureira, atrás transcritas[14], crítico que, aliás, atribuía a mesma incapacidade a outros autores e obras na época bem recebidas pelo público como *A Severa* de Júlio Dantas, *O Badalo*, forma pejorativa de se referir à peça *Á Procura do Badalo*, revista

em 3 actos original de Baptista Diniz estreada no Príncipe Real em 1902 que veio a ter várias *reprises*, e *O Duque de* Viseu, drama histórico em 5 actos (em verso), original de Henrique Lopes de Mendonça com estreia no D. Maria em 1886 e numerosas representações posteriores neste e noutros teatros[15].

O Brasileiro Pancrácio é um texto com grande comicidade derramada nas situações criadas, no recorte das personagens e suas falas. Esta comicidade reflecte um pendor fortemente popular, a provocar a participação do público, ora pela gargalhada, ora pelo acompanhamento dos refrões das cantigas alegres com rimas fáceis, quase infantis, em que não faltam as modinhas brasileiras como o *dum-dum*[16]. O protagonista apresenta fraseologia e sintaxe brasileiras, mas profundamente incorrectas e caricaturadas; as restantes personagens falam um português quase dialectal, um linguajar minhoto mais inventado do que real cujo desvio de pronúncia pretendia acentuar, pelo riso fácil, a sua ruralidade configurando o estereótipo do "parolo da aldeia".

A estrutura é simples, composta por três actos – o primeiro com dezasseis cenas, o segundo com dezassete e o último, mais curto, com treze – ao longo dos quais se movem vinte e três personagens, além de figurantes que constituem o coro e representam "campónios de ambos os sexos, romeiros e romeiras, soldados, músicos da filarmónica, populares, criados e criadas".

O primeiro acto abre com grande animação e alegria proporcionados pelo cenário engalanado com arcos, galhardetes, flores e bandeiras e uma multidão de criados que vão colocando a louça numa grande mesa para o jantar de festa. É Pancrácio que regressa à terra, esperam-no familiares e conterrâneos – dos mais humildes aos mais ilustres (barbeiro, regedor, juiz, regedor e seu cabo, boticário, mestre-escola, padre-cura) – que aos poucos vão chegando e nos diálogos travados, quando se referem a Pancrácio, exclusivamente referem a sua imensa fortuna. O irmão André diz que ele mal fora informado que não havia dinheiro para a festa de S. Torcato logo mandara dez contos de réis; um rapaz não se admira pois ele "vem podre de rico" com o que o irmão André concorda pois achava que ele trazia "dinheiro para comprar indas que fosse toda a freguesia" e elogia-lhe o figurão com "bôs anéis e boa corrente que aquilo até parece que nem foi criado cá nestes sítios". O anfitrião gaba-lhe ainda a generosidade: o primeiro dinheiro que o irmão lhe mandara fora no ano do seu casamento, para comprar uma terra do morgado e, desde então, as remessas eram regulares, de forma que tudo o que era a ele lhe devia. O juiz, por sua vez, recorda que Pancrácio já dera dinheiro para três festas com sermão e missa cantada, que até era para admirar "um homem daqueles andar por lá e não perder aquela da religião". Ainda em matéria de doações pias, viremos a saber, mais tarde, que o emigrante minhoto custeara as festas de S. Torcato, pagara o sino, o manto da imagem de Nossa Senhora e o restauro da de S. Sebastião.

Após o estoirar do foguete que era o sinal combinado quando o comboio chegasse à estação, logo seguido da música da filarmónica, e mais foguetes a ribombar, acompanhado pela banda, Pancrácio irrompe, finalmente, na décima

cena que se inicia com a fala do rapaz: "Viva o tio brasileiro Pancrácio e mais toda a sua família!"

Eis pois que entra em cena o "tio brasileiro" cuja primeira deixa caricatura o sotaque e a sintaxe do português do Brasil:

> "Agrádécido, seus moços, agrádécido! Vocês mi confundem com seus vivas e musicata! Ó mano qui não deixem-me fugir o mácáco e o papagaio, qui são bichos de estimação elles".

Como se vê, não é só o registo oral que denota o "brasileirismo" de Pancrácio, ele faz-se acompanhar por duas espécies da fauna brasileira que simbolicamente caracterizavam, no imaginário popular, qualquer português que regressasse daquele país. Depois de reencontrar o irmão e a cunhada Engrácia, Pancrácio é apresentado à jovem Cristina de vinte anos, a enjeitada que lhes fora deixada à porta com tenra idade, agora uma bela rapariga que logo encanta o *brasileiro* com os seus modos educados. Segue-se o jantar que decorre com grande à vontade, criticando-se as afectadas maneiras à mesa da fidalguia que come comida francesa a qual "derranca o estômago, estraga o paladar e dá cabo dos dentes", reconhecendo-se consensualmente que a melhor cozinha é a portuguesa. Esta unanimidade não é partilhada por Pancrácio que considera que tal juízo só pode ser feito por quem nunca esteve no Brasil onde se come o pirão, tema que dá azo a uma altercação com o juiz que considera que as papas de farinha de mandioca não se comparam ao arroz de forno, opinião que lhe vale, da parte do *brasileiro* o insulto de "caipora". Aliás, o vinho corre a rodos e os comensais envolvem-se em várias discussões a propósito de ninharias que geram a troca de pequenas injúrias, discórdias essas que humoristicamente exploram a sinonímia de vários léxicos, como os nomes das mulheres do barbeiro e do boticário, respectivamente Inocência e Prudência. A concórdia volta a reinar com a intervenção do padre-cura que lembra que o dia é de festa a qual se destina a homenagear Pancrácio, a glória daquela aldeia que "já lhe deve grandes favores e que ainda lhe há-de dever muitos mais". Na décima segunda cena entra Alberto, o morgadinho de que Pancrácio se lembra vagamente de lhe ter pegado ao colo e pelo qual já há indícios de Cristina nutrir uma grande afeição. Após o fidalgo tomar assento na mesa e ocorrer um episódio caricato – a mula do padre soltara-se e desatara aos coices à pipa metendo-lhe os tampos dentro o que pusera em risco grande quantidade de vinho para desgosto de todos – seguem-se os discursos da praxe. E, como seria de esperar, o alvo da atenção é Pancrácio, os seus sacrifícios e a sua conduta irrepreensível. O regedor da freguesia alude ao seu trabalho árduo nos "Brasis que diz que são terras de mil diabos, que lá o calor é de rachar, e isso bem se vê porque ele (…) vem negro como um tição" e lembra que "teve sempre bom comportamento moral, civil e religioso", acrescentando ainda que nunca fora capaz de descobrir "qualquer falcatrua que ele fizesse; antes pelo contrário", pois fora desde sempre "um homem de bem".

Após os discursos do mestre-escola e do barbeiro, Pancrácio, sem nunca referir a actividade profissional que exercera no Brasil, evoca a difícil integração no país de acolhimento sublimada pela capacidade de enriquecimento:

> "Quando eu me fui no Brasil assim que vi ele me parecia que não estava vendo minha terra, hein! Todos mi estavam debicando e mi chamavam pé de boi, já viu? Mas eu lhe ensinei a eles como ganha-se dinheiro, hein? Mi fui no tunel di marmelos, qui deu-me ele p'ra marmelada, hein?"

O acto termina com os imprescindíveis incidentes risíveis: o macaco de Pancrácio foge e o alvoroço instala-se com todos em busca do animal, entre lamentos do *brasileiro* que repetidamente pede para não o machucarem e só sossega quando o agarram; logo em seguida o padre-cura dá a notícia tranquilizadora de que afinal os arremessos da mula tinham atingido não a pipa do vinho mas a da água-pé, ao que todos ripostam, aliviados: "Inda bem! Inda bem!"

O segundo acto decorre novamente em clima de festa, agora na casa nova de Pancrácio, cujo jardim se encontra vistosamente iluminado de balões e tigelinhas, a qual se enche de convidados, "damas e cavalheiros da província, burlescamente vestidos de cerimónia". O *brasileiro* rejubila de alegria com a beleza da sua casa, que lhe custou "um par di contos di réis, mas ficou obra di gosto". Recebem então a notícia de que a fidalga e seu sobrinho virão também à festa o que deixa Pancrácio felicíssimo, acordando-se que cada conviva receberá um foguete para lançar no pátio aquando da chegada dos morgados. É com a entrada em cena de D. Joana que o público fica cabalmente ciente, pela boca do próprio Pancrácio, das suas dificuldades económicas antes de emigrar e o valor da fortuna que adquirira:

> "Quem me diria a mim quando eu andava olhando por as quintas da fidalga e mi fui no Brasil com dinheiro que emprestou-me ela p'rá passagem qui não envergonho-me di o dizer – eu me tornaria em minha terra com mais di trezentos contos fortes, hein?"

Entretanto, o mestre-escola isola-se para alinhavar algumas ideias para a notícia daquela brilhante festa que pretende enviar para o *Campeão das Províncias*, e Pancrácio aproveita para abrir o seu coração ao velho professor: revela-lhe o seu amor por Cristina e pede-lhe para ser seu intermediário no caso amoroso ao que o amigo consente, mas quando o *brasileiro* se afasta continua com os seus apontamentos para o jornal. Quando é interpelado por outras personagens sobre o que fazia, afirma peremptoriamente: "A nossa aldeia só entrou no rol das nações civilizadas desde que o Pancrácio veio do Brasil. É isto mesmo que hei-de dizer no Campeão das Províncias".

O dinheiro do *brasileiro* não só é associado à glória da civilização, como tem a propriedade de valorizar a política local, até então enredada numa teia corrupta e opressora. O dinheiro de Pancrácio protege, liberta e moraliza. É o mestre-escola quem o diz:

> "Nós estávamos aqui sem poder erguer a cerviz porque o partido dos tiranos dava-nos para baixo nos nossos direitos. A veniaga, a corrupção eleitoral… tinham-nos arroxeado os pulsos. (…) E ele chegou com o seu dinheiro meteu os tiranos num chinelo! Hoje erguemos a cerviz!"

Entretanto, a intriga amorosa decorre. Num diálogo entre Alberto e Cristina o morgado reitera o seu amor sincero mas a jovem lembra-lhe a distância que os separa, que não passa de uma enjeitada criada por caridade por uns lavradores; não obstante Alberto insistir que sua tia se tornaria uma aliada deste enlace pelo amor que devotava a Cristina a quem tinha dado uma educação esmerada, a jovem assegura-lhe que retribui o sentimento e ainda que não aspire a ser sua mulher, não amará nem casará com nenhum outro homem. Por sua vez, o mestre-escola, determinado em levar avante a sua incumbência, resolve reunir a família André, Engrácia e a filha de criação mas põe-se com tais rodeios que o casal entende que Pancrácio está interessado na própria cunhada e quando ele se aproxima os ânimos exaltam-se. Desfeito o equívoco, Cristina entende que o pedido lhe era dirigido e desmaia. O segundo acto não termina, contudo, sem mais uma glorificação do *brasileiro* de torna-viagem. O regedor, que se havia ausentado para responder a um chamado inesperado do administrador do concelho, regressa com um documento assinado por aquela autoridade o qual lê de forma entrecortada por força de pequenas e caricatas intervenções do seu cabo de ordens. O texto referia-se a Pancrácio como "cidadão prestante", "patriota exímio" e "benemérito obreiro da civilização e do progresso". Previsivelmente, tais méritos haviam sido reconhecidos pelo Governo de Sua Majestade que lhe concedia a inevitável comenda de Nossa Senhora de Vila Viçosa. O novo comendador, emocionado, oferece mais um conto de réis para a festa de S. Torcato e anuncia o seu casamento com Cristina. Entre os vivas de todos, a fidalga solta um grito abafado e Alberto clama: "Impossível!"

O terceiro acto traz uma terceira festa – o arraial de S. Torcato – cujo cenário é dominado por uma pitoresca vista campestre tendo ao fundo a igreja engalanada a preceito; a animação reina novamente representada por "romeiros de todas as castas, feitios e condições sociais". Este é também o dia do casamento de Pancrácio e Cristina. O público fica a saber que fora muito difícil convencer a jovem a aceitar o matrimónio e que apenas anuíra por instâncias da fidalga: a surpresa instala-se no espírito dos espectadores.

A mesma Morgada e o sobrinho tinham movido influências em Lisboa e Alberto, que saíra da capital na noite anterior, traz consigo uma comunicação oficial que se pressente ter particular relevância. Seis cenas depois, a trama precipita-se. Com efeito, é na penúltima cena da peça que os noivos entram e logo o cura os informa da impossibilidade de celebração daquele casamento:

> "Senhor comendador Pancrácio tenho o desgosto de lhe anunciar que não pode realizar-se o seu enlace! (…) A noiva não pode contrair matrimónio com o noivo prometido porque a isso se opõem as leis civis e canónicas. É filha do Sr. Visconde de S. Pancrácio e não pode casar com seu próprio pai!"

Perante a estupefacção do *brasileiro*, Alberto comunica-lhe que ele havia sido agraciado com aquele título, como confirmava o documento oficial de que era portador. Com efeito, a comenda não era bastante para dignificar o torna--viagem, tanto mais que agora quer ele quer a filha se iam consorciar com fidalgos e a ascensão social carecia de todos os mecanismos de legitimação. Estão pois reunidas as condições para se revelarem os segredos e fazer os casamentos: Cristina é filha do *brasileiro* e da fidalga pelo que o cura alvitra que ele pode legitimar a filha casando-se com a mãe, e Cristina, que é filha de um homem rico e titulado pode casar com o sobrinho da morgada. Com o vigésimo número musical cai o pano.

3. OS POVEIROS

Esta peça estreou-se no Teatro Nacional do Porto, em 1921, sendo o seu texto da autoria de Henrique Roldão (filho do actor Jorge Roldão) e de Robalo Sales, e a música composta pelo maestro Luz Júnior. Foi levada à cena por uma companhia integrada por grande número de artistas da cidade, tendo o actor Alfredo Ruas como cabeça de cartaz, que interpretou o protagonista, destacando-se ainda Deolinda Sayal no papel de Regina e Soares Correia representando a personagem cómica do Benza-te Deus[17]. O repertório musical é variado incluindo o fado, apresentado como um pedaço da "alma nacional", e os inevitáveis ritmos brasileiros como o maxixe[18].

A estrutura desta peça compõe-se de dois actos – decorrendo a acção do primeiro ao longo de dezassete cenas na Póvoa, e a do segundo no Porto, durante dezoito cenas – nos quais contracenam doze personagens.

O início do enredo desta peça é semelhante ao da anterior. O protagonista – Daniel, um emigrante no Brasil – está de regresso à pátria, esperando-o um clima de grande festa. Mas este não regressa rico, regressa herói nacional. Por que razão?

A trama desta peça baseia-se em factos históricos que se inscreveram indelevelmente na memória da nação. Sobretudo a partir de inícios do século XX, a Póvoa do Varzim foi mais uma localidade do noroeste português que contribuiu para engrossar o fluxo da emigração para o Brasil, no qual predominavam os pescadores, actividade profissional que eximiamente desempenhavam e maioritariamente foram exercer nas diferentes paragens brasileiras (Rio de Janeiro à cabeça, mas também Rio Grande do Sul, Pernambuco, Maranhão, Pará, etc.), criando uma "escola" onde se formaram gerações ligadas à faina piscatória[19]. Em 1920, com o intuito de nacionalizar a actividade piscatória, o Estado brasileiro promulgou uma lei que obrigava os pescadores portugueses, até Outubro desse ano, a naturalizarem-se brasileiros, a nacionalizarem as suas embarcações e a organizarem campanhas de modo a que dois terços da tripulação de cada barco fosse brasileira. Os poveiros cumpriram as duas últimas determinações, arvorando a bandeira daquele país e passando a trabalhar, após

afixação de editais, com a colaboração de maior número de marítimos brasileiros. Contudo, a primeira condição, mesmo penalizando com a expulsão do país os que não a cumprissem, afigurou-se aos pescadores portugueses impossível de aceitar. Apesar de defendidos nas suas convicções por figuras proeminentes da sociedade e da cultura brasílicas como João do Rio que liderou uma campanha em favor desta causa, as razões dos poveiros não foram ouvidas. Face à recusa da naturalização imposta, foram repatriados às centenas, primeiro do Rio de Janeiro (onde vivia a maior comunidade de pescadores portugueses), depois do Pará, Rio Grande do Sul, Manaus, etc.

A comoção que este episódio provocou em Portugal foi enorme, propagou-se nos jornais, animou a opinião pública, inspirou a literatura, chegou aos fóruns políticos. Estes portugueses humildes foram aclamados por toda a parte, louvados pelo seu gesto patriótico. Os primeiros repatriados desembarcaram em Lisboa, em 31 de Outubro de 1920, onde tiveram uma recepção triunfal; depois, ao longo da via-férrea, o comboio parava nas localidades mais importantes onde multidões se acotovelavam para saudar os intrépidos pescadores. Posteriormente, outros grupos chegaram ao país pelo porto de Leixões, o mais próximo da sua terra natal, mas, evidentemente, este imenso contingente repatriado incluía indivíduos de outras procedências geográficas; sendo os poveiros a maioria, a designação impôs-se e vulgarizou-se.

Como era previsível, um regresso tão súbito e massivo de emigrantes colocava sérios problemas de reintegração profissional nas suas terras de origem, incapazes de proporcionar-lhes o trabalho que antes já faltava e os levou a emigrar. Uma das soluções encontradas foi a partida para o Ultramar – destino tão publicitado pela 1.ª República – pelo que as autoridades da época providenciaram nesse sentido, tendo muitos deles emigrado sobretudo para Angola e Moçambique[20].

O assunto que jorrava nos jornais e fez o país vibrar projectou-se num texto dramático, qual testemunha ficcionada de uma realidade social que marcava o país nas convulsões dos últimos anos da República. Não celebrava os emigrantes retornados que aforraram riqueza, exaltava os trabalhadores humildes que regressavam a uma pátria sem perspectivas mas a qual não queriam perder. Assim, o primeiro acto decorre numa aldeia poveira em que não havia "cabana de pescador nem casa de burguês que se não ataviasse" e mesmo os fidalgos haviam posto colchas nas janelas para participarem da calorosa recepção que se preparava para os que volviam a casa. O diálogo de abertura, entre Rita e Luísa, caracterizava-os:

– "São pobrezinhos os que chegam, mas nunca ricaço algum teve tanta festa."

– "É que os nossos poveiros mostraram que, apesar de longe não esqueceram a terra que os viu nascer."

– "Não esqueceram a Pátria".

– "Ou isso!... O que eles fizeram foi muito lindo, pois não foi?"

– "Não to sei explicar… O que sei… é que homens assim, fazem acreditar em Deus."

E quando alguém pergunta se todos virão naquele dia a resposta remete para o que realmente acontecera, a chegada por grupos e a brilhante recepção na capital: "Vem aos poucos… Hoje uns … amanhã mais. Disse o administrador que em Lisboa lhes têm feito um cortejo digno de príncipes".

O protagonista do grupo que naquele dia chega é Daniel, outro enjeitado, criado pela mãe de Luísa, que entretanto morrera, e a sua irmã de criação nutre por ele um amor diferente do fraternal mas com o qual não ousa sonhar pois a sua falecida mãe havia-lhe dito que Daniel fora gerado de fidalgos e um dia haveria de encontrar a sua família, suspeita que alimentava por um cofrezinho que acompanhava a criança quando fora abandonada mas que havia sido roubado sem ela nunca saber o que continha pois uma carta junta pedia que não fosse aberto até o rapaz atingir a maioridade, revelando ainda a epístola que ele era "um filho do pecado, inocente do crime de seus pais".

Deste segredo são sabedores duas personagens que vêm de fora – Pereira, o feitor do Marquês de Castelo Douro e o morgado, sobrinho daquele aristocrata – por cujo diálogo o público se apercebe que concebem um plano para que o segredo de Daniel nunca venha a ser desvendado para o morgado se tornar herdeiro de seu tio marquês que, aliás, vinha ordenando uma série de pesquisas para encontrar o seu neto. Pois já que tanto o queria encontrar, Pereira e o morgado "arranjaram" um suficientemente decepcionante e canalha de alcunha "Benza-te Deus" que com eles levaram à Póvoa para assistir "à chegada dos homenzinhos e copiar-lhes os modos". De quem mais receiam na montagem desta artimanha é de Regina, filha do morgado, rapariga digna e esperta que esperam "não dê pela marosca" pois "com o feitio dela ia pôr tudo em pratos limpos ao Marquês". Luísa suspeita destas duas personagens em conluio, acabando por ouvir parte substancial do segredo, ficando de pé atrás quando eles se aproximam dela para tirar "nabos da púcara", oferecendo-se o morgado, na qualidade de notário estabelecido no Porto, para ajudar Daniel na busca de seus pais.

Entretanto, o comboio aproxima-se da estação e já se conhecem as virtudes de Daniel: era grato e trabalhador pelo que fora "moirejar para longe" havia já três anos para ajudar mãe e irmã, tinha salvo vários náufragos no Brasil com risco da própria vida, era alegre, valente e bom cantador (como, aliás, convém numa opereta). Em contraste, Benza-te Deus entra em cena e o seu carácter repugna ao próprio Pereira: era estúpido, desonesto e calaceiro, além de profundamente caricato pelo que protagonizará todos os episódios ridículos do enredo.

Por sua vez, Regina e Luísa conversam e tornam-se amigas; a segunda não esconde o amor que sente por Daniel e responde à primeira que ainda não casaram por serem pobres – "Se ele foi ao Brasil foi em cata de melhor ganho!" Desempoeirada, Regina promete um emprego a Daniel como secretário do seu tio e Luísa aflige-se quando ouve novamente o nome do Marquês de Castelo Douro.

Finalmente, na décima primeira cena, Daniel chega. Regina simpatiza com o jovem e reitera a promessa do emprego, o qual Luísa insiste para que Daniel aceite pois pode contribuir para a descoberta da sua família que suspeita ser

ilustre. Inevitavelmente, os morgados ficam furiosos com a persistência de sua filha Regina em levar Daniel para o Porto.

Só na última cena do primeiro acto se realiza a cerimónia oficial de recepção aos poveiros, com a necessária pompa e circunstância, isto é, a filarmónica a providenciar a música e o presidente da freguesia a representar a autoridade política local. Em primeiro lugar, os pescadores locais oferecem a Daniel uma medalha em virtude deste ter mostrado "ao mundo que o valor dos Poveiros era o mesmo de sempre" salvando "dúzias de existências". Segue-se o discurso do presidente da junta da paróquia, personagem caricata, pouco eloquente e constipada que, apesar de muito interrompida, consegue saudar a coragem e patriotismo dos regressados e finalizar desta forma:

> "Poveiros… a Pátria está grata e por minha via envia-vos um cartão com as seguintes letras A. A. S. P. P. … que quer dizer – a agradecer semelhante prova de patriotismo…!"

Por sua vez, o discurso de Daniel evoca o sentimento dos poveiros confrontados com a ingrata lei brasileira, evidencia o patriotismo popular de gente humilde que prefere a miséria ou a morte a renegar a nacionalidade:

> "Senhor Presidente! Cá a gente, homens afeitos a tratar com as ondas, não sabemos dizer palavras bonitas; mas ainda assim, sempre lhe quero agradecer o que nos disse, e ao mesmo tempo gritar bem alto que nenhum de nós sente saudades ou mais aquelas por uma terra onde tão mal nos trataram! A gente andava na nossa faina e vai um dia os da companha disseram: rapazes, se querem continuar a pescar, têm que renegar a vossa pátria e não pensar mais nela! Foi como se nos tivesse mordido coisa ruim! Não é verdade companheiros!? Não, tudo menos isso! Renegar a nossa terra, a terra que nos viu nascer e que nos deu o primeiro pão que comemos? Renegar o nosso Portugal, a terra da nossa mãe!? Isso antes o mar se abrisse e nos tragasse nas entranhas… Vimos pobres mas Deus há-de ajudar-nos! Eh! Rapazes! Leve o demo tristezas! Aqui ninguém nos há-de obrigar a ser escravos! Remos à uma e ala para a faina que estamos na nossa terra!"

O acto encerra com um conflito entre Daniel e o morgado o qual critica cinicamente a atitude do jovem poveiro com afirmações desta natureza: "Vale bem sacrificar a fortuna por uma terra destas. (…) Julgas que sabem premiar o teu gesto? Enganas-te! Isso era bom para os outros tempos, quando Portugal era outro, quando isto não estava entregue a modernistas." Daniel retruca que se ele e os companheiros não quiseram ser estrangeiros não foi para que lhes agradecessem mas por convicção – "Somos portugueses e portugueses havemos de morrer!" – e quanto ao sacrifício valia bem a pena: "Então porque a nossa pátria está pobre devemos abandoná-la?"

Desta forma o herói da peça realça a necessidade de defesa da pátria republicana, mesmo pobre e doente, em contraste com o vilão – lateralmente apelidado de talassa – e que representa a reacção ao novo regime.

É no Porto, mais precisamente no palácio do Marquês de Castelo Douro, o verdadeiro avô de Daniel, que decorre o segundo e último acto. O protagonista, exposto, pobre pescador, emigrado e repatriado viu-se alcandorado à condição de herói nacional; todavia, parece não ter ainda atingido nobreza suficiente. Mesmo exaltando a república, este texto confere à sua personagem principal foros de fidalguia, fá-lo descendente da mais alta aristocracia portuense. O fim inevitável é o noivado com Luísa, terminando com a fala do avô marquês que se junta à exaltação patriótica, relembrando a atitude, quase já esquecida, dos heróis que dão o título à peça:

> "Daniel, no dia do teu enlace a 1ª vez que erguer a taça será em honra dos poveiros portugueses, que tão bem te fizeram compreender o brio e o amor da Pátria".

O velho nobre, que numa das suas falas contestava a igualdade social e afirmava que as "castas distanciam-se mais quando as pretendem irmanar" admitia, por fim, que com o povo se podiam aprender os valores mais elevados.

4. CONCLUSÃO

As duas operetas em análise veiculam representações diferentes do *brasileiro* de torna-viagem. Pancrácio persevera, na maioria dos aspectos, na imagem estereotipada que a literatura portuguesa fixou do retornado que ostentava a riqueza recente mas sem conseguir disfarçar a sua boçalidade e fealdade tanto física quanto moral. Filinto Elísio (1734-1819) foi um dos primeiros escritores que projectou esta visão satírica através da personagem do pedreiro de Samardã que regressa à terra onde adquire todos os luxos que o ouro extraído nas Minas consegue comprar menos educação e boas maneiras. Este tipo do *mineiro* setecentista, com a posterior diversificação das formas de enriquecimento no Brasil, cede lugar ao *brasileiro* que, particularmente Camilo Castelo Branco satirizou nas suas obras, contribuindo para a formação de um mito plasmado em numerosas personagens que se impuseram ao imaginário colectivo pelo seu recorte caricatural e torpeza de carácter.

Nas *Farpas* (1872) Eça de Queirós sublinhava que "o pobre *brasileiro*, o rico torna-viagem, é hoje, para nós, o grande fornecedor do nosso riso" e apontava a hipocrisia de que era alvo, tratado na imprensa por "nosso irmão de além-mar" e por "macaco" nas cavaqueiras informais. Também Ramalho Ortigão, perpassando os quadros da vida nacional, pôs a mira nos minhotos andrajosos que partiam para o Brasil, entre os quais, alguns, vinte ou trinta anos volvidos, regressavam ricos e com adereços tropicais, exibindo no Porto as roupas caras e vistosas; para ele, este emigrante "ou rebenta por lá, e ninguém mais sabe dele, ou vem rebentar à terra e é o *Bisconde*".

Pelos finais da centúria, a representação do *brasileiro* começou a dar sinais de mudança na literatura portuguesa. Gomes de Amorim cria um *brasileiro* virtuoso e humano, o Domingos Rosmaninho, personagem do romance *As duas fiandeiras*. Mas é *O Brasileiro Soares* (1886) de Luís de Magalhães que melhor reverte a representação pejorativa tradicional; esta personagem partilhava com as anteriores um calvário de trabalho árduo só suportável pela antevisão do regresso que contemplaria o casamento feliz e um fim de vida confortável, mas este homem rude era profundamente generoso, incapaz de qualquer falcatrua ou traição. Assim se compreende que, para Eça de Queirós, este romance tenha produzido uma verdadeira reabilitação social, a humanização do *brasileiro*[21]. É nesta linha que se insere o Pancrácio de Sá de Albergaria, ridículo, sempre com os milhões na boca, ingénuo e pouco ilustrado – o seu nome é sinónimo de "pateta" e "idiota" como consagram os dicionários de língua portuguesa – mas de uma integridade imaculada, reiteradamente atestada pelas falas das restantes personagens da opereta.

Já o jovem Daniel corresponde a um tipo inteiramente novo, produzido num contexto histórico-político bem diverso. O seu nome bíblico significa "Deus é o meu juiz" e a ele se associa uma figura conhecida pela sabedoria e justeza, capaz de enfrentar os leões em defesa de uma convicção. O estado de pobreza em que regressa exacerba a sua dimensão de herói nacional porque despreza os bens materiais por não querer renunciar a ser português. O amor da pátria é o seu lema, sintonizando este sentimento com o emblema do nacionalismo que a república estrenuamente inculcou.

Duas personagens distintas de *brasileiros*, simultaneamente idênticas: ambas idolatradas no regresso a casa, uma porque representa a possibilidade de investimento e progresso, a outra porque, em tempos de crise nacional, representa a esperança na regeneração da pátria, mesmo abatida.

Não menos sintomático, ambas "nascidas" no Porto, a capital do norte do país, região que mais expressivamente alimentou a emigração para o Brasil nos séculos XIX e XX[22].

BIBLIOGRAFIA

BARATA, José Oliveira (1991), *História do Teatro Português*, Lisboa: Universidade Aberta.

BASTOS, Sousa (1898), *Carteira do Artista. Apontamentos para a história do theatro portuguez e brazileiro*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand.

BASTOS, Sousa (1908), *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

CRUZ, Duarte Ivo (1983), *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa: Guimarães Editores.

LACERDA, Augusto de (1924), *Teatro Futuro. Visão de uma nova dramaturgia*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de theatro. (Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho) 1903-1904*, Lisboa: Ferreira & Oliveira, L.da, Editores.

MARINIS, Marco de (1987), "Sociologie", in *Théâtre. Modes d'approche*, Bruxelles: Éditions Labor.

MENDES, Olívia de Fátima Marques de Sá (1997), *A Emigração Poveira para o Brasil*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade Portucalense.

MOREAU, Mário (1994), *Coliseu dos Recreios. Um Século de História*, Lisboa: Quetzal Editores.

O'DRISCOLL, Robert (1971), *Theatre and Nationalism in Twentieth-Century Ireland*, Great Britain: University of Toronto Press/Oxford University Press.

PEREIRA, Maria da Conceição Meireles (2000), "Entre Portugal e Brasil: Ficções e Realidades", in *Os Brasileiros de Torna-Viagem no Noroeste de Portugal*, Lisboa: CNCDP, p. 213-217.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1969), *História do Teatro Português*, Lisboa: Portugália Editora.

REBELLO, Luiz Francisco (1972), *História do Teatro Português*, Lisboa: Publicações Europa--América.

REBELLO, Luiz Francisco (1980), *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

REBELLO, Luiz Francisco (1984-1985), *História do Teatro de Revista em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SADIE, Stanley (1994), *The Grove Concise Dictionary of Music*, London: Macmillan Pulishers Ltd.

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e (1967), "O teatro de actualidade no Romantismo português (1849-1875)". *Revista de História Literária de Portugal*, vol. 2, Coimbra.

NOTAS

1 MARINIS, 1987: 77.

2 SILVA, 1967: 127-128.

3 LACERDA, 1924: 64.

4 MADUREIRA, 1905: 2.

5 Augusto de Oliveira foi o mais prolixo autor português deste tipo de peças pelo que veio a adquirir o epíteto de "Oliveira das Mágicas", aliás referido no excerto de Luís Madureira atrás transcrito.

6 BASTOS, 1908: 128.

7 Para esta breve resenha sobre os géneros teatrais apontados foram consultadas várias obras: BARATA, 1991; BASTOS, 1899; BASTOS, 1908; CRUZ, 1983; MOREAU, 1994; PICCHIO, 1969; REBELLO, 1972; REBELLO, 1980; REBELLO, 1984-1985; SADIE, 1994.

8 MADUREIRA, 1905: 447.

9 MADUREIRA, 1905: 447.

10 Sousa Bastos refere-se a Sá de Albergaria como um jornalista do Porto que nesta cidade fizera algumas peças que tiveram algum agrado, sendo conhecido em Lisboa principalmente pelo *Brasileiro Pancrácio*. De entre a sua produção teatral destaca ainda as revistas *O Porto por um Canudo*, *As Pastilhas do Diabo*, *Bicho de Sete Cabeças* e *Filho do Diabo*; a mágica *O Ovo da Galinha Pinta* cujo primeiro acto aproveitou para o *Brasileiro Pancrácio* "porque foi o único acto que agradou"; o apropósito *O Carvalho Milagroso*; e, finalmente, a opereta *O Diabo Loiro* com que em 1897 se inaugurou no Porto o Teatro Carlos Alberto (BASTOS, 1898: 656-657 e 802).

11 O estudioso de teatro que temos seguido integra Freitas Gazul entre a dezena de compositores de opereta mais destacados (BASTOS, 1898: 102).

12 O manuscrito da SPA a que tivemos acesso data de 1912, tem 203 folhas, o nº de registo 290 e pertencia a Caetano José dos Reis, actor nascido em 1859 que representou dramas, comédias, *vaudevilles*, operetas, mágicas e revistas, nos teatros de Lisboa, Porto e província, além do Brasil que percorreu "desde Manaus a Porto Alegre" (BASTOS, 1908: 268-269). Este manuscrito tem o carimbo do Arquivo da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses. As transcrições que dele se apresentam apenas actualizam a ortografia, mantendo as incorrecções gramaticais que propositadamente existem no texto.

13 Integravam então esta Companhia actores famosos do teatro português que foram intérpretes principais desta peça como Mirita Casimiro, Josefina Silva, Elvira Velez, Vasco Santana, António Silva, Barroso Lopes e o cantor Alberto Reis.

14 Ver nota 4.

15 BASTOS, 1908: 296-297. Nesta obra, Sousa Bastos incluiu estas peças, bem como *O Brasileiro Pancrácio*, na lista dos "Sucessos Teatrais". Mas, mais à frente, num rol de 42 textos dramáticos que intitulou "As peças do teatro português (originais ou traduções) que maior número de récitas tem alcançado" só consta *O Brasileiro Pancrácio*, bem como a já citada *Capital Federal*. Já na *Carteira do Artista*, obra deste autor publicada dez anos antes, no índice alfabético relativo a "peças fantásticas e notáveis pelo merecimento ou pelo sucesso que obtiveram" de todas as atrás referidas só consta *O Duque de Viseu*, embora se refira ao *Brasileiro Pancrácio* quando faz o escorço biográfico do autor, como uma peça de costumes "que tem grande número de representações, isto devido em grande parte ao desempenho que alguns artistas, e especialmente o Augusto, deram aos seus papéis, tornando-os quase outros" (BASTOS, 1898: 847-848 e 656-657).

16 Trata-se, certamente, de uma corruptela do lundum. Esta música, cantada em terceto por Pancrácio, Alberto e Cristina, fecha o 1º acto e o refrão cantado pelo coro consta dos seguintes versos: "E ó dum dum / triste dum dum / vamos nós fazer tum tum".

17 Os restantes actores eram Cândida Rosa, Sofia de Sousa, Alda Teixeira, Alberto Miranda, Santos Carvalho, Alfredo Pereira, Agostinho Lagos, António Bastos e Manuel Monteiro.

18 Mas, ao contrário do anteriormente estudado, este manuscrito não contém a letra das canções; consta de 192 páginas, era cópia de Dário Soares, tem a cota 483/3, e o carimbo "SPA. Sociedade Portuguesa de Autores. Património Cultural". Tal como se fez para o documento anterior, as transcrições apresentarão uma grafia actualizada.

19 MENDES, 1997: 97, 110-111, 115-116.

20 MENDES, 1997: 115-126.

21 PEREIRA, 2000: 213-215.

22 Agradeço ao Dr. Norberto Barroca, prestigiado encenador e mestrando da FLUP, o precioso auxílio no acesso e conhecimento das operetas estudadas.