

O VENENO DO TEATRO  
OU CONVERSAS COM AMÉLIA REY COLAÇO

VÍTOR PAVÃO DOS SANTOS

O VENENO DO TEATRO  
OU CONVERSAS COM AMÉLIA  
REY COLAÇO



BERTRAND EDITORA

Lisboa 2015

AMÉLIA REY COLAÇO

2 DE MARÇO DE 1898

8 DE JULHO DE 1990



Desenho de Pedro Leitão para *Senhora na Boca do Lixo*

## VIOLETAS PARA AMÉLIA

Quando chegava o tempo das violetas, eu andava que nem um doido à procura de violetas bastantes para fazer um ramo digno de Rita Cavallini. Mas as violetas nunca eram suficientes, os ramos eram sempre uns pequenos raminhos. Como o meu destino era o Dafundo e eu vinha do Campo Grande, do edifício da Biblioteca Nacional, onde era director do Departamento de Museus do Instituto Português do Património Cultural, despachava-me tarde, preparando as coisas para não voltar ao trabalho depois do almoço. Tinha de fazer muito caminho, e já estava quase sempre atrasado para o meu tão importante almoço da quinta feira, sabendo que no alto da ladeira da Rua Joseph Bleck, número um, *a primeira a seguir ao Aquário*, estava sempre apoquentada a Miquelina à minha espera à porta do jardim, já preocupada, não fosse ter-me acontecido alguma coisa. Mas eu conseguia, por vezes, ter tempo para passar pelo bem fornecido Mercado de Algés, e lá sim arranjava um ramo mais bonito, pelo menos mais vistoso, embora longe dos esplendores daquele que uma noite, há já tanto tempo, eu vira no palco do Teatro Nacional de D. Maria II. Mas claro que nunca eram as violetas brancas, como devia de ser, que essas nunca as encontrei. Violetas brancas como Rita Cavallini de pé, vestida de cor-de-rosa, desfolhava sobre a cabeça de Tom Armstrong, ajoelhado a seus pés todo de preto, nesse como que baptismo da paixão, na cena que fechava o primeiro acto de *Romance*.

Amélia Rey Colaço começara a representar esta peça do americano Edward Sheldon (1886-1946), inspirada na vida avassaladora da célebre cantora de ópera italiana Lina Cavalieri (1874-1944), em 4 de Dezembro de 1928, no Teatro da Trindade, mas o sucesso fora tão forte, a actriz tão apaixonante, jogando com um tão envolvente arrebatamento e um tão fascinante sotaque italiano, que a peça seria constantemente reposta nas temporadas seguintes. Era, na verdade, o seu sucesso perene. Eu vi a Amélia Rey Colaço representar esse prodígio de paixão na noite de 6 de Janeiro de 1952, que era Domingo, no Teatro Nacional de D. Maria II, tinha eu catorze anos e a grande actriz se encaminhava para os 54 anos. Mas pareceu-me perfeitamente crível aquele amor que ela, interpretando uma cantora de ópera italiana de grande fama, ateava num jovem e recatado padre protestante de cidade de província americano, Tom Armstrong, que era Álvaro Benamor, então com 45 anos, mas de aspecto muito juvenil. Todo o drama decorria no ambiente de uma cidade da América puritana de meados de oitocentos. E Amélia Rey Colaço era insuperável nessa caprichosa cantora de ópera, que visitava a cidade em triunfo, uma rival de Adelina Patti, já que ela própria se exibia com um pequeno macaquinho, ao qual chamava maliciosamente Patti. Nesse primeiro acto, passado numa festa num grande salão em tons de amarelo dourado, espectáculo inesquecível a que assisti com o meu Pai, que já tinha visto várias vezes a actriz nessa peça, Amélia Rey Colaço usava um enorme vestido cor-de-rosa, todo enfeitado com folhos largos, com renda e tule pretos, com rosas enormes, e movimentava um grande leque de renda preta.

Mas esse vestido cor-de-rosa conheço-o eu muito bem, tão bem que o sei de cor, tal como os outros vestidos de *Romance*, pois que logo Amélia desenhei, no meu pequeno diário, que ainda conservo, quando assisti ao memorável espectáculo. O vestido do 2.º acto, o mais famoso, na cena passada na reitoria do jovem padre, era de veludo preto com um grande colar de pérolas que corria pelo corpo, com um enorme medalhão de pérolas, que Amélia usava com um casaco de arminho, um gorro com uma pluma branca e um regalo, tudo de arminho, tal como era tradição teatral, pois assim já vestia, em

1913, como mostram as fotografias da época, a actriz americana Doris Keane, que foi a criadora da peça, e depois outras intérpretes famosas que se seguiram, como Katharine Cornell, ou mesmo Greta Garbo no cinema, embora vestida esta pelo supremo desenhador Adrian, quando em 1930, a Metro-Goldwyn-Mayer fez de *Romance* o segundo filme falado de Garbo.

E havia ainda de Amélia Rey Colaço, uma capa de um veludo cinzento prateado, com uma pele, que ela, à entrada em cena, no 3.º acto, logo atirava para cima de uma *chaise-longue*, como num arrebatamento, na altura em que na peça há a grande aclamação popular da cantora, acto passado num quarto de hotel, em que ela agradece da varanda aos seus admiradores, revelando-se, debaixo dessa capa um imenso vestido de veludo cor de vinho, com franjas prateadas e largos zig-zagues de strass na saia, enfeitada a botões brilhantes, um vestido que tinha uma misteriosa dupla alça, mistérios que mais tarde desvendei, pois uma das alças pertencia ao vestido que estava já por baixo deste, um vestido de uma mole seda e tule rosa pêssego, lindo, que assim vestido por baixo permitia que a mudança de traje, fora de cena, fosse muito rápida. Era só tirar o vestido de veludo e vestir, por cima do vestido rosa, o *déshabillé* da mesma cor, com rendas douradas, e a mudança estava feita, para a representação da fulcral grande cena final, o arrebatado Padre Nosso, que fazia a separação entre os apaixonados, quando o padre rendido perante o fervor da pecadora redimida, se afastava tristemente.

Mas não caía o pano. É que existem na peça um prólogo e um epílogo, situados muitos anos depois, sendo toda a peça como um longo flashback, embora em três actos, em que o jovem padre, agora um bispo alquebrado, relembra a um neto e uma neta (personagem esta que constituiu a estreia na Companhia da grande Maria Lalande, no meu tempo, interpretada pela jovem Maria José), o seu *Romance* em tempos já tão distantes, e nessa cena ficava-se sabendo, por um jornal recente, que Rita Cavallini tinha acabado de morrer num convento em Itália, onde há muito se recolhera. E o velho sacerdote, tudo evocando para os netos, mostrava uma pequena caixa velha, onde

guardava recordações: um lenço de renda e as mortas violetas, e dizia-lhes: «É o perfume do *Romance!*»

Soube depois a história desses vestidos. A montagem de *Romance* aconteceu num dos muitos períodos de aflitiva crise financeira da grande Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974). Antes, em 1923, Amélia Rey Colaço quisera ser Marguerite Gautier, mas pretendia fazer alguma coisa de diferente, e teve a ideia brilhante de, pela primeira vez em palcos portugueses, representar *A Dama das Camélias* situada na época em que foi estreada a peça, ou seja, em 1852. E assim, a 22 de Junho de 1923, no palco do Teatro Politeama, Amélia apresentou uma montagem deslumbrante, os cinco actos e todo o guarda-roupa desenhado por sua irmã, Alice Rey Colaço, pintora de rara sensibilidade, muito influenciada pela arte de Gustav Klimt e pela escola da Sezession vienense. O Armand Duval era Raul de Carvalho, com 21 anos, galã jovem e bonito. Para tudo tornar mais perfeito, a tradução era de uma alma cheia de sentimento, Norberto de Araújo, o autor daquele poema *Não É Desgraça Ser Pobre*, que Amália Rodrigues canta.

*Demos o máximo na Dama das Camélias, a minha irmã Alice fez uma montagem linda, mas nada foi compreendido. A crítica foi cruel, especialmente o Cristóvão Aires. Lembro-me do Raul de Carvalho, muito novo, que tinha tantas ilusões com o seu Armand Duval, a chorar no dia seguinte, por causa das críticas. Mas também me lembro de que me compensou de tudo o mais, o que foi dito pelo grande crítico de teatro que era o Gualdino Gomes. Duas ou três noites depois da estreia, quando eu já estava deitada na cama, no último acto, antes de subir o pano, o meu marido, sempre muito generoso comigo, veio ao palco contar-me o que lhe tinha dito o Gualdino Gomes, que me compensou. Para mim chegou, fiquei tão desvanecida, mas não digo o que foi que ele disse, é uma questão de pudor, faz parte do meu jardim secreto. Nunca sabemos, nem os mais experientes, porquê o público gosta ou não gosta. Dei o melhor de mim própria, fui muito sincera, muito pura, na Margarida Gautier, que gostei muito de interpretar.*

De facto, o público, que conhecia *La Dame Aux Camélias* desde o tempo de Emília das Neves (1820-1883), «a linda Emília», agora sobretudo muito divulgada na interpretação ultra-romântica de Palmira

Bastos (1875-1967), não compreendeu tal audácia, estava acostumado aos trajes contemporâneos nesse drama e não aderiu à modernidade, que afinal era restituir a famosa peça ao seu tempo histórico. As representações foram escassas, o guarda-roupa arrumado para sempre. Seria?

## A BATALHA DE O LODO

A 2 de Julho de 1923, já o palco do Teatro Politeama se incendiava com essa obra mestra do teatro portuguez que é *O Lodo*, forte e profundo drama de Alfredo Cortez, que causou o mais ruidoso escândalo, passado num prostíbulo da Mouraria, com Amélia e Adelina Abranches, na mãe e filha prostitutas, com o mesmo chulo, Robles Monteiro, e Constança Navarro na filha pura. Um esplendor de linguagem teatral, que enfureceu alguns espectadores.

*Como nenhuma companhia se atrevesse levar à cena O Lodo, o autor tomou a si essa responsabilidade. Era o fim da nossa temporada no Politeama, e o Alfredo Cortez foi perguntar aos cinco artistas que escolbera se lhe queriam fazer a gentileza de representar a peça. Todos disseram que sim. Era eu e o meu marido, a Adelina Abranches, a Constança Navarro, a Ema de Oliveira e outras duas actrizes, em pequenos papéis, Maria Mesquita e Antónia Mendes. Começaram os ensaios, dirigidos pelo próprio Cortez, e começou-se a ver que a Ema de Oliveira, que era sobretudo uma famosa actriz de revista, muito popular, não dava a parte dramática do papel, não se entendia com aquilo, e ela resolveu sair. E então, como tiveram de a substituir, eu disse ao Cortez que gostava de fazer, em vez da ingénua que ele me tinha dado, aquele papel, a Júlia, a prostituta mais descarada. Eu era muito dada a esses rompantes de fazer coisas que não estavam no meu carácter. E o Cortez, todo contente, aceitou o desafio. Aquilo causou sensação, o Politeama esgotou-se logo. As pessoas excitadíssimas por ir ver uma coisa quase proibida.*

*Chegada a noite da estreia, o teatro estava superlotado. Na temporada em que eu estivera no Nacional [1920-1921], tinha tido o meu camarim, que mais tarde foi camarim da Maria Lalande, com uma janela que dava sobre o Largo do Jardim do Regedor, onde era ponto de encontro dessas pobres desgraçadas da prostituição de Lisboa. E eu, quando mais tarde me vieram perguntar como é que tinha visto como elas andavam assim, como punham o xale assim, dizia que nunca tinha saído do meu camarim, pois àquela hora, mais ou menos clássica, não tinha feito mais que observar aquelas pobres criaturas. E quis fazer a coisa com tal realismo, e como acontece que elas então se vestiam de uma maneira inconfundível, não é como agora, que se vai a um bar e não se sabe quais são as meninas bem e quais são as meninas mal. Elas usavam umas saias muito travadas e muito curtas, usavam um tipo de coturno, umas sandálias com fitas pelas pernas acima, usavam umas blusas muito garridas escondidas debaixo de uns xales muito grossos, que tapavam a vista aos indiscretos. E assim me arranjei, até na minha cara pus uma espécie duma facada, e uns caracóis muito especiais, que eram os pesca rapazes, e uma touca com um bico na testa, chamada Vicente, talvez por causa do Vicente Arno, que era então muito popular.*

*O que sei é que as minhas duas irmãs mais velhas, coitadinhas, a Jeanne e a Alice, já muito inquietas por saberem ir haver pancadaria, quiseram ir ver-me antes do espectáculo. A minha irmã mais velha, Jeanne, que fora a única pessoa que se opusera a eu ir para o teatro, por temer o que diria a família do marido dela de ter entre eles uma actriz, não deixou de estar presente nessa batalha que se ia travar no Politeama. Mas, à cautela, elas foram dar-me um beijo antes do espectáculo. E a Jeanne, que era a mais preconceituosa, quando chegou à porta do meu camarim, e me viu naquela figura, de cigarro na boca, só me disse: “Estás uma vergonha”, e nem me deu um beijo. E lá foram as duas, a tremer como varas verdes. Achei esta atitude de bom agoiro. Tinha surtido efeito a minha composição.*

*Não se pode explicar, nem mesmo nesta época de perigo nuclear, o que foi esse espectáculo. A representação correu relativamente bem, a peça é pequena, tinha-se combinado fazer só um intervalo curto. Mas, no final, se é certo que parte da plateia aplaudia, houve uma parte menor, sobretudo formada por críticos, duas ou três frisas em que se juntaram alguns críticos, especialmente aqueles que o Cortez enfrentara nas más críticas que lhe tinham feito à Zilda [1921], e quando chamaram o autor, ele tomou uma atitude,*

*como os forçados nas pegas, e entrou no palco, isto com o Norberto de Araújo e o Artur Portela, em franca pateada. Mas os gritos em louvor da Adelina Abranches, os lenços brancos desfraldados, levaram-me ao meu marido e a mim a pegar na Adelina ao colo e a mostrá-la ao público, levá-la até ao proscénio, como um ídolo. Tratava-se de um espectáculo único, sem os actores serem pagos, e só durante uma noite, pois nem o dono do teatro autorizava mais, tal o perigo de partirem tudo. E como eu tinha tido a Mariana há pouco tempo, houve um crítico dos que mais combateram o espectáculo, o Artur Portela, que até escreveu como era possível que uma mulher que acabou de ser mãe representasse uma infâmia daquelas. O que era a crítica...*

*Mas o Cortez pelava-se por armar estes tumultos, peça sem pateada não era peça para ele. O Cortez era muito espectacular. Havia uma chama, uma autêntica labareda, que era o teatro vivido, comunicado, recebido, numa noite só. Hoje nada disso podia acontecer, parece que a chama já se apagou. Eu acredito no renascimento do teatro, não aquele que se está a fazer agora, o teatro de tribuna, que discute ideias mais ou menos falbadas, mais ou menos ousadas, o teatro não é isso, não me importo que me chamem ultrapassada. Porque se hoje há-de haver paixão pelo futebol, como é que pelo teatro não há paixão?*

*Mais tarde, o Cortez quis ter a sua própria companhia, no Teatro Avenida [1925], que teve como primeira figura a Ester Leão, e também com a Adelina Abranches, e fez uma réprise de O Lodo, que, nessa altura, foi calma. Muito depois, por 1950, eu quis fazer, no Teatro Nacional de D. Maria II, uma réprise de O Lodo, com uma linda maquete que encomendei ao Stuart, que está aí, e não me deixaram fazer essa réprise. A peça ainda incomodava.*

E chegou a altura de se falar outra vez de *Romance*. A peça tivera um grande sucesso em Paris, numa versão de Robert de Flers e Francis de Croisset. *Com mais uma certa pitada de pimenta francesa, que muito melhorou a peça, que era um bocado sensaborona, dir-me-ia Amélia. E nasceu a paixão por esse papel magnífico. Mas em 1928, outra actriz portuguesa queria também a peça. A terrível Ilda Stichini (1885-1977), grande actriz, mas que, dado o seu feitio muito difícil, nunca conseguira equilibrar sequer, durante muito tempo, uma companhia sua, embora incapaz de se integrar em companhias alheias, muitas vezes, por isso, representando peças para duas pessoas, como*

*Meu Amor É Traíçoeiro* (1935), que para ela escreveu Vasco de Mendonça Alves, e confinada a largas *tournées* pela província, para escândalo de certa imprensa que lhe era afectada. Pois Ilda Stichini, que passara uma larga temporada em Paris, sendo muito amiga do poeta Mário de Sá Carneiro, como o testemunha o seu interessantíssimo diário, hoje no Museu Nacional do Teatro, ansiava também por um reportório brilhante, odiava Amélia Rey Colaço e queria ser ela a Rita Cavallini, com a sua um tanto afectada «voz de ouro». Em 1922, Ilda Stichini conseguira um enorme êxito, ao lado do veterano José Ricardo, na comédia *O Centenário*, dos Hermanos Quintero, no palco do Teatro Nacional, então dirigido por Luís Galhardo, logo depois de Amélia formar companhia, espectáculo do qual ficou um precioso anúncio cinematográfico, realizado por Lino Ferreira, único documento da fascinante Ilda em movimento. E em disco apenas se conservou a sua tão louvada voz numa aula de dicção: *Diz-se*, e umas breves cantigas de revista. E Ilda não fez mais nada, para conseguir a peça intrigou junto do agente dos autores, dizendo que não deixassem Amélia Rey Colaço fazer *Romance*, pois ela era «a pior actriz portuguesa». Nem mais! Mas não acreditaram nela, o prestígio de Amélia era já muito grande. Em 1938, Ilda Stichini partiu para a Califórnia, sendo, em Hollywood, professora de dicção de quem queria aprender português para se candidatar a artista de cinema em papéis latinos. Só voltou a Portugal por 1967, sendo logo convidada por Amélia Rey Colaço para interpretar *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1962), peça de Tennessee Williams cuja grande protagonista recusou, peça essa que só seria representada, em 2011, por Eunice Muñoz, com o título *O Comboio da Madrugada*, no Teatro Experimental de Cascais, dirigida por Carlos Avilez.

Passadas mais tempestades financeiras, era necessário enfim erger em cena *Romance*. E Amélia Rey Colaço, que se ocupava também da parte plástica da Companhia, pensou logo nos cenários da mal sucedida *Dama das Camélias*. A época era a mesma, refrescadas com uns cortinados novos, as duas salas, o 1.º e o 3.º acto estavam feitas, os quadros que ornamentavam as paredes vinham directamente da moradia da família Rey Colaço, na Rua Ribeiro Sanches, número 28, à Lapa, esses quadros, que ainda tão bem conheci no Dafundo, e voltariam à cena, mais de uma vez. Quanto ao 2.º acto,

o cenário da reitoria, esse teria de ser feito quase de novo. E vinham depois os vestidos. O vestido de veludo preto do 2.º acto, teria de ser de acordo com a tradição da peça, todo novo. Mas Amélia tinha de vestir Rita Cavallini com luxo. Então um vestido de veludo cinzento da *Dama das Camélias* foi admiravelmente tingido de vermelho escuro e todo decorado. Diz Amélia: *Foi a minha querida mãe que se encarregou de tornar os vestidos ricos. Como ela recebia, por vezes, tiras de strass e franjas, que lhe mandava, de Berlim, a irmã, a adorável tante Minette, aplicou com muitas cautelas e muito amor, e extremo bom gosto, essas tiras em ziguezague, pôs franjas no decote, e para tornar o vestido ainda mais sumptuoso, semeou uns botões de casaca antigos, do século XVIII, que me tinham sido dados pelo Augusto Rosa, meu querido Mestre. E quer saber como é o grande medalhão do vestido preto? Veja bem, é a tampa de uma lata de drops, onde a minha mãe cuidadosamente colou pérolas de vários tamanhos. E ficou lindo, não ficou? Tínhamos de deitar mão de tudo para sobreviver.* E lá estão os vestidos no Museu Nacional do Teatro, para quem queira tudo isto verificar. Assim nasceram essas maravilhas de trajos de cena, que me encantaram tinha eu catorze anos e sonhava desenhar para o teatro, sem conhecer estes seus mistérios.

Muitos anos depois, em 1980, a Helena Vaz da Silva organizou vários Passeios de Domingo, do seu Centro Nacional de Cultura, às instalações e colecções nascentes do futuro Museu Nacional do Teatro. As pessoas viam as obras no edifício outrora em ruínas e depois, no anexo, no parque, as colecções já existentes. E eu, muito orgulhoso, mostrei aos visitantes, certa manhã, os vestidos de *Romance*, que juntamente com os vestidos de *A Visita da Velha Senhora* se tinham salvo do terrível incêndio do Teatro Nacional de D. Maria II, que tudo destruiu, na noite de 2 de Dezembro de 1964. E estes trajos salvaram-se milagrosamente porque Amélia Rey Colaço os guardava com amor na sua própria casa. Nessa manhã, entre os visitantes, houve uma senhora que se emocionou particularmente ante esses vestidos. E ficou para trás, e quis falar comigo, e disse-me: «Eu era muito nova, sabe, vivia no Porto, estudante ainda, quando vi o *Romance*, e aquela cena em que a Amélia Rey Colaço deitava as violetas brancas sobre a cabeça do Álvaro Benamor. Nem queira saber! Aquilo mudou a minha vida toda. Passei a ser outra pessoa, enfrentei todos os

problemas, foi outra vida!» Era assim a força do teatro, era assim a força do perfume do *Romance*. Repeti esta pequena história quando, em 30 de Julho de 1982, tomei posse oficialmente como director do Museu Nacional do Teatro, para que se conhecesse a enorme, esplendorosa, força do Teatro. Mas o membro do governo que me deu posse, dr. Gomes de Pinho, nada compreendeu e fez um longo, enfadonho, discurso institucional.

Amélia Rey Colaço foi ensaiada no *Romance* por António Pinheiro, um mestre do naturalismo, que ela muito prezava, e manteve durante anos como actor e encenador na sua Companhia, onde representou, pela última vez, em 1933, em *D. Sebastião*, de Tomás Ribeiro Colaço, no qual Amélia Rey Colaço fazia o rei (*um dos meus raros travestis*). O grande actor Assis Pacheco que odiava Amélia Rey Colaço, e de quem ela também não gostava (*espero nunca mais voltar a vê-lo na vida*), não sei por que ódios velhos, uma vez, conversando comigo em sua casa, e querendo depreciá-la, disse-me: «Vi o meu grande mestre António Pinheiro (1867-1943) ensaiar essa mulher, naquela peça *Romance*, na cena do Padre Nosso, como se ensaia uma criança, palavra por palavra.» E eu achei que esta afirmação era altamente exaltante, uma grande actriz, chefe de Companhia, com o seu nome feito, que assim se deixava guiar, ensaiar até ao mínimo pormenor, só podia ser muito moderna, ser muito grande para ser tão humilde, reconhecendo de tal modo a competência do encenador. Como as compreensões das coisas teatrais podem ser diferentes...

Mal sabia eu, quando vi Amélia Rey Colaço em *Romance*, em Janeiro de 1952, que seria uma das últimas vezes em que ela dava vida a Rita Cavallini. Amélia contou-me exactamente como foi esse fim: *Eu estava a fazer uma tournée aos Açores, onde sempre fui recebida com muito carinho. Estava em S. Miguel, no novo Teatro Micaelense, que inaugurei com tanto sucesso em 1927 e que depois tinha ardido, isto em Junho de 1952, passei por uma montra e vi um retrato meu a anunciar o Romance, olhei e disse "Ai, eu estou assim!" E nunca mais fiz. Não tinha percebido que estava tão velha!* Mas a mim, como espectador, emocionou-me e muito e fartei-me de a desenhar. E havia histórias divertidas com esta peça. *Uma vez, eu estava a fazer o Romance no Rio de Janeiro, e o macaquinho que me arranjaram, que era muito selvagem, saltou-me para a cabeça, agarrou-se-me aos cabelos.*

*É claro que fiquei com tal medo que nunca mais fiz o Romance com macacos, lá no Brasil!*

Um dia perguntei-lhe: «Viu a Greta Garbo fazer o *Romance* no cinema?» A resposta não podia ser mais estranha: *Acho que a Greta Garbo não precisava de ter feito aquilo. Era um decalque da peça. Porquê o cinema espezinhar o terreno do teatro?* E pronto. Não percebi. A Divina fez tudo errado? Foi isso? Bem, no fundo, julgo que era qualquer coisa como: «A Greta Garbo, com aquele nome tão grande, não precisava de se ter medido comigo!» Seria? O filme passou em Lisboa, em 13 de Outubro de 1931, no São Luiz, e não despertou grande curiosidade, embora seja um bonito filme e uma luminosa interpretação de Greta Garbo, mas infelizmente com um galã muito desajeitado, Gavin Gordon, um actor que logo desapareceu. E o filme é hoje sobretudo citado por ter posto em moda os chapéus Eugènie, reminiscência das modas do tempo da Imperatriz Eugènie de Montijo dos franceses, que Adrian recuperou e logo todas as mulheres usaram, nesse início dos anos 30. E os vestidos da Garbo no filme são lindos.

*Eu estava sempre deslumbrada pelo estrangeiro, e vi o sucesso europeu do Romance, salpicado pelo sal francês. Trabalhei muito com o meu colega António Pinheiro. Fiz com o Álvaro Benamor e também com o Augusto Figueiredo, numa tournée ao Brasil, mas o Benamor era mais completo, mais sereno, mais suave. A tradução foi feita pela minha mãe [como Jorge Lesley], arranjada pelo meu marido, e depois um pouco alterada pelo António Pinheiro. Ao princípio a peça não teve grande sucesso. Fiz a estreia com uma enorme dor de dentes. Foi uma grande batalha. No final do 2.º acto, fалhou-me a vibração. O acolhimento foi frio. O António Ferro, na sua crítica teatral no Diário de Notícias, dizia que só valia a pena ir lá para me ver na oração final. Mas eu sabia que o meu trabalho valia, e fui estudando com o público diante de mim, enquanto fiz a peça no Teatro da Trindade. Quando parti para o Rio de Janeiro, a personagem estava absolutamente dominada. E como já nesse tempo os brasileiros diziam que não percebiam o português, tive a sorte, como viciava a pronúncia com italiano, e como no Brasil há uma grande colónia italiana, de toda a gente me perceber. Tive no Rio um êxito como não tive em Lisboa. E no fim via a plateia toda a chorar, e depois foi sempre assim, também cá, até ao fim.*

*Havia nessa altura um actor de composição, chamado Vital dos Santos, que de tal maneira cuidava do pormenor, tendo uma ceia em que comia e não*

*ficava satisfeito, nessa peça Romance, que havia quem fosse ao teatro várias vezes, só para o ver representar essa cena, sempre de modo diferente. No teatro regional, especialmente em Entre Giestas [1917], ele era brilhante. Quando fizemos essa grande tournée ao Norte [1922], quando íamos de Braga a Ponte de Lima, eu ouvira dizer maravilhas dessa terra, por isso pedi ao meu marido para ir encarrapitada no alto do camião que transportava os cenários, para ver tudo, e houve um imprevisto e os técnicos disseram que já era tarde, para não contarmos dar espectáculo nessa noite, pois era quase noite. E então, perante esse contratempo, desatámos todos numa enorme risada ao ouvir, na penumbra, o Vital dos Santos a dizer: “E agora, agora!” Era ele a começar, nessa estrada do Alto Minho, a representar uma cena de Entre Giestas. Como o teatro se confundia com a vida!*

*Em São Paulo fiz uma peça, chamada Heróis do Mar [de Franz Arnold e Ernest Bach], onde, durante a representação, um senhor, eminentemente académico, se sentiu mal numa frisa de boca, e foi o Robles que saltou do palco e o socorreu, chamando um médico. No dia seguinte, esse senhor mandou-me uma corbeille de parasitas, que é como lá chamam às orquídeas, tão grande que teve de ser transportada numa camioneta, uma coisa descomunal. O prefeito de São Paulo era casado com uma actriz portuguesa, Maria de Lourdes Cabral, uma vedeta das revistas lisboetas, e ambos nos fizeram uma grande recepção. Quando cheguei a Belo Horizonte, adoeci com uma estranha bronquite e ficou todo o reportório comprometido, porque assentava em mim. Então o meu marido, desesperado, foi para o Rio e começou a ensaiar-se O Processo de Mary Dugan [The Trial of Mary Dugan, 1927, de Bayard Veiller], e como eu melhorei de saúde e a personagem estava sempre sentada, nessa peça passada num tribunal, eu fiz o papel da protagonista que tinha sido cá um sucesso da Ester Leão, fiz no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, e em tournée, e depois melhorei. E também representei essa peça em Lisboa.*

*Outro acontecimento também com flores, foi quando fomos inaugurar o Teatro Micaelense, em Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel, nos Açores. Era um teatro lindo, uma espécie de D. Maria em pequeno. Representámos, em estreia, O Milhafre [6 de Junho de 1927], do poeta açoriano Armando Cortes Rodrigues, um poeta que fez parte do movimento do Orpheu, era um bonito drama rural, com cenário de outro açoriano, um famoso pintor, Domingos Rebelo. O entusiasmo daquela gente foi tão grande, sempre*

*o teatro a abarrotar, multidões a seguir-me, um grupo de encantadoras raparigas que me rodeavam, algumas até casaram com homens de Lisboa para estarem perto de mim. E ainda hoje me visitam. Pois na minha récita de despedida, encheram de tal maneira o teatro de flores, muitas açucenas, era tão intenso o perfume, que entrei no palco e desmaiei, coisa que só me aconteceu duas ou três vezes na vida, não sou nada dada a essas coisas.*

Mas Amélia gostava do *Romance*, e gostava que sua filha tivesse sido a Rita Cavallini. *A Mariana recusou-se sempre a fazer os meus papéis! Acho uma pena, podia ter feito tão boa figura!*, disse-me com certa tristeza. De facto, a grande actriz que era Mariana Rey Monteiro (1922-2010) fez poucas personagens criadas pela sua mãe. Fez Titânia de *Sonho de Uma Noite de Verão* (1952), no Teatro Nacional, que Amélia fizera em espectáculo de ar livre (1941), no Parque de Palhavã (hoje Fundação Calouste Gulbenkian); fez a Maria Bem de *Tá Mar* (1955), de Alfredo Cortez, para a Companhia Rey Colaço Robles Monteiro brilhar em Paris, com uma grande peça de costumes nazarenos, na qual ela teve críticas estupendas; fez *Castro* (1957), de António Ferreira, porque se precisava de quem continuasse a tradição da tragédia suprema; fez a Clara de *Entre Giestas* (1960), de Carlos Selvagem, drama rural, na verdade criado por Ângela Pinto, mas um grande triunfo de Amélia, que adorava estas personagens rústicas, na qual contracenara com Robles Monteiro. E fez Mariana, muito mais tarde, em 1979, em outro contexto, no Teatro Maria Matos, já acabada a Companhia Rey Colaço Robles Monteiro, *Filomena Marturano*, de Eduardo de Filippo, que Amélia interpretara em 1951, e em que Mariana era sublime, muito melhor que Joan Plowright, dirigida por Franco Zeffirelli, que eu vi em Londres, mas mesmo muito melhor. Nesse tempo, escrevi até, em *O Jornal* (11 de Janeiro de 1980), uma crónica teatralmente apaixonada. Eram duas grandes actrizes, mãe e filha, mas duas actrizes diferentes, com duas personalidades as mais diversas. Conheci bem as duas, fui amigo delas, sei do que falo.