

O E S S E N C I A L S O B R E

O Teatro de Henrique Lopes de Mendonça

Duarte Ivo Cruz



N IMPRENSA
NACIONAL

O ESSENCIAL SOBRE

O Teatro de Henrique Lopes de Mendonça

O E S S E N C I A L S O B R E

O Teatro
de Henrique Lopes
de Mendonça

Duarte Ivo Cruz

Índice

I

7 **Uma obra diversificada**

II

13 **A estreia prometedora**

III

17 **O grande teatro histórico**

IV

39 **As peças de atualidade**

V

55 **Comédias e provérbios – *O Salto Mortal***

VI

59 ***A Portuguesa*, as peças de circunstância e o teatro musical**

VII

71 **Uma peça que não chegou a ser escrita**

VIII

73 **Um estudo sobre «a crise do teatro português»**

IX

75 **Um grande nome numa grande geração**

77 **As peças**

I

Uma obra diversificada

Os dramaturgos da transição do século XIX para o século XX sofrem a influência e refletem a conjuntura política e de mentalidade estética da época em que viveram e escreveram: aliás, nisso não há nada de novo, com as exceções de alguns criadores e percursos visionários das artes e das ideias. O que em rigor não é o caso. Mas a conjuntura nacional, no que se refere aos dramaturgos portugueses da época, surge marcada por sinais e coordenadas concretas que indiscutivelmente os influenciam, e para lá das diferenças e das expressões próprias da criação, os relaciona na estética, na ideologia e no conteúdo.

Em primeiro lugar, a própria transição dramática, ainda muito influenciada pelo ultrarromantismo, designadamente no temário histórico e na adoção do texto versificado, mas também do realismo-naturalismo e da análise, cada vez mais crua e direta, dos temas sociais, económicos e políticos «de atualidade». Em segundo lugar, a

conjuntura nacional: progressivo avanço do ideal republicano, questionamento das instituições, patriotismo e nacionalismo, designadamente exacerbado pelo trauma do Ultimato Inglês e, ligado a esse quadro, a expansão e colonização de África e as grandes comemorações das datas e vultos históricos — Camões, Vasco da Gama e viagem para a Índia, mas sintomaticamente menos, Pedro Alvares Cabral e a descoberta do Brasil. E, finalmente, o grande momento cénico e profissional da atividade teatral, servida e alimentada por uma geração de atores de primeira qualidade, por companhias mais ou menos estáveis e por prestígio junto do público.

Pode assim falar-se de um grupo de dramaturgos profissionais, mesmo quando obviamente exerciam outras atividades na sociedade civil ou militar. Precisamente, Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) é Oficial da Armada. Mas o seu caso mais se singulariza. Se é certo que a prática das coisas do mar, de que aliás se retirou relativamente cedo — Guarda-Marinha em 1871, reforma-se como Capitão-de-Mar-e-Guerra em 1912 —, se traduz, como veremos, no temário e na técnica dramática de diversas peças, a carreira em África não se reflete tanto e tantas vezes no teatro como em outros dramaturgos que nunca lá estiveram...

Mas, em contrapartida, estamos perante um cientista da História e da técnica de navegação. Estamos perante um historiador da Idade Média mas sobretudo da Expansão. E estamos perante um romancista de enorme colorido, fiel, aqui também, ao substrato temático e ao rigor histórico, insista-se, da sua obra ficcional.

Finalmente, como também veremos, Lopes de Mendonça, além de dramaturgo constante e assíduo nos palcos, foi interventor da política teatral da época, em textos e atos de gestão muitas vezes polémicos e não raro ainda hoje certos. O que, juntamente com o sucesso em carreiras convergentes e coincidentes, também lhe valeu malquerenças e dissabores.

E, no entanto, o poema mais vezes decorado, entoado, citado e sentido de toda a literatura portuguesa é da autoria de Henrique Lopes de Mendonça. Referimos evidentemente *A Portuguesa*, Hino Nacional desde 1911.

Uma cronologia

Mas concentremo-nos na obra teatral de Henrique Lopes de Mendonça, começando com uma cronologia. Temos o total de mais de 30 títulos, aí incluindo, como veremos, peças publicadas ou não, peças em coautoria, revistas, textos de opereta, um libreto de ópera, traduções-adaptações, pequenos atos de homenagem ou circunstância, monólogos, tudo isto a par com grandes dramas e comédias em prosa e em verso, temas históricos ou de atualidade, neorromânticos ou pró-realistas — naturalistas, uns melhores que outros é certo. Mas tudo com indiscutível qualidade. Assim:

A Noiva — 1884

O Duque de Viseu — 1886

A Estátua — não publicada

A Morta — 1890

As Cores da Bandeira — «a-propósito patriótico»
com música de Alfredo Keil — contém *A Portuguesa* — 1891

Zé Palonço — coautoria de D. João da Câmara e
Gervásio Lobato — 1892

O Burro em Pancas — coautoria de Eduar-
do Shwalbach, Moura Cabral e Jaime Batalha
Reis — 1892

O Salto Mortal — 1894

Paraíso Conquistado — 1895

Um Empréstimo — 1895

Sol Novo — 1896

Afonso de Albuquerque — 1898

Serrana — ópera — música de Alfredo Keil — 1899

Amor Loco — 1899

O Alfenim — 1902

Tição Negro — «farsa lírica» sobre Gil Vicen-
te — música de Augusto Machado — 1902

O Sonho de um Príncipe — 1903

Nó Cego — 1905

O Azebre — 1905

Luz Perpétua — 1909

Auto das Tágides — 1911

A Herança — 1911

Saudade — 1916

Pierrot e Arlequim / Pierrot Anarquista — pan-
tomima — 1916

O Crime de Arronches — 1924

Outras obras

Durante a Tempestade

Os Bencasados — monólogo

A Batalha Eleitoral

Joana

Sganarelle e Dor de Cotovelo — traduções / adaptações de Molière

O Entremez da Mulher Casada — tradução a partir de Anatole France

Luís XI, de Delavigne — tradução

Henrique III e a sua Corte, de Alexandre Dumas — tradução

Rei Édipo, de Sófocles — com Júlio Dantas

O Milagre de Santo António, de Maurice Maeterlinck — tradução com D. João da Câmara e Eduardo Schwalbach

Parte desta dramaturgia não está publicada, mas o conjunto permite uma avaliação de qualidade e também imaginar o que seriam os títulos perdidos. Não faltam indicadores de estilo e qualidade, adequados à fase de transição entre o romantismo e o realismo.

E mais: como é próprio da dramaturgia da época, estamos perante uma grande variedade de expressões, do teatro histórico à peça de atualidade, da comédia ao drama realista e até ao elogio dramático e ao teatro musicado, em prosa ou em verso, mas sempre com qualidade.

Henrique Lopes de Mendonça é um grande dramaturgo, com peças que não perdem atualidade, coerentes com valores ideológicos e éticos.

II

A estreia prometedora

«Estreia prometedora» diz Gustavo de Matos Sequeira a propósito de *A Noiva*¹. E, de facto, lida a peça na perspetiva da longa carreira subsequente do autor, estamos perante uma estreia «prometedora» das enormes qualidades mas também de alguns excessos e certos desvios do gosto e medida que posteriormente surgirão. Registe-se aliás as peças e traduções não publicadas que vimos acima.

E, nesse sentido, assumam-se *A Noiva* como peça inicial da análise. Este «drama em um ato em verso» oscila entre a agilidade, quase realista apesar da expressão poética, dos excessos de linguagem e uma situação algo gran-guinholesca, a resvalar para um certo dramalhão sentimental mais próximo do romantismo. E assinale-se então

¹ Gustavo de Matos Sequeira, *História do Teatro Nacional de D. Maria II*, vol. I, p. 371.

que a dramaturgia posterior, concretizada como vimos ao longo de mais de 40 anos, não raro cai nessas oscilações — o que pressupõe, no entanto, note-se, um teor geral de qualidade por vezes notável ainda hoje.

Temos portanto *A Noiva* como obra inicial. E por isso mas não só, por um certo paradigma e por ser a peça de estreia, merece certo destaque.

Trata-se do drama sentimental-familiar de Garcia, da sua mulher Isabel, da filha Helena e do noivo desta, Alberto. Ora Isabel e Alberto foram amantes. O quadro passado num «gabinete luxuoso em casa de Garcia» envolve ainda dois criados, a jovem Mariana e o velho José, o qual se encarrega logo de início de levantar dúvidas acerca da situação: para ele «não partilha o noivo / Tão profundo sentimento.». E essas são obviamente certezas para Isabel, que se exprime num violento linguajar romântico: «quanta dor / sinto no peito um conflito / Horrível! / que amor maldito! / Que noivado aterrador!»

Nessa altura já o espetador suspeita da natureza do «crime». Mas quem não suspeita são o Garcia e a ingénua Helena. A peça ganha então força e qualidade alternando cenas próximas do naturalismo coloquial apesar do verso:

GARCIA — Alberto! Estimo ver-te por cá!

ALBERTO — Senhor Garcia! A pequena / A ver joias está / tão contente / A *corbeille* é deslumbrante / Ora essa! Extravagante! / Vais habituá-la mal!...

E a explicação surge no confronto dos amantes arrependidos do «amor funesto» em pleno «suplício redutivo», assim mesmo:

ALBERTO (*irónico*) – Perdão / Urge esquecer o passado! / um crime lava outro crime! / A nova infâmia redime / A passada infâmia! /

ISABEL (*com violência*) – Não! / Não zombes! Essa ironia / Redobra a nossa agonia / Como um rir de Satanás! / Pois dize! Não te fatiga / A constante hipocrisia / A que o mundo nos obriga / Sem nos dar em troco a paz?

O pior é que, num golpe gran-guinholesco, a Helena e o Garcia acabam por ler uma carta comprometedora. O Garcia tem uma tirada de dramalhão ultrarromântico e expulsa os amantes de casa. Rompe-se o noivado: e para «HELENA (*pensativa*) – o futuro... / (*correndo para o pai em arrebatamento*) És tu, meu pai!»

Com tudo isto, a peça revela uma mestria de escrita e um sentido de cena que as obras futuras confirmarão. Veremos e exemplificaremos essa constância para lá da variedade de géneros, alguns deles exemplificados na íntegra.

III

O grande teatro histórico

O teatro histórico, em prosa ou em verso, é uma referência primordial da dramaturgia de Henrique Lopes de Mendonça que, aliás, como já vimos, desenvolveu uma importante obra de pesquisa sobre temas da História de Portugal. As peças históricas devem pois ser hoje apreciadas como o foram na época, na perspectiva do rigor subjacente. E podem em parte sê-lo também no que respeita à qualidade teatral, não obstante a defasagem entre o estilo cénico-dramatúrgico da época e o dos nossos dias. Em qualquer caso, com as inevitáveis oscilações, a qualidade sempre subsiste.

No prefácio da 2.^a edição (1927) de *A Morta*, Lopes de Mendonça teoriza o teatro histórico, reivindica o rigor das fontes, cita Fernão Lopes e relaciona a peça com *O Duque de Viseu* e *Afonso de Albuquerque*, numa trilogia ou tríptico, conforme diz. E considera este conjunto como «O ponto mais substancial da (sua) obra dramática». Registe-se também a opinião de Eduardo Shwalbach, como

vimos «cúmplice» e coautor em outras aventuras dramáticas comuns: «De alto valor mental, foi ele (HLM) o braço forte que sustentou no teatro português a brilhantíssima época do drama histórico, com uma pujança de linguagem e vigor difíceis de exceder.»²

É de notar, insista-se, que grande parte deste mesmo universo histórico, a partir de personagens e situações, surge na obra romanesca mas também nos numerosos e valiosos estudos do autor.

Vejamos como e até que ponto assim é, seguindo a ordem cronológica das principais peças.

O Duque de Viseu

A cronologia situa esta primeira grande peça de Lopes de Mendonça, estreada em 1886 — antes dela só temos *A Noiva* — no contexto dos finais do romantismo então ainda de certo modo dominante. Não é por isso uma peça retardada no tempo e por outro lado mantém a linha de coerência e de continuidade com o neorromantismo que passará o Século. Em qualquer caso, trata-se de um grande exercício dramático, desde logo na qualidade do diálogo, nem sempre sustentado ao longo da peça, mas com momentos brilhantes no domínio do verso.

Precisamente neste aspeto, a cena inicial, com os fidalgos temerosos e (alguns) revoltados, aguardando a execução do Duque de Bragança por

² Eduardo Shwalbach, *À Lareira do Passado*, Lisboa, 1944, p. 370.

sentença inflexível de D. João, em que é notável a agilidade do diálogo:

EÇA — Ruy de Pina!

RUY DE PINA (*descendo*) — Que pretendeis?

EÇA — El-rei por acaso não se inclina / À piedade? / (*movimento negativo de Ruy de Pina*) Meu Deus! Não resta pois esperança?

PINA — Dentro em pouco, senhor, o duque de Bragança / Há-de entregar a vida ao cutelo da lei.

D. GUTERRES COUTINHO (*acercando-se*) — E património e bens ao tesouro de El-rei

PINA (*olhando em roda*) — Indiscrição!

EÇA (*assustado, afastando-se*) — Loucura!

D. GUTERRES (*apontando para Eça, rindo*) — Olhai D. Pedro de Eça / Com que vigor segura a trémula cabeça.

PINA — Não receais da vossa?

D. GUTERRES — E vós, que sois amigo / Do Duque?

PINA — Nada temo. Ah! Bem sabeis! O perigo / Só nas alturas paira. Os fracos, os pequenos, / Possuem contra o algoz uma armadura, ao menos: / O humilde nascimento. O ferro que se apronta / A vingar dum fidalgo a criminosa afronta, / Não se abaixa, senhor, ao colo de um vilão.

D. GUTERRES — Sois modesto.

PINA — Conheço a própria condição.

Estas cenas têm o mérito de definir o ambiente mas também o posicionamento histórico e político das personagens, abrindo a porta à conjura que envolve o Duque de Viseu, irmão da Rainha Dona Leonor e o Arcebispo de Évora. E mais ainda: marca o perfil de algumas figuras referenciais, como Ruy de Pina, uma espécie de «raisonneur», ou de Pero de Alenquer, muito eficaz como personagem, na rudeza cómica e corajosa das suas imprecações («com seiscentos milhões de bombardas!») ou «nem sempre é mestre quem vai ao governo»). Imprecações de gente do mar, do Comandante Lopes de Mendonça ao universal Capitão Haddock do Tintin...

De notar aliás que Lopes de Mendonça publicou em 1898 uns *Apontamentos sobre o Piloto Pêro de Alenquer*. É a fundamentação histórico-científica de que temos falado.

Na peça, a contrapartida desta agilidade dialogal e cénica está no peso de muitas tiradas de linguagem assumidamente romântica, num estilo por vezes operístico — por exemplo, mas há tantos mais, o solilóquio de Margarida, amante do Duque de Viseu, já a antever a morte do protagonista:

MARGARIDA — [...] Luta de amor! Fantástica peleja! / Orgulhos, ambições, ódios, furor, vinganças, / Medonhos temporais soprando sobre as mansas / Ondas do meu viver! Ó monstros de vermelhas / Fauces a sacudir as rúbidas centelhas / Da pavorosa juba! Ah! Vejo-vos erguer / Contra mim, contra mim, misérrima mulher / Dos últimos confins do lóbrego horizonte! / Nimbos que vêm rugir sobre esta débil frente! / Raios que vêm ferir-me

o pobre coração! / Contra lutar eu só, contra a
feroz legião / Que pretende roubar-me a vida que
contem / A minha vida inteira? Horror! [...]

O que queremos então aqui salientar é a alternância das cenas dialogadas e das grandes cenas monologadas, que pontuam, umas e outras, toda a peça: e o diálogo nunca é prejudicado pela rigorosa versificação, como o leitor (e o eventual espectador) poderão sempre comprovar.

E no ponto de vista de «teatro histórico» a peça constitui um notável comprovante da análise histórica e mesmo ideológica deste teatro. O contexto é bem definido e projetado para a época em que a peça foi escrita. Trata-se efetivamente da luta entre a velha nobreza e o alto clero, por um lado ciosos dos seus direitos e poderes, e o poder real centralizado: «Traidor é El-Rei, que despedaçar osa foros da velha fidalguia» diz o Duque de Viseu que mais adiante, numa longa tirada, traça o quadro da conspiração:

DUQUE DE VISEU — Fidalgos e senhores / Vós
não vindes aqui como conspiradores. / Nestes
tempos cruéis em que sobre o país / Pesa sangrenta
mão dobrando-lhe a cerviz / Em que é soberano o
algoz, moda as vestes de dó, / somos nós os leais,
rebelde o cetro só! [...]

Curiosamente, a legitimidade de uma sucessão que se encaminharia para o Duque de Viseu pode envolver uma representação popular, um pouco na linha de D. João I, e daí, mais tarde, a citação

de Fernão Lopes: às dúvidas do Duque, lembrando que «tem um filho El-Rei: a esse de direito cabe o cetro», responde Fernão Lopes: «porém, se eleito fordes pelo povo?». Situa-se aqui também a ideologia descontextualizada, no processo inaugurado por Garrett.

Atenda-se nas epígrafes dos Atos: «I – A Execução; II – O Atentado; III – Os Conjurados; IV – A Mensagem; V – O Rei Carrasco». «Os Conjurados», designadamente, define uma luta de poderes, mas também uma conceção histórica e política da parte do próprio Rei. Ao executar o Duque de Viseu, D. João II deixa pairar uma dúvida: «serei acaso enfim o Rei de Portugal?» E o diálogo do Rei e do Duque, precedendo a execução, é exemplar:

EL-REI – Ouvi, primo, a razão porque vos chamo.

DUQUE (*à parte*) – Fátuas / Apreensões! Ah! Sim! Nada suspeita El-Rei!

EL-REI (*como hesitante*) – Vou dizer-vos.

DUQUE (*aparte*) – Contudo, inspira-me não sei / Que indizível pavor dos três o negro vulto!

EL-REI (*aproximando-se. Mais baixo*) – Uma dúvida tenho a resolver... Consulto / O vosso bom pensar.

DUQUE – Honrais-me! / (*à parte*) Nada tem / Minha alma que temer.

EL-REI (*baixo, como se tomasse uma súbita resolução*) – Que faríeis a quem / Vos quisesse matar?

DUQUE (rápido) — Eu?... matava-o primeiro!

EL-REI — Foi mais que a tua mão o teu lábio justiceiro: / Como juiz e réu, proferiste a sentença (*Arranca de um punhal e crava-o vigorosamente sobre o coração do Duque*).

O final é gran-guinholesco, mais para o ultrarromantismo, nas falas da personagem Margarida, que mata o irmão e lança uma maldição «histórica» sobre o Príncipe D. Afonso, que morreu numa queda de cavalo e abriu a sucessão ao futuro D. Manuel I: «Não te maldigo a ti, já te maldisse Deus! Maldigo o filho teu, maldigo a tua raça!»

Mas há cenas de grande rigor histórico e até científico, por exemplo, o curioso diálogo entre o Rei e Pêro de Alencar acerca da possibilidade de regressarem da Mina «navios que tenham velas redondas» a fim de manter a política de caravelas secretas (ou não fosse o autor Oficial de Marinha), as referências a Luís XI de França que forneceu «O vistoso modelo de cadafalso» utilizado nas execuções, ou ainda, noutro plano, a empolgante descrição do julgamento e condenação do Duque.

E ainda duas referências, uma de carácter estético, outra de conteúdo. No ponto de vista estético, afloram já certos sinais de um simbolismo precursor. Por exemplo: «Afaga tua irmã, o seu terror anula, / Aceita os votos dela, esperanças de ambição, / prende em laços de amor o seu crente coração [...]»

No conteúdo, por exemplo a dureza do Rei: «Fui eu que perdi, sobre os degraus do trono / O poder de banhar meu coração no sono / Feiticeiro de amor. Ainda o julgo estreito / para o amor do meu povo [...]»

E realça-se por fim a visão profética de D. João II quanto à gesta das descobertas e da Expansão, numa longa fala de patriotismo, de que damos uma breve passagem:

EL-REI (*só — com voz apaixonada*) — Ó glória que eu já sonho, / Hás-de apagar no trono esse laivo medonho / Que o meu punhal gravou! Não é verdade ó glória? / Não há-de sobre mim jorrar a luz da História, Acima das nações esta nação gigante? / Ó minha pátria! ó meu soberbo Portugal! / Como é belo o provir! O mundo oriental / Choverá sobre ti riquezas e perfumes, / Foros de mil sultões e joias de mil lumes! [...]

E a fala prossegue com referências aos «heroicos marinheiros (que) / Hão-de vencer os mares / intrépidos obreiros / Do teu poder imenso [...] Veneza / Castela, o globo inteiro, ante a vossa grandeza, / Extáticas, virão curvar-se a nossos pés!»

Escreveu João Pedro de Andrade: «A linguagem é por vezes ultra-romântica. Mas não se pode negar força dramática ao conflito, nem através das incidências romanescas, plausibilidade à interpretação da figura de D. João II.»³

A Morta

Trata-se de Inês de Castro: mas o próprio nome da peça desde logo inculca uma das suas origina-

³ João Pedro de Andrade, *Reflexões sobre o Teatro Português*, ed. Acontecimento, 2004, p. 44.

lidades — precisamente a cronologia histórica e biográfica, a partir da situação de D. Pedro, coroado Rei e empenhado na memória e na transladação de Inês. Não custa encontrar, no tom geral e mesmo em certas passagens, sinais difusos de um pré-simbolismo, que António Patrício irá consagrar em *Pedro o Cru* (1913).

Mas *A Morta* (1890) retoma também a evocação do processo de execução de Inês. E assim temos as intervenções nucleares de D. Pedro. Por exemplo, a descrição do suplício: «Ah! Também eu senti uma delícia atroz / quando os dentes cravei no coração do algoz!»

Ou perante o corpo de Inês:

D. PEDRO — Matar-te?... não! Prefiro o crepitar da lenha, / Debaixo dos teus pés, e a chama que se torce, / Lambendo vorazmente a carne a decompor-se! / à fogueira te envio, adúltero protervo! / Possa nela o teu corpo expiar, nervo por nervo, / ó ladrão da minha honra, a sórdida lascívia!

E segue a tremenda invetiva por mais nove versos violentos, que terminam com um grito de alma de D. Pedro: «Infame! Infame! Infame!»

Ora, com tudo o que haja de datado e de difícil neste drama em 5 atos em verso, apraz reconhecer nele a capacidade teatral e a força do poema. E mais: certas passagens confirmam a segurança cénica do autor e a capacidade de dramatização envolvendo personagens e tipos sociais diferentes.

Veja-se este diálogo passado «numa praça ou terreiro, no Arrabalde de Lisboa, junto às Portas do Mar» segundo minuciosíssima nota de cena,

que revela, uma vez mais, o sentido de espetáculo a partir da evocação histórica global. A cena envolve o Rei e populares.

PERO DIAS (*dirigindo-se*) a MOREIMA — Dize, moura galharda, um beijo quanto custa?

MOREIMA — Para um pobre qualquer, seis bofetões à justa.

PERO DIAS — Embora! Toma lá! (*beija-a. Moreima bate-lhe*)

O GALEOTE — El-rei é bem feliz: / Conhece ao paladar as terras do país.

O BESTEIRO — Já estou farto de vinho!

O GALEOTE — É que não tens na tripa / Uns escovéns, como eu. Dá-me cá.

Henrique Lopes de Mendonça evoca Alfredo Keil a propósito da música de cena de *A Morta*. Como sabemos e como veremos, esta notável parceria surge em obras como *A Portuguesa* e a *Serrana*, entre outras mais. Numa edição da peça, Lopes de Mendonça refere concretamente «três inspirados números de música: a canção de Afonso Madeira, no 1.º ato, feita sobre letra de um dos nossos cancioneiros medievais; a dança mourisca do 2.º ato; e a marcha fúnebre do 5.º ato».

E termina a evocação de Alfredo Keil com expressões bem próprias da época: «Em certa altura da vida, por mais que se tente avivar certas ressonâncias de glória, logo as esmorecem as plangências da saudade [...]»

Afonso de Albuquerque

Mas a maior ligação da dramaturgia com a investigação e a efeméride histórica subjacente encontramos-a em 1898 com *Afonso de Albuquerque*. Em primeiro lugar, pela própria conjuntura de criação da peça, escrita para um concurso no quadro de evocações da viagem de Vasco da Gama. Mas também porque, anos mais tarde, Lopes de Mendonça publicará dois estudos, denominados *Um Tio de Afonso de Albuquerque* (1915) e *Sobre Afonso de Albuquerque* (1916), ambos no âmbito da Academia das Ciências, de que foi membro desde 1900 e presidente em 1915.

Vejamos a peça e os seus incidentes.

José Augusto França, na reconstituição sociocultural do ano de 1898, dá o devido relevo ao concurso e às comemorações em geral⁴. Concorreram nada menos do que 11 peças e o prémio foi atribuído a Sousa Monteiro com o drama *Auto dos Esquecidos*. Marcelino Mesquita apresentou-se com *O Sonho da Índia*, que não foi sequer representada, não obstante o prestígio do autor.

E Lopes de Mendonça nem sequer concorreu, envolvido numa questão de direitos autorais. Publicou a peça em 1899 e queixou-se da Comissão num Prólogo azedo.

A peça só viria a ser representada em 1907, mas, não obstante a estrutura pesada em 5 atos,

⁴ José Augusto França, *Lisboa 1998*, ed. Livros Horizonte, 2002, pp. 63 e segs.

merecia-o amplamente na época e em rigor ainda hoje: sobretudo pela consagrada mestria e agilidade do diálogo, entrecortado, como aliás já vimos no drama anterior, por tiradas «operísticas» e movimentações complexas de cena.

E a tal respeito, assinale-se uma vez mais — e mais o faremos adiante — a minúcia das descrições de cena, ainda por cima distribuídas pela geografia do Oriente português do século XVI: «Terreiro diante de Cochim», «sítio perto de Bestorim chamado As Duas Árvores», «galeria aberta nas casas de Sabioi em Goa, onde habita Afonso de Albuquerque», «Uma praça em Ormuz» e finalmente (e sobretudo) «trecho da tolda da nau Flor da Rosa». Esta descrição é tão minuciosa e de tal forma relaciona o historiador, o dramaturgo e o Oficial de Marinha que vale a pena uma transcrição do início:

Trecho da tolda da nau Flor de la Rosa em viagem, vista quase longitudinalmente de estibordo, supondo-se o eixo do navio com a obliquidade de cerca de uns 30° sobre a linha do proscénio. À esquerda levanta-se o chapitéu, cuja parede anterior fecha a cena por esse lado. Sobre o chapitéu, varanda corrida, com escada aos dois bordos para a tolda, e mastro da mezena, cuja vela triangular ainda se vê em parte, cortada pelas bambolinas. Entre essas escadas, duas portas comunicando com os camarotes do capitão-mor a bombordo e do capitão da nau a estibordo [...]

E a nota de cena prolonga-se numa descrição rigorosa da estrutura da tolda da nau, manifes-

tamente escrita por quem, como o Comandante-dramaturgo Henrique Lopes de Mendonça, sabia conciliar as duas atividades/vocações profissionais...

E daí a peça conter cenas de mar minuciosíssimas. Por exemplo:

MIGUEL DA ESTRINCA (*à marinhagem*) — Uma fusta, além, quase ao socairo / Da nau! (todos vão à mareagem olhar para fora)

FRANCISCO PESTANA — Sim! Capai! (*Miguel acena para fora com o barrete. Pestana volta-se para o piloto*) Vós, ponde a nau ao pairo!

O PILOTO (*gritando para a proa*) — Mestre!

O MESTRE (*vindo da proa*) — Pronto!

O PILOTO — Alai braço a vante, isso a modo / Que paire... (*O mestre faz um gesto de inteligência e corre para a proa. Ouvem-se apitos. Marinheiros e grumetes que estavam dormindo erguem-se e correm para a proa*). Timoneiro, orça todo!

A VOZ DO TIMONEIRO — Orça todo!

MIGUEL DA ESTRINCA — Aproam para a nau!

O mais interessante, entretanto, é o desdobramento de planos em que a peça se desenvolve. Desde logo, a própria geoestratégia da Expansão no Oriente e os conflitos políticos, religiosos e militares com as potências e as populações, desde a Índia ao Golfo Pérsico.

E a capacidade militar está ligada à fé e ao patriotismo:

A nossa força! Acaso algum tempo a contáveis / Por soldados aos mil, hostes inumeráveis, / tremebundas legiões? Não! A nossa força inteira / Pousa no amor de Cristo e da nossa bandeira; / Por exíguo, precisa alentos bem fecundos / O nosso ventre para a digestão dos mundos!

A geopolítica europeia é vista com ceticismo pelo Mouro Abdalle:

O MOURO ABDALLE — Nazarenos, / Perante a nossa força, ah! Quanto sois pequenos! / Não há dia em que o véu de Cristo não se esgarce: / O império contra a França, a Itália a esfacelar-se, / Ruínas, dissecções, desde a Itália às Hespanhas, / Grei suicida a rasgar suas próprias entranhas!

Mas os portugueses não lhe ficam atrás no que respeita ao Golfo Pérsico, pois «que isto de Ormuz não é qualquer lugar esconso / Onde possa passar em claro a manivesia / Porque o xeque Ismael que hoje é sofi da Pérsia / Tem seu embaixador de olhos à espreita, afim / De aproveitar qualquer revolta [...]»

A perspectiva de confronto religioso está sempre presente, consubstancia-se na figura de Frei Domingos de Sousa e aflora por exemplo na política dos casamentos mistos. Tem expressão nos monólogos repetidos com hindus e muçulmanos, mas assume um aspeto teatralmente espetacular

na cena dramática do reencontro de Axura, «bailadeira» inimiga de Albuquerque, e de sua filha Sitva, convertida ao cristianismo e batizada com o nome de Matilde.

A corrupção, os chamados «fumos da Índia», está bem presente e constitui uma das chaves da intriga: quando António Real, inimigo jurado de Albuquerque, o acusa de esquecer «as ofensas / que esse vil Senhorim, desde a primeira empresa / [...] tem cuspidado em gente portuguesa» — ouve a acusação grave da boca do próprio Afonso de Albuquerque:

AFONSO DE ALBUQUERQUE — Bem se sabe / Que as perdas, que na paz o rei de Cochim sofre; / Que a pimenta em Cochim vos deixa um bom pedaço, / Roubado à carga, que é de el-rei somente [...]

Justamente: o drama central da peça está nos conflitos entre alguns fidalgos e Afonso de Albuquerque, doente, envelhecido e envolvido em amores ambíguos com a Sitva / Matilde, o que permite evocar a política de casamentos de portuguesas e portugueses com «gentios» — «matrimónio à moda de Goa» diz o próprio, a quem Frei Domingos responde: «feitos / A vosso bel-prazer, não conforme com os preceitos / Da Santa Madre Igreja, esses casamentos!»

De outro lado, temos então um grupo de fidalgos intrigantes e corruptos, que conseguem derrubar Albuquerque e fazê-lo substituir por um inimigo: isto porque «mais uma vez se apura / que a coroa não veda os fumos da loucura».

Afonso de Albuquerque recebe a notícia da sua exoneração. Para ele, «a Pátria [...] é na terra o amor mais santo».

Morre à vista de Goa, numa bela descrição.

AFONSO DE ALBUQUERQUE — Bendito seja Deus! Que não se adensa a névoa / Da morte ainda sobre a minha vista! — Cevo-a / Rejubiloso em ti, cidade amada, empório / Por cujos nervos corre o meu vigor corpóreo! / O melhor do meu sangue eu dei para arrancar-te / Das mãos turcas! Mas para arrancar-te o estandarte / Das quinas sobre os teus muros, maior empresa / Foi guardar-te depois da intriga portuguesa! / Ah! Parece que o ver-te a minha dor acalma! / Que esta alma a ti se aferra, ó pátria de minha alma! / Novo alento a banhar-me o peito mo confirma! / A vida que eu te dei, vens tu restituir-ma!

E morre com a formidável frase que a tradição histórica lhe atribui:

Com os homens fiquei mal / por amor de el-rei, mal com el-rei por amor / dos homens [...]

Ora bem: há uma óbvia convergência temática e ideológica com o *Sonho da Índia* de Marcelino Mesquita, que citamos acima. Também, como vimos, não foi premiada e nem sequer representada, talvez exatamente pela conflitualidade que envolveu ambas as peças contra a coroa e contra a autoridade dos protagonistas. Tal como D. João II, também D. Manuel não sai muito bem destas duas peças: e não obstante a tolerância, reconhecida por

ambos os autores, de D. Carlos, o certo é que ambas eram «politicamente incorretas»...

Registe-se entretanto que Lopes de Mendonça publicou em 1925 uma obra que denominou *Vasco da Gama na História Universal*.

O Sonho de um Príncipe

A maior curiosidade desta peça será a ambientação histórica e geográfica: alta Idade Média na Alemanha, envolvendo um conflito político e sentimental que põe em cena personagens inéditas nesta dramaturgia: nada menos do que Otão III, «Imperador de Roma e da Alemanha», o Papa Silvestre II, o Morgrave Conrado de Thuringia e ainda Estefânia, patriciã romana, viúva do Consul João Crescêncio, e Adelaide, criada da Estefânia. E estamos perante um conflito sem dúvida pessoal e sentimental, mas marcado por problemas e situações políticas que envolvem intervenções na política religiosa, com o Papa Gregório exilado.

Otão ama Estefânia, viúva de Crescêncio, que Otão mandou executar e que é referido como «coração desleal, alma de italiano, / para quem o punhal, o veneno, a traição / são armas usuais»... Estefânia finge ceder às propostas erótico-sentimentais de Otão, que se exprime em monólogos imensos. Exige porém uma «primeira refeição» que constitua como que «um brinde à nossa felicidade». E envenena-o! E entretanto desenvolve-se um conflito político-religioso, com o exílio do Papa Gregório.

A peça alterna diálogos de qualidade e dinâmica teatral com monólogos desmesurados: por exemplo

o conflito verbal entre o Papa Silvestre II e Otão prolonga-se por dezenas de versos, bem simbolizados na desmesurada fala do Imperador, que constitui aliás um desafio para qualquer intérprete, mas não deixa de conter passagens de bravura teatral apreciável. Assim, temos por exemplo o confronto entre Silvestre e Otão:

SILVESTRE — Senhor... E quem diz isto, este peito profano / que em ti não crê, oh! Deus piedoso e profundo! / É o rei da Alemanha, o imperador romano, / E o mais alto mortal que existe em todo o mundo! / Oh! Não! Vela a tua face, a tua vista augusta / Desterra para longe! Esquece o atroz e estranho / Eco desta piedade e não ouças a injusta / Boca que pronunciou sacrilégio tamanho!

E a tirada de resposta de Otão «exaltado», de que damos um extrato, prolonga-se por larguíssimas dezenas de versos:

OTHÃO (*exaltado*) — Sim!... Sou Imperador! A purpura invejada / Dos Césares flutua aos meus ombros triunfal! / Por sobre a minha fronte orgulhosa e sagrada / brilha e paira soberba a águia imperial! / A Saboia, a Polónia, a Itália, a Hungria, / Submetem-se ao tinir da minha espada fria! / O meu poder é grande, imenso, ilimitado! / E mais do que temido, eu sou talvez amado! / Os meus dias são sempre esplêndidos e iguais, / Sou infeliz talvez — por ser feliz de mais! / Com que ardor, com que fé, com que ânsia estremecida, / Um a um, lentamente, eu procurei na vida / Os gozos que ela dá, e a cada um dizia: / Che-

gou a hora, enfim, em que vou ser ditoso / Mas de uma felicidade e de um tamanho gozo / Que seja para mim cada século um dia! [...]

E prossegue o monólogo por mais dezenas de versos!

Mas a peça entremeia cenas de diálogo vivo e tecnicamente eficaz. Por exemplo, o diálogo amoroso entre Estefânia e Otão:

ESTEPHANIA (*aparte*) — Palavras de uma unção cheias de encanto!... (*para ele*): Se vos amo!... Ainda mais! Eu beijo-vos, senhor! / (*beija-o nos lábios, longamente*)

OTHÃO — Beijo estremo, subtil, ligeiro e transparente... / ESTEPHANIA — Quente como o vibrar do vosso lábio quente! / OTHÃO (*começa a pronunciar as palavras com alguma dificuldade*) — Aonde soltuça o amor e canta uma doçura... / ESTEPHANIA — Pura como o temor da prece ainda mais pura!

E segue um diálogo entremeado de monólogos e intervenções diversas, até a uma fala final de Otão «lentamente com esforço» até que «Espira», assim mesmo. E «ESTEPHANIA (*num grito*) — Morto!... Meu Deus! Socorro!... O príncipe morreu!» (*Cai de joelhos. O pano desce ao tempo que entram, em tropel, os burgraves e cavaleiros...*)

O Crime de Arronches

Depois de uma década sem produção teatral significativa, estreia em 1924 a última peça de

Henrique Lopes de Mendonça, *O Crime de Arronches*, em prosa, a qual constitui de certo modo uma curiosa síntese das grandes linhas de feitura da sua obra dramática. Trata-se efetivamente de uma peça de ambiente e datação histórica, passada «em meados do século XVI».

Mas desde logo a situação geográfica da ação aponta para uma certa preocupação naturalista, coerente com a fase mais atual da dramaturgia do autor. E essa ambiguidade, aliás saudável no ponto de vista da construção dramática, faz da peça um misto de drama histórico e, apesar da tragédia do enredo, de comédia de costumes quase contemporâneos da data de feitura. A linguagem procura ser arcaizante, mas percebe-se bem que o autor não se preocupou demasiado com esse intento.

O «crime» propriamente dito reconduz-se à defesa da honra por parte de um marido ultrajado, o Gaspar Palhoça, «rendeiro e serviçal do Alcaide» de Arronches, D. André de Sousa. Margarida, mulher do Palhoça, é uma heroína impoluta, ainda muito do estilo oitocentista, como o são aliás todos os protagonistas, com a exceção de um tal Gomes Tição, «criado do Bispo da Guarda», o qual, precisamente, tenta «agarrar e forçar» a Margarida. O carpinteiro Ventura é injustamente acusado do crime que entretanto corre. O Gaspar assume a autoria do crime, mas acaba por ser ilibado pois afinal o móbil de um roubo que entretanto se apurou será assumido por um grupo de ciganos!

Sente-se nesta peça um ambiente criticista muito mais contemporâneo (na época) do que histórico, no registo de comédia-drama de costumes. E subjacente à intriga está aliás a rivalidade entre

o Alcaide e o Bispo da Guarda, cada um instigando ou defendendo os respetivos serviçais: sente-se aliás um certo anticlericalismo que não é inédito nesta dramaturgia.

Mas o maior contraste, que aliás «salva» de certo modo a peça, é a consabida agilidade pró-naturalista do diálogo, só entrecortado por alocações arcaizantes da linguagem, com clímax na tirada histórica do Alcaide, essa bem na linha do melodrama:

Não há que ter vergonha, antes glória! Porque a vossa geração há-de ser honrada! (*aponta para a tapeçaria. — Exaltando-se gradualmente*) Honrada como a daquele meu grande avoengo que alem se figura, vedes? Egas Moniz com sua família se entrega ao Rei de Leão para resgate da sua palavra. A raça dos Egas Moniz não se extinguiu em nossa terra. Não o digo por mim, que tenho nas veias o seu sangue, mas por ti, Gaspar Palhoça, que tens na alma a sua lealdade!

Ora veja-se o contraste com a agilidade de um diálogo em torno de uma mesa de jogo:

GOMES — A vasa é minha!

BRÁS — Ninguém ta come! Mas agora o trunfo é meu!

BRÁS — Sim, homem! Não vês? A dama de espadas!

GOMES — Raio de damas! Sempre me dei mal com as mulheres.

VENTURA — Elas é que não querem nada contigo. [...]

E acrescentamos ainda a longa nota de cena com que se inicia e situa este diálogo inicial, pois inclusive corresponde à opção realista-naturalista que a peça e a dramaturgia de Henrique Lopes de Mendonça, como vimos acima, também assume:

GOMES, TIÇÃO E BRÁS DE TAGARRAIS na mesa à esq., jogando às cartas com picheis diante de si; VASCO AFONSO à D. B., encostado ao balcão, comendo azeitonas de uma malga e beberricando num pichel; conversando com eles, do lado interior do balcão, BRITES; JOÃO PIRES e alguns fregueses, junto da mesa à E., mirando o jogo; VENTURA, sentado ao F., frente para o público, cabeceando; outros fregueses, gente do campo, postados ao pé da porta, abancados à mesa do F., entrando e saindo durante parte do ato; o RAPOSINHO, servindo os fregueses.

IV

As peças de atualidade

Seguimos aqui a terminologia herdada do teatro ultrarromântico, que contrapunha o teatro histórico ao teatro de atualidade. Na época e sobretudo na dramaturgia de Henrique Lopes de Mendonça, a terminologia não será rigorosa, e desde logo pela ausência direta de uma problemática política e económica dominante nos dramas «atuais» da Regeneração, mas sobretudo pela heterogeneidade de estilo e de linguagem.

De tal forma que nos parece adequado distinguir desde já a peça *O Azebre*, excelente drama de expressão claramente realista, até por que reflete e situa muito bem a mentalidade e a sociedade da época. Se o incluímos neste capítulo do estudo é pela sequência lógica, temática e cronológica, mas com a ressalva de certa excecionalidade, para melhor, na qualidade teatral e mesmo, com as devidas reservas, na atualidade.

Mas vejamos então as peças deste grupo.

Amor Louco

Em 1900, Henrique Lopes de Mendonça associou, numa mesma edição que denominou *Theatro Pittoresco*, assim mesmo, duas peças que em rigor pouco ou nada têm a ver uma com a outra: *O Salto Mortal* (1894), um ato em verso com pitoresco e virtuosismo num certo fundo social que será analisado adiante, e *Amor Louco* (1899), que de facto muda o ambiente. Trata-se, esta, de um drama em 4 atos em prosa, ambientado na comunidade piscatória da Ericeira «na segunda metade do século XIX».

«Pitorescas» seriam as personagens se não houvesse um envolvimento dramático que por vezes resvala para o excesso neorromântico mas que, em termos gerais, assume uma linguagem realista de excelente qualidade e rigor. Isto a partir das descrições do cenário minuciosíssimo, num total de 75 linhas a antecipar o conjunto dos 4 atos (taberna, rua, beira mar, interior de uma casa) e reforçada por numerosas didascálias que orientam a representação: «mete o cigarro na boca [...] ouve-se à distância a cantilena gemebunda dos pescadores a encalhar os barcos na praia [...] Aninhas encosta-se um instante à ombreira, como hesitante, bate de novo com mais força e acaba por abrir a porta [...] João parte um pedaço de pão, pega numa tigela e vai para ao pé da janela comendo o pão molhado no café»... e assim por diante, num registo realista que por vezes envolve dezenas de personagens.

E estes são característicos da ambientação, oscilando entre o cómico e o trágico com grande

mestria de diálogo, mesmo quando, repita-se, resvalam para certo empolamento. É uma comunidade piscatória, que o Oficial de Armada pelo menos em parte conheceria bem: os pescadores, um guarda da Alfândega, um pregueiro e sua filha, um taberneiro, um filho que estuda em Lisboa, um almocreve, um «corcunda» de mau caráter, e ainda uma espécie de vidente ou bruxa, avó do protagonista.

Porque o drama está aí: Paulo, o estudante, deve a vida a João. Mas ambos amam a Aninhas, que ama o Paulo. Só no final este assume a paixão, convencido de que João morreu num naufrágio. João, porém, não morreu: e é neste ambiente de renúncia e tragédia que Aninhas e Paulo acabam por se casar, em plena intriga dramática motivada pelo Charrouco.

A certa altura é citado Gil Vicente: «amor louco. Eu por ti e tu por outro» (*Auto Pastoril Português*). Esse desencontro, que acaba com o «ressuscitado» João (foi salvo do naufrágio por um barco espanhol que o leva para Marrocos), assume a renúncia ao amor, tornada complexa pela amizade recíproca com o rival, «vindo a cair nos braços de Mónica (a avó semi-vidente e semi-louca) a soluçar»: renúncia que fora também a posição dos outros dois apaixonados, tudo em nome da amizade e da gratidão.

O ambiente de presságio e adivinhação da Mónica, que «lê nas estrelas», também se concilia com o teor realista da peça, dada a época e o meio em que se desenrola.

Interessa referir que o diálogo, quando alinha num realismo de circunstância, é de excelente

qualidade, por vezes muito engraçado. Veja-se uma cena na taberna:

MARÇAL — Eu o que sei é que este estabelecimento... Ai!

ROCHA — O que é?

MARÇAL — É o raio da perna! Eu em me me-xendo... este estabelecimento não se fez para dormitório.

CHARROUCO — Sim! Também o que se bebe aqui, nem faz sono nem o tira.

MARÇAL — Que tens tu que dizer ao vinho, ó Charrouco?

CHARROUCO — Nada. Se lhe botassem sal, não se diferenciava do mar.

Na cena crucial da revelação do amor, Aninhas quase toca um envolvimento que não é habitual na dramaturgia da época (transcrevemos também as notas de cena):

ANINHAS — Teimoso (*corre para a borda do mar*) Esta água tão transparente... (*mergulha os pés na água — Rindo*) Venha daí! Quer ver? Parece que tenho os pés embrulhados numa redezinha de ouro... e os fiozinhos a tremerem... Venha cá, venha... (*Rindo muito*) Olha! As malhas de ouro a enlearem-se-me nas pernas...

PAULO (*subindo um pouco, como atraído*) — São os veios dourados do alabastro... A lua deixou-se

boiar à tona de água para te vir beijar os pés...
E que ternura no luar que os envolve!

ANINHAS — Sério?... E eu fujo-lhe... fujo da rede de ouro... (*Recua até quase cair nos braços dele*) Mas trago essa ternura comigo... cuido que me ensopei nela... (*Agarrando-se-lhe ao braço*) É sim, é a lua que se fez água para correr para nós...

PAULO (*afastando-a brandamente*) — Devemos fugir, Aninhas... que é bem perigoso o encantamento...

ANINHAS (*suplicante*) — Fugir, não! Fugir, não, Paulo!... Tenho este recalmão na minha tormenta... e ainda mo queres encurtar? Não sejas mau para mim, Paulo... Olha para o céu, e agradece-lhe o seres outra vez criança, como eu sou...

A certa altura é citada com alguma ironia *A Lua de Londres*, de Soares de Passos. E precisamente: a peça de Lopes de Mendonça por vezes derrapa, como aliás já o dissemos, para um neorromantismo que prejudica mas não destrói o interesse atual. Tais desvios são amplamente compensados pela fluidez realista dos diálogos, ou ainda pela poderosa descrição do naufrágio, que antecede cenas semelhantes, por exemplo no *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez, no *Mar*, de Miguel Torga, ou em certas peças de Bernardo Santareno. Veja-se a grande tirada de Manuel:

MANUEL — Eu nem sei bem, a bem dizer! Aquilo, nós fomos levantar a armação, muito à pressa, que já estávamos à espera do temporal. Vai depois,

recolhemos o peixe... por sinal que era pouco e ruim... Neste comenos, principiava a alevantar-se o vento, e o mar a engrossar, a engrossar... Era ainda lusco-fusco... mas veio uma nuvem negra que lambeu o céu todo... Gritámos ao João que era melhor safarmo-nos com tempo... Vai ele disse-nos que viéssemos nós andando... e ele lá ficava no bote, mais o José Gandaia... o tio ali da Rosária... coitadita! [...]

É uma dramatização escrita por um Oficial de Marinha, que conhece o mar... Mas, diz um personagem — «não amaldiçoas o mar!»

Nó Cego

E, agora, apetece repetir que esta peça, estreada em 1905, constitui ela também uma espécie de síntese de maiores ou menores qualidades teatrais: qualidade de diálogo, alternando com passagens pesadas e tiradas a puxar para o melodramático; ou um sentido muito eficaz do cómico e pitoresco, sobretudo do personagem José Gaspar, e um excesso de solilóquios em recordação ou tempo real; e, ainda, uma sentimentalidade desequilibrada: subtil e bem alcançada no amor paternal dos protagonistas Fernando Maia e Dona Emília Pedroso, e uma defesa do divórcio e crítica dolorosa à indissolubilidade do casamento.

Em qualquer caso, esclareça-se que, ao contrário de outras peças do autor, não se vislumbra aqui uma posição digamos anticlerical, antes pelo contrário, e isto apesar da rigidez ortodoxa mas coerente e respeitável do Padre Campelo, Prior de Benfica.

E já agora: esta referência ao Prior de Benfca também lembra o *Frei Luís de Sousa*. E a fala final da adolescente Graça lembra a formidável fala final da pobre Maria de Noronha: «Esta é a minha mãe, este é o meu pai... Que me importa a mim o outro?»:

GRAÇA — Não, papá, deixe-me... Não quero explicações... O que eu quero é que ela não se vá embora... ouviste como ela me chamou? «Minha filha!» É a minha mamã, é ela... Há quem diga que eu já tive outra... não sei se pára neste mundo ou no outro... Mas esta é que eu quero... Esta! Esta de que eu gosto tanto! Posso lá passar sem ela! (*choro prolongado e ruidoso*) se ma tiram, morro!

Destas sucessivas tiradas de dramaticidade prejudicada pela própria extensão e pelo peso da linguagem resulta um clima ambíguo e algo indefinido, que contrasta, uma vez mais se diga, com a agilidade de alguns diálogos e que, nessa altura da carreira do autor, derivam também do seu empenhamento como dramaturgo.

Mas o tema é dramático no sentido literal do termo e algo ousado para a época. Os protagonistas Filipe e Emília não podem consumir o amor porque a religião os proíbe. O apelo de Graça não parece suficiente para resolver a questão.

A peça assume posições político-religiosas que em si mesmas não traduzem necessariamente opções pessoais, mas refletem, ou na dramaticidade ou num registo irónico, os confrontos então já dominantes. Assim, por exemplo, o diálogo do Padre Campelo com o José Gaspar, o qual assume, em fa-

las diversas, as suas opções existenciais: «maçon... e tenho muita honra nisso!», diz certa altura. E deixa uma nota político-religiosa: «nós já não estamos nos tempos ominosos da Inquisição, graças a Deus e mais ao Saldanha!»

E veja-se então uma passagem significativa de uma discussão entre José Gaspar e o Padre Campelo:

PADRE (*impacientado*) — Homem! Você não me deixará?

JOSÉ GASPAR — Não deixo, enquanto o Padre não responder aos meus argumentos.

PADRE — Já lhe respondi, homem de Deus!

JOSÉ GASPAR — Qual respondeu! Atirou-me à cara com essa patacoada dos padres da igreja...

PADRE (*enchendo-se da paciência*) — Uma patacoada que há quase vinte séculos dirige metade do género humano.

JOSÉ GASPAR — A metade pateta, é o que é!

PADRE (*contendo-se*) — Valha-o Nossa Senhora!

Merece aqui referência a minúcia das didascálias e das descrições de cenários. Os três atos encadeiam-se num descritivo articulado em que o ato I se passa no jardim, mas pela janela vê-se a sala da casa. E o ato II passa-se precisamente na «saleta de entrada que no 1.º ato se via através da janela. Essa janela ficará agora à D. da cena e portanto ao F. a porta sobre o jardim. Secretária à D. frente da

janela. Abaixo e acima da secretária, duas portas para o interior. Acima da janela um piano. Mesa redonda quase ao centro. Poltrona à E. e sobre ela um espelho.» E finalmente o ato III passa-se na casa de jantar, também minuciosamente descrita.

Mas as próprias didascálias, como dissemos, descem a uma minúcia que, se por um lado comprovam o profissionalismo cénico do autor, chegam apesar disso a limites de inexequibilidade, quando se traduzem em indicações diretas à interpretação das personagens. «Passa um relâmpago nos olhos de Emília», lê-se a certa altura!

E há aqui, ainda, um curioso registo cultural, quando se refere que na «secretária [...] está lá o Camões, o Diogo Bernardes, o frei Agostinho da Cruz» e este surge como referencial.

E finalmente: o apelo a África como redenção individual ou como programa nacional de uma colonização algo desenvolvimentista reflete também a vivência deste Oficial da Armada que traz para a cena as suas experiências pessoais.

O Azebre

Trata-se, na nossa opinião, da mais conseguida peça de Henrique Lopes de Mendonça, escrita num poderoso naturalismo que contorna certas oscilações de linguagem e que assume por vezes certa gíria popular da época e certo empolamento neorromântico: mas tudo isto com qualidade e força teatral. Recorde-se a propósito que a peça data também de 1905.

É oportuno lembrar que este registo realista-naturalista do protagonista, a partir de certa

boémia pretensamente crapulosa mas afinal bondosa, além de contrastar com o egoísmo superficial das classes dominantes, marcada por uma Lisboa popular e boémia, com «lepes» e mundanas da passagem do século, fará época e perdurará na dramaturgia: veja-se por exemplo *Ordinário, Marche* (1913), de Bento Mântua, ou *O Lodo*, de Alfredo Cortez (1923), ou ainda, num plano mais endinheirado e menos popular, *A Casaca Encarnada* (1922), de Vitoriano Braga, ou no limite até, *A Salvação do Mundo* (1949), de José Régio — mas aí já estamos noutra época e também noutra estética.

O Azebre é uma das peças mais interessantes e mais atuais de Lopes de Mendonça, pese embora, como é evidente, as mudanças que atingiram designadamente os meios sociais e musicais, se se permite a qualificação. Trata-se de um músico, Fidélio, que vive em plena boémia com uma prostituta, Adélia, tocando violino em tabernas. A filha, Isolda, casa com um amigo de Fidélio, Francisco Sousel, de alto nível social. Têm um filho. Tudo se complica com o contraste social, num ambiente cénico marcado pelo recurso a uma tremenda tempestade. Sucedem-se os encontros e desencontros que, insista-se, mantêm hoje qualidade teatral.

Em qualquer caso, o que mais se impõe nesta peça é a capacidade de diálogo e a descrição dos ambientes. E, repita-se, é interessante a comparação da forma e do desenvolvimento de diálogo entre os dois planos sociais que se confrontam. Note-se o realismo-naturalismo e a técnica do diálogo, numa expressão que se pretende adequada

às personagens e ao meio social urbano-popular e boémio.

Assim, no sótão onde Fidélio vive com a Adélia:

ADÉLIA — Ah! É a Manuela! Deixa ficar isso aí fora um instante que já de dou a chave. FIDÉLIO — *(que tem ido pôr a rabeca sobre a cómoda)* Espera aí fora? Que é lá isso? A Manuela hoje vem cear comigo.

ADÉLIA — Cear contigo? E então eu?

FIDÉLIO — *(encolhendo os ombros)* — Tu também ceias, se quiseres.

ADÉLIA — E se eu não quiser?

FIDÉLIO — Se não quiseres, deita-te ao pé.

ADÉLIA — Isso lá é que não gruda!

FIDÉLIO — Não gruda o quê? *(senta-se ao pé da mesa e agarra num copo)* Ó Manuela dá-me daí uma garrafa de cognac que vem no cesto. Estou com as goelas secas *(Manuela tira a garrafa do cabaz)*

ADÉLIA — *(arrancando-lhe a garrafa da mão)* Abaixo as patas! Não preciso de ajudas para servir o meu homem! *(deita cognac no copo)*

FIDÉLIO — O teu homem? Onde é que está isso?

ADÉLIA — És tu.

FIDÉLIO *(engasgando-se com riso)* — Eu? Eu? É boa asneira. Quem te encasquetou isso nos miolos? Eu cá não sou de ninguém. Eu sou um homem livre,

com fumos de super-homem. Para isso é que enchi a cabeça e despejei o coração. Percebes, ó cara de parva? O meu coração está... assim como este copo. Enche lá outra vez, idiota».

Mas vamos agora ver o contraste de linguagem que acompanha e sublinha o contraste social. A cena passa-se na «sala de receção» de Francisco, com amigas que visitam o filho recém-nascido, o qual se chama Parsifal:

MATILDE (*afagando a criança*) — Que apetite! Que apetite!

ISOLDA — Mandei-o aqui para esta alcova para estar mais próximo de mim esta noite.

AMA — Acordou agora mesmo.

UMA SENHORA — Coitadinho!

MATILDE — Os luzios que ela deita! Parece-se com a mãe!

ISOLDA — Por ora não se sabe.

MATILDE — Que gorducho! Veja, mamã... as rosquinhas das pernas...

VISCONDESSA — Muito bem criado, realmente!

A SENHORA — Uma perfeição!

MATILDE — Uma beleza...

O leitor-espetador atual não se revê em expressões e situações muito da época, mas a dra-

matização, a paixão do avô pelo neto e a paixão da Adélia pelo amante mantêm viva a peça e correta a linguagem e técnica teatral.

As referências ao Parsifal são inesperadas, mas há que ter presente o distanciamento irónico inculcado pelo autor. «Indês», «luzios», «pinta-coeiros», «boião de carne», são expressões utilizadas com um distanciamento irónico: mas a paixão do avô pelo neto é impressionante.

E o sentido teatral de Lopes de Mendonça atinge aqui, repita-se, um pleno de virtuosismo. A «invasão» de Adélia transformada em «soubrette», a implorar que Fidélio a não denuncie; o impedimento moral e sentimental da presença de Parsifal; ou a angústia de Fidélio durante uma cena de trovoada; ou ainda uma cena passada durante um concerto falhado e a mestria com que o autor reproduz a desatenção do público — público do concerto, não da peça, note-se — constituem momentos de grande teatro, ainda hoje. Só se compreende menos, nessa bela situação de conflito e honra do artista desprezado, a ofensa que constitui tocar «As Irmãs de Caridade»...

No ponto de vista psicológico, a peça também sobe alto, numa caracterização sólida de caracteres e situações. Afinal, a culpa de Fidélio ter caído na «estúrdia» da sua boémia alcoólica está no comportamento de Francisco, hoje seu genro mas que seduziu e foi amante da Isolda.

O Fidélio é um artista de grande talento com «uma fantasia de concerto publicada por uma casa de Leipzig» — em suma «uma glória nacional». Por seu lado, o Francisco é «um deputado de largo futuro [...] na carreira de Ministro», apoiado pelo

tosco Conselheiro que confunde Wagner com Verdi e compara Sarasate com «um maneta que tocava com os pés» mas que «dispõe de uma influência preponderante» e até oferece ao Fidélio «uma cadeira no Conservatório!» Isto apesar de o Francisco só deixar o sogro tocar em concertos de caridade!

E, no meio disto tudo, temos o amigo Ricardo, misto de deus ex-máquina e de «raisonneur», que procura mas não consegue resolver aquele conflito ético: a boémia do Fidélio, o amor pelo neto, o comportamento do Francisco.

O autor teria a noção de que esta é a sua melhor peça? «Drama quase modelar, sobretudo para a época, na definição dos ambientes», escrevemos na «História do Teatro Português», salientando a análise psicológica e a mestria da condução. «Esta, designadamente, é muito cuidada na definição psicológica e dos conflitos que já não caem no *grand-guignol* e pela mestria da condução», reconhecendo entretanto que «o ponto de partida comporta risco: Fidélio, violista boémio e decadente, e a sua amante Adélia preferem a penúria da sua vida quase miserável ao convencionalismo desafogado que a filha e o genro Fidélio lhes poderiam oferecer a troco da separação. O amor pelo neto dá uma nota sentimental a este drama quase modelar, sobretudo para a época, na definição de ambientes»⁵.

⁵ Cf. Duarte Ivo Cruz, *Introdução ao Teatro Português do Século XX*, ed. Espiral, 1969; *Introdução à História do Teatro Português*, ed. Guimarães, 1969; *Repertório Básico de Peças de Teatro*, ed. SEC, 1986; e como síntese geral *História do Teatro Português*, ed. Verbo, 2001.

Trata-se efetivamente de «uma das mais impressionantes criações do nosso naturalismo cé-nico» escreveu Luiz Francisco Rebello em *Teatro Naturalista*, recordando que a peça «tinha sido recusada pela empresa do teatro D. Amélia, e a que o comissário do Teatro Nacional impôs cortes que o autor não aceitou. E mais escreve em «Três Espelhos — Uma Visão Panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926): «Eram de facto chocantes para a estreita moral conservadora da época o tema da peça e a tese que nela sustentava Lopes de Mendonça (e que no fundo era ainda uma concessão ao gosto romântico)»...⁶

⁶ Cf. Luiz Francisco Rebello, especialmente *Breve História do Teatro Português*, ed. PEA, 5.^a ed., 2000, *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico*, ed. ICP, 1978, *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*, ed. Brasília, 1984, *Três Espelhos — Uma Visão Panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura — (1820-1926)* e *Teatro Naturalista*, ed. INCM, 2013.

V

Comédias e provérbios ***O Salto Mortal***

Musset é citado e expressamente assumido numa linha dramática de comédias e provérbios que provam, uma vez mais, o virtuosismo cénico e poético e mesmo a cultura teatral de Henrique Lopes de Mendonça. Vamos aliás encontrar mais adiante a mesma capacidade em textos de circunstância, adaptados a estilos diversos e a situações específicas.

Vimos já que em 1900 Lopes de Mendonça publicou, sob a epígrafe de *Theatro Pittoresco*, duas peças que, em rigor, nada têm a ver uma com a outra. *O Salto Mortal* é uma comédia em verso escrita em 1894. *Amor Louco*, que já encontramos, é um drama em 4 atos, em prosa, datado de 1899. Só por razões de ordem editorial se justificará esta associação de textos, a menos que se queira dar à expressão «pittoresco» um sentido muito especial.

Em qualquer caso, *O Salto Mortal* tem a virtude da sua própria singeleza e virtuosismo da escrita

e até de espetáculo. Não sem fundamento, a peça foi repetidas vezes encenada e interpretada por grandes atores da época.

E compreende-se que assim seja, face à qualidade e agilidade dos versos, em contraste, curiosamente, com o detalhe realista das didascálias e das indicações expressas aos atores.

Por exemplo:

(Luísa tem ido buscar os objetos pedidos. Apenas volta com eles, Doroteia começa a fazer a cama sobre a arca, pondo primeiro a esteira em guisa de enxerga, e por cima o cobertor e o colchão. Tudo é feito durante as falas seguintes, conforme se vai deduzindo do diálogo.)

RAIMUNDO, a João — Para que eu não adormeça / Puxa lá pela memória, / Conta praí uma história.

JOÃO — A do macaco?

RAIMUNDO — Sim, essa.

JOÃO — Era uma vez um macaco...

RAIMUNDO — Assim como tu...

JOÃO (*malicioso*) — Maior! / Do seu tamanho!

RAIMUNDO (*rindo*) — Velhaco, / Levas para o teu tabaco, / se me troças.

O próprio texto por vezes aproxima-se de uma toada «realista» se tal se pode dizer, com grande mestria da passagem do cómico para o dramático.

Veja-se ainda o diálogo entre Doroteia e a filha Luísa que se prepara para fugir de casa com um palhaço chamado Pepito:

DOROTEIA — Então, / Perdoe-me a Virgem se eu peço, / Não é nome de cristão.

LUIZA — É o mesmo que José / disse-me ele.

DOROTEIA — Estás maluca!

LUIZA — Palavra!

DOROTEIA — Não lhe dou fé! É cá da terra?

LUIZA — Não é.

DOROTEIA — Onde veio? Em que trabuca?

LUIZA — É espanhol!...

DOROTEIA — Como? Espanhol! / de Espanha não vem bom vento, / Dizem, nem bom casamento.

LUIZA — Gosta de mim.

Afinal o «palhaço espanhol Pepito» é de Aveiro, e, segundo conta João, ele próprio fugido do circo para não fazer o «salto mortal», o falso Pepito tem as piores intenções relativamente à Luísa.

Luísa já não foge de casa e o João conclui com uma moralidade irónica:

JOÃO — É que a menina é tal qual / Como eu! Não tinha talento / Para dar o salto mortal!

VI

***A Portuguesa*, as peças de circunstância e o teatro musical**

Henrique Lopes de Mendonça deixou um conjunto de textos dramáticos escritos em função de situações ou circunstâncias específicas, de homenagens e celebrações de efemérides, e ainda libretos de ópera, revistas e até o que na época se chamava uma *mágica*. Já enumeramos e identificamos esses textos, pelo que agora só se fará referência aos que chegaram até nós e se destacam.

Esse conjunto distingue-se ainda do restante teatro precisamente pela adequação ou motivação, no quadro de momentos específicos, de homenagens e celebração de efemérides da vida nacional ou da vida teatral. Há como que uma tradição que vem pelo menos das Arcádias e por vezes delas se aproxima na forma, ainda que sempre revele um grande sentido de cena.

***A Portuguesa* e a colaboração com Alfredo Keil**

Não se torna necessário insistir no óbvio sentido patriótico e valor e qualidade da música

e da letra do que é desde 1911 o Hino Nacional. Diremos somente que música e letra assumem a imensa e bem conhecida expressão artística, no quadro simbólico que amplamente justificou a consagração.

Na origem, tratou-se de um chamado «a-propósito patriótico» ou «quadro marítimo» denominado *As Cores da Bandeira*, música de Alfredo Keil e letra de Henrique Lopes de Mendonça, apresentado em 1891 por ocasião e como protesto contra o Ultimato Inglês. O impacto foi tremendo: Albino Forjaz de Sampaio considera que «as palavras [...] estavam abalando o trono»!..., Rui Ramos, Paulo Vieira de Castro e António Rodrigues descrevem todo o processo de criação, citando Rui Ramos, designadamente, um artigo memorial publicado por Lopes de Mendonça em 1910⁷.

Seja como for, a qualidade verdadeiramente admirável de *A Portuguesa* — letra e música — é comprovada até hoje, e merecem óbvia referência as três estrofes que Lopes de Mendonça escreveu sobre a mesma música de Alfredo Keil: o Hino Nacional adaptou apenas a primeira.

Mas justifica-se aqui a transcrição do poema na íntegra e tal como Lopes de Mendonça o

⁷ É obviamente vastíssima a bibliografia referente a *A Portuguesa* como expressão dramático-musical e como Hino Nacional. Citamos aqui designadamente Rui Ramos, *O Cidadão Keil*, ed. D. Quixote, Lisboa, 2010, em especial pp. 57 e segs., 73 e 127; Paulo Ferreira de Castro, «A Portuguesa», in *Alfredo Keil em Sintra 100 Anos Depois*, ed. CM Sintra, pp. 59 e segs., e António Rodrigues, *Álbum Alfredo Keil*, ed. IPPA, pp. 80 e segs.; além das diversas histórias da música portuguesa.

escreveu, pois as estrofes que não foram consagradas no Hino Nacional merecem amplamente esta evocação.

Heróis do mar, nobre povo,
Nação valente, imortal,
Levantai hoje de novo
O esplendor de Portugal!
Entre as brumas da memória,
Oh Pátria ergue-se a voz
Dos teus egrégios avós,
Que há-de guiar-te à vitória!
Às armas, às armas!
Sobre a terra, sobre o mar,
Às armas, às armas!
Pela Pátria lutar!
Contra os canhões
Marchar, marchar!
Desfralda a invicta bandeira,
A luz viva do teu céu!
Brade a Europa à terra inteira:
Portugal não pereceu!
Beija o teu solo jucundo
O oceano a rugir de amor;
E o teu braço vencedor
Deu mundos novos ao mundo
Saudar o sol que desponta
Sobre um ridente porvir;
Seja o eco de uma afronta
O sinal do ressurgir.
Raios dessa aurora forte
São como beijos de mãe.
Que nos guardam, nos sustêm
Contra as injúrias da sorte.

A Morta, de Lopes de Mendonça, que já vimos acima, foi estreada em 1890 com música de cena de Alfredo Keil. E em 1899 estreou a ópera de Keil a *Serrana*, libreto e texto de Lopes de Mendonça, escrito a partir da novela de Camilo Castelo Branco *Como Ela Amava*. A ópera fez carreira também em teatros europeus e seria reposta em 1975 no Teatro da Trindade. «Caso aparte na nossa História da Música: pode-se dizer, com segurança, ser a única grande composição oitocentista de autoria portuguesa que, desde a estreia, continua já no século XXI uma impressionante carreira de sucesso em diversos palcos e públicos» afirmou numa conferência Manuel Ivo Cruz, citando também João de Freitas Branco.

É um drama algo «siciliano» de amores contrariados, passado em 1820, poderoso na musicalidade e com cenas líricas e dramáticas no texto bem adaptado às exigências da partitura. E há por vezes lampejos de certo simbolismo. Por exemplo, o monólogo (área) de Zabel:

ZABEL (só) — Noite medonha! Tudo escuro... Escuro! / Como pastor do inferno, o vento alastra / Nas campinas do azul o seu rebanho / de nuvens negras. — Assim, no seu futuro / acumula tristezas o destino. / Por vezes um relâmpago / Rasga as trevas. Também / um clarão repentino / de esperança na minha alma sobrevivem / Oh! Meu Pedro! Acode! Salva-me! / Meu amor! Minha estrela! Meu só bem! [...]

Outras peças

Em 1895, Henrique Lopes de Mendonça escreve *Paraíso Conquistado* — fantasia dramática, um ato

em verso, diálogo entre um estudante desiludido com a Ciência e uma velha «alcachinada e trôpega» que, sem mais nem menos, invade a «sala num velho castelo arruinado (com) paredes bolorentas e escalavradas» onde o estudante se lamenta:

O ESTUDANTE (*depois de um silêncio, erguendo a cabeça*) — Estudar para quê?... Lá fora os campos
Bebem os raios do luar;
E na sombra dos bosques, os pirilampos
São como as luzes dum altar.
Eu, solitário, na abstinência,
Da vida livre, urge que estude,
E nos abrolhos da ciência
Lacere a minha juventude (levanta-se)
Estas paredes que escalavra
A mão do tempo, humilde e negra,
Nunca somente uma palavra
De amor, os beija ou alegre.

Sol Novo (1896) constitui «um quadro alegórico destinado à celebração das recentes vitórias dos Portugueses na África Oriental», com música de Ciríaco de Cardoso. É a campanha de Mouzinho, e a alegoria remete à tradição setecentista: «A cena representa um cárcere sombrio», onde o Lusos «velho guerreiro» dormita enquanto se ouve, fora, um «coro de vátuas» proclamar:

OS VÁTUAS — Guerra aos brancos nas terras
de Gaza
Do Limpopo às origens do Vaal!
Que os devore a campina erma e rasa
E as florestas em volta do kraal!

Rufa, tambor!
As mangas chamam em lufa-lufa!
Na selva escura já se atufa
Troante rumor!
Rufa, rufa, rufa,
Rufa tambor!

O Luso desespera, mas vem em seu auxílio a Índia, que pede «Piedade! Piedade!» em nome de Varuna. E a Europa proclama que «no mundo só há direitos / No seio do canhão». O Génio da Pátria, esse, cita Afonso de Albuquerque e inspira o sentido bélico do Luso:

Astros do céu não há, cuja lucidez
Um nimbo tenebroso alguma vez não cerque...
Velada a estrela vês que foi fanal do Gama
O luzeiro imortal de Afonso de Albuquerque.

Curiosamente, o «quadro alegórico» termina com três estrofes muito semelhantes, no estilo e no espírito, à letra de *A Portuguesa*: mas a bandeira que «se arvora no Mundo inteiro sem par» é, obviamente, dada a data, «branca, da cor da aurora» e «azul, da cor do mar!»

Ora precisamente, o *Auto das Tágides*, alegoria comemorativa do primeiro aniversário da República Portuguesa, dedicado a Manuel de Arriaga como «homenagem de um velho democrata e oferta de um velho amigo», escrito para uma récita de celebração, em 5 de Outubro de 1911, põe em cena uma Tágide, a cidade de Lisboa, e ainda outras Tágides e «gente do povo» ao som de «*A Portuguesa* entoada por um coro de populares».

E «aparece Lisboa, seguida de uma grande turba de revolucionários», e, antecedendo «*A Portuguesa* que todos entoam», declama uns versos heroicos:

LISBOA — A aurora é que enrubesce a bandeira
ondulante,

No sangue derramado em guerra fratricida;
Nem há triste livro no verde fecundante
Que é o viço da planta, a esperança, a glória,
a vida.

[...] Teve a palavra a morte. Agora, nesta terra,
mal haja quem cantar sobre os irmão vitória!
Entoemos a canção que nos guiou na guerra
como um hino de amor, de liberdade e glória!

Totalmente circunstancial será o monólogo em verso *Durante a Tempestade*, editado no Rio de Janeiro numa coleção de «piramidal e descomunal sortimento de peças teatrais», diz rigorosamente assim uma referência à edição, que anuncia ainda outro monólogo de Lopes de Mendonça, *Os Ben-casados*, o qual se perdeu.

Durante a Tempestade, de que localizámos um excerto, terá reflexos de dramas do mar que o Oficial da Armada certamente conheceu e noutros textos refletiu. Aqui, porém, corre tudo pelo melhor, pois a tempestade atira o protagonista para os braços da «doce e pálida Maria» com quem se casará, pois:

O balanço fez que ela se curvasse
Para o meu lado, aproximando assim
Do meu rosto a pura face
Sua face de meigo querubim

Num transporte do amor que me acendia
Eu beijei-a... Meu Deus! Não foi por mal! [...]

Nesta linha se situará também um curioso texto, *Luz Perpétua* — écloga à memória de D. João da Câmara (1909), falecido no ano anterior, versos de Lopes de Mendonça e música de Augusto Machado, editada com um desenho de Columbano. Dialogam Délia e Silvana, acompanhadas por um coro. O tom é elegíaco, no sentido rigoroso do termo. Mas o mais curioso será o desfile de personagens evocativas das grandes peças de D. João da Câmara — *Afonso VI*, *Os Velhos*, *Meia Noite*, *O Pântano*, *A Rosa Enjeitada*, *Alcácer Quibir* — personagens essas que, transformadas em «turba de fantasmas», lançam flores sobre «a imagem do poeta», surgida «entre moitas iluminadas pelo Luar». Vejamos a última estrofe do «coro interno»:

Teu fulgurante espírito persiste
Como um final de paz.
Na alma dos portugueses, meiga e triste,
Poeta meigo e triste viverás.

E diz a didascália: «Durante o coro, todas as figuras agitam plumas e lançam flores sobre a imagem do poeta, enquanto uma luz viva, jorrando sobre ele, completa a apoteose.»

Em 1916 a Escola de Arte de Representar do Conservatório Nacional apresentou e posteriormente publicou *Pierrot Anarquista* — pantomima de Henrique Lopes de Mendonça, música de Hermínio Nascimento — representada no Teatro Nacional na noite de 17 de janeiro de 1916. O que

nos chegou foi um texto longo, em prosa, encenado na Escola por António Pinheiro, e representado por 12 atores e 6 bailarinas: mas o único nome que perdura é o do ator Vital dos Santos.

E o texto corresponde efetivamente a um roteiro de pantomima a partir da situação de «Pantalone de Veneza (que) tem uma filha, Sylvia, e quer casá-la com o rico capitão Spavento, espécie de Scaramuccia fanfarrão e covarde, que anda sempre agarrado à sua grande *rapière* de Toledo e não é capaz de matar uma mosca. Mas Sylvia detesta-o e ama Arlechino», diz o texto, que prossegue com a chegada de «Pierrot todo de branco, cheio de lirismo e fome [...]» E no final, «Hymeneu chega, rodeado de Amores cor-de-rosa, e num *ballet-pantomimal*, casa os dois pares de amorous: Arlechino e Sylvia, Pierrot e Columbina».

E finalmente: numa zona de charneira entre a comédia histórica em verso e a obra de circunstância está *Saudade*, escrita para a festa artística do ator Eduardo Brazão, realizada no Teatro de D. Maria II em 4 de maio de 1916. O homenageado, nas suas memórias, agradece «cheio de profundo reconhecimento a honra imerecida que sempre me deu, escolhendo-me para intérprete das suas imortais criações»⁸.

Num enredo plausível, situado no século XVI, o poderoso Prior do Hospital Conde de Atouguia encontra Guiomar, sua apaixonada há 23 anos. Um pai tirano obstou ao casamento: e o então

⁸ *Memórias de Eduardo Brazão*, com prefácio de Henrique Lopes de Mendonça, 1925, p. 137.

jovem futuro Conde parte a combater os turcos.
Em Rodes, será feito Prior da Ordem.

Mas vejamos esta descrição dos amores frustrados da Guiomar:

GUIOMAR — Esqueceste-te, minha ama,
Que o convívio do mundo em balde me reclama.
Só por obedecer à vontade paterna

Não antecipei num mosteiro a paz eterna.
(senta-se de novo no poial, reflexiva, deixando-se pouco a pouco dominar pelos seus devaneios) Só por isso?... Meu Deus! Perdoai-me se minto!

No turvo coração mal percebo o que sinto.

Vindo por esse atalho eu tinha a cada passo
A ilusão de um braço a cingir-me este braço.
Cada moita falava... ah! Deus Meu! Que saudade!...

A embalar-me com a voz da minha mocidade.

Em contrapartida, o diálogo, não obstante a vacuidade de certas cenas e o peso de outras nos alexandrinos, mostra a segurança e o traquejo do autor, seguro no seu profissionalismo de escrita teatral. Veja-se só como exemplo:

FR. COSME *(sempre a querer atalhar a torrente de palavras)* — Mulherzinha, escuta! JOANA *(iracunda)* — Não boquejeis mais nela,

Aliás a unha e dente, eu salto a defendê-la!

Juro a Deus...

FREI COSME *(aplacando-a)* — Não salteis!
Recolhei dente e unha!

Aleivosa! Esta boca é sagrada; protesta

Que jamais conheceu pessoa mais honesta.
'Stais contente?

JOANA (*suspirando*) — Mercê de Deus!

FREI COSME — Ora caluda! / Que deveis ter a
língua esfalfada!

E até calha bem o elogio a uma obra menor, pois
a qualidade percorre todo o conjunto da dramatur-
gia de Henrique Lopes de Mendonça!

VII

Uma peça que não chegou a ser escrita

Em 2011, Elsa Rodrigues dos Santos publica o estudo intitulado *Teatro. História. Contexto — Identidade e Tempo de Mediação no Drama Histórico Português (1824 a 1924)* onde dá notícia desenvolvida de um projeto de Henrique Lopes de Mendonça que não chegou a realizar-se.

Tratava-se então de uma peça destinada a comemorar a descoberta do caminho marítimo para a Índia. O prestígio de Lopes de Mendonça e a sua atividade como oficial de marinha e como dramaturgo, mas também como historiador, justificavam a escolha: mas tal acabou por não se concretizar.

Basicamente, houve um problema de direitos autorais: Lopes de Mendonça pede uma remuneração de 1500 mil reis «pelo texto escrito e pela sua eventual representação, além de uma percentagem sobre os lucros de publicação e principalmente solicita que o encargo seja considerado serviço oficial» (sic) e ainda «que seja ele a decidir os cenários e os adereços, e reserva-se a escolha do tema da peça,

comprometendo-se apenas a limitar-se ao período dos Descobrimentos portugueses dos séculos XVI e XVII».

O livro de Elsa Rita dos Santos desenvolve largamente o assunto, e reproduz uma carta de Lopes de Mendonça dirigida à Comissão, notável até pelo pitoresco da escrita:

Conquanto eu, como lhe disse, tivesse pensado em assunto que se prendia menos diretamente com o facto centenalmente celebrado, calaram-me no ânimo as observações feitas pelo meu amigo, e vim para casa matutando no caso. Das minhas lucubrações proveio-me a convicção de que poderia fazer alguma coisa com jeito no sentido que me insinuava, tomando Vasco da Gama como protagonista da ação dramática...

Mas diz-nos Elsa Rita dos Santos que «quanto aos direitos de autor, Lopes de Mendonça não pode transigir visto que é um dos escritores mais reivindicativos. De qualquer forma, a cedência de Lopes de Mendonça em relação a uma das condições e a resposta chamando a atenção da comissão para o facto das suas condições serem propostas e não exigências, portanto sujeitas a negociação, e que, enquanto tais, não deviam ter sido excluídas conjunta e categoricamente, não evitam que o convite que lhe fora inicialmente dirigido seja retirado e as ulteriores tentativas de conciliação do dramaturgo contribuam para endurecer a posição da comissão»⁹.

⁹ Elsa Rita dos Santos, *Teatro. História. Contexto – Identidade Nacional e Tempo de Meditação no Drama Histórico Português (1898 a 1924)*, ed. Colibri, 2018, pp. 125 e segs.

VIII

Um estudo sobre «a crise do teatro português»

Em 1901, Henrique Lopes de Mendonça proferiu e publicou na imprensa uma conferência sobre «A Crise no Teatro Português». A análise é ainda hoje em diversos aspetos algo pertinente.

Mas não em todos: Lopes de Mendonça considera o primeiro sintoma da crise a ausência de público. Mas aí quase se contradiz, ao reconhecer que «proporcionalmente, raras serão as capitais em que a população indígena (sic) sem o auxílio da flutuante que entre nós é mínima, concorre com maior ou menor assiduidade aos espetáculos públicos».

Enumera como razão principal dessa relativa crise a falta de apoio aos dramaturgos e aos escritores, aos «trabalhadores do espírito», que nem sequer são consultados sobre o que lhes diz respeito. E considera que, relativamente a gerações anteriores, o problema se agravou, inclusive pelo desconhecimento da própria autoria das peças.

Refere a articulação dos interesses legítimos das empresas com o apoio recebido do Estado: já na altura o problema se punha... e descreve a ação e programação de entidades públicas, designadamente o Teatro de São Carlos. Compara com o que se passa em França: e culpa em parte a imprensa pela situação!

IX

Um grande nome numa grande geração

Henrique Lopes de Mendonça entronca numa geração dramaturgica que faz a transição do século XIX para o século XX. Nessa geração se inscrevem nomes e obras como Marcelino Mesquita, de certo modo Raul Brandão ou mesmo Júlio Dantas, este mais novo, mais desigual e, na nossa opinião, menos qualificado. Não obstante: Lopes de Mendonça apreciava-o, tendo mesmo escrito a certa altura que Dantas era «um mago das letras, o mais poderoso agente expansivo do génio português no mundo espiritual moderno», o que, reconheça-se, é um enorme exagero ¹⁰!

Não entramos aqui nesse género de análises relativas. Objetivamente, a transição do século representou um momento alto na dramaturgia portuguesa: e, nessa transição, a obra vasta e quali-

¹⁰ In *Júlio Dantas – Esboço de Perfil Literário*, ed. Portugal Brasil, p. 5.

ficada de Henrique Lopes de Mendonça sobressai, e de que maneira, até hoje.

Mas há que ter bem presente o momento de rutura. E esse, na nossa opinião, tem de ser creditado ao movimento global que, também no teatro, se seguiu ao aparecimento do Orpheu, mesmo reconhecendo-se que a modernidade nos escritores do movimento, no que toca ao teatro, encontra-se sobretudo em Almada Negreiros.

As peças

A Noiva — 1884 — 1 ato

O Duque de Viseu — 1885 — 5 atos

A Morta — 1890 — 5 atos

As Cores da Bandeira — 1891 — (Hino Nacional) — 3 estrofes

O Salto Mortal — 1894 — 1 ato

Paraíso Conquistado — 1895 — 1 ato

Afonso de Albuquerque — 1898 — 5 atos

Amor Louco — 1899 — 4 atos

Nó Cego — 1905 — 3 atos

O Azebre — 1905 — 3 atos

Auto das Tágides — 1911 — 1 ato

Pierrot e Arlequim (pantomima) — 1916 — 1 ato

O Crime de Arronches — 1924 — 4 atos

O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**
Ana Maria A. Martins
- 4 **A Condição Feminina**
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI a XIV)**
Maria Antónia Palla
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura**
Jorge Dias
- 7 **Josefa d'Óbidos**
Vítor Serrão
- 8 **Mário de Sá-Carneiro**
Clara Rocha
(2.^a edição revista e aumentada)
- 9 **Fernando Pessoa**
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-Proveta»**
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**
Fernando de Pádua
(2.^a edição)
- 17 **Cesário Verde**
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**
David-Mourão Ferreira
- 23 **O Litoral Português**
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes-Graça**
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **Miguel Torga**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 66 **Almada Negreiros**
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França

- 93 **Averróis**
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa
(Séculos XIX e XX)**
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**
102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária
Portuguesa (até 1940)**
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política
Contemporânea (1887-1939)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política
Contemporânea
(desde 1940)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro
Infantil e Juvenil
de Transmissão Oral**
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia
no Teatro Português**
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República
e a Constituição de 1911**
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**
Margarida Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**
Margarida Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**
Rui Namorado
- 122 **Marcel Proust**
António Mega Ferreira
- 123 **Albert Camus**
António Mega Ferreira
- 124 **Walt Whitman**
Mário Avelar

- 125 **Charles Chaplin**
José-Augusto França
- 126 **Dom Quixote**
António Mega Ferreira
- 127 **Michel de Montaigne**
Clara Rocha
- 128 **Leonardo Coimbra**
Ana Catarina Milhazes
- 129 **Pablo Picasso**
José-Augusto França
- 130 **O Diário da República**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 131 **Vergílio Ferreira**
Helder Godinho
- 132 **A Companhia Nacional
de Bailado**
Mónica Guerreiro
- 133 **Os Ballets Russes em Lisboa**
Maria João Castro
- 134 **Dante Alighieri**
António Mega Ferreira

O livro **O ESSENCIAL SOBRE**
O TEATRO DE HENRIQUE LOPES DE MENDONÇA

é uma edição da

IMPRESA NACIONAL

tem como autor

DUARTE IVO CRUZ

design e capa do ateliê

SILVADESIGNERS

revisão e paginação da

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.

Tem o ISBN **978-972-27-2718-1**

e o depósito legal **444 812/18.**

A primeira edição

acabou de ser impressa no mês de **NOVEMBRO**

do ano de **DOIS MIL E DEZOITO.**

CÓD. 1022756

Imprensa Nacional

é a marca editorial da **INCM**

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

www.incm.pt

www.facebook.com/impresanacional

prelo.incm.pt

editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

O Teatro de Henrique Lopes de Mendonça

Duarte Ivo Cruz

A qualidade e heterogeneidade da obra dramática de Henrique Lopes de Mendonça constitui modelo de renovação, no contexto, tão denso e válido da sua obra literária e dramática em si mesma, como expressão cultural e ideológica que marca em termos genéricos toda a criatividade do teatro português na transição do século. E esta apreciação envolve tanto as peças de tema histórico como as peças de expressão contemporânea, e tanto os dramas como as comédias, cobrindo de forma exemplar a transição temática, estilística e epocal do teatro como arte heterogénea, literária sem dúvida, mas sobretudo arte de espetáculo. E daí, a modernidade desta dramaturgia e a conciliação da expressão literária com a expressão cénica e espetacular, usando aqui o termo na sua total abrangência.

ISBN 978-972-27-2718-1



9 789722 727181