

# Voos de condor e ziguezagues de morcego

Luiz Francisco Rebello

Marcelino Mesquita, *Teatro Completo*, vol. I pesquisa, organização e introdução de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, 535 – V pp.

Fialho de Almeida, inquirido pelo jornal *O mundo* em 30 de Setembro de 1906, sobre a "produção de obras portuguesas de teatro nestes últimos tempos", considerou "a aptidão dramaturgica do escritor português (...) uma qualidade de excepção" (1925: 9). Juízo que respondia, pela afirmativa, à interrogação de Garrett ("não teremos nós *la tête dramatique?*" – prefácio à edição *princeps* da tragédia *Catão*, 1822) e correspondia à opinião de Eça de Queiroz ("o português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias" – *As farpas*, Dezembro de 1871). A "tão sumário e inexorável julgamento" escapavam três autores: Camilo, pela "potência dramática dos seus romances" (e só a estes Fialho aludia); César de Lacerda, pela "saga[cidade da] carpintaria de teatro" (mas quem o recorda hoje, já que representá-lo parece excluído?) – e Marcelino Mesquita, "armador de catástrofes" e "um dos mais raros e fogosos temperamentos teatrais que entre nós tem existido" (*Ibidem*: 10). Três anos antes, Joaquim Madureira, cujas críticas rivalizavam, em acutilância verbal, com as do autor de *O país das uvas*, exaltara Marcelino como "o nosso primeiro e único dramaturgo", embora não deixasse de o considerar "destrambelhado, desigual, insubmisso e rebelde, às vezes grande como os Maiores, outras tamanino como um anão de Lilibut, tendo voos de condor através do infinito e ziguezagues de morcego em torno do azeite, personalíssimo e inconfundível no arreganho ousado com que atira às alturas o madeiramento de uma peça e na inconsciente leviandade com que a faz desabar em montões de calça" (1905: 120-122).

Qualquer destas citações é longa, mas elas definem com razoável propriedade um autor e uma obra que ocuparam, nos últimos anos do século XIX e primeiros do século XX, posição predominante na cena portuguesa. Posição em que ombreou com os seus companheiros de geração D. João da Câmara e Henrique Lopes de Mendonça, mais velho quatro anos aquele, nascido este no mesmo ano (1856), e com Júlio Dantas e Eduardo Schwabach, mais novos respectivamente vinte e vinte e quatro anos do que ele. Mas é sobretudo dos dois primeiros que deveremos aproximá-lo, pois que foram comuns os caminhos que percorreram – o drama histórico neo-



romântico e o drama naturalista. Mais inquieto, mais atento à evolução dramaturgica que vinha a processar-se além-fronteiras, D. João da Câmara aventurou-se ainda por uma terceira via, distanciada dos gostos dominantes – o drama simbolista, a que a formação positivista de Marcelino Mesquita dificilmente lhe permitiria aderir.

As seis peças que constituem este primeiro dos três volumes em que a Imprensa Nacional – Casa da Moeda se propõe – na sequência de um nunca assaz louvado programa de recuperação do nosso património dramaturgico – editar o teatro completo de Marcelino Mesquita, diligentemente organizados por Duarte Ivo Cruz, ilustram exemplarmente a morfologia, o substrato temático e ideológico, os méritos e as limitações da sua vasta obra. E se, do ponto de vista do enquadramento temporal, há uma nítida desproporção – um drama de tema histórico para cinco versando assuntos contemporâneos –, o equilíbrio irá produzir-se com os textos seguintes, durante duas décadas mais.

*Leonor Teles*, com que abre o volume, foi escrito aos vinte anos, quando o autor era estudante de Medicina, e logo levado à cena pelos seus colegas no palco do Teatro Nacional D. Maria II, a que voltaria em 1889, desta vez interpretado pela prestigiosa companhia de Rosas e Brazão. Três anos antes estreara-se *O Duque de Viseu*, de Lopes de Mendonça, um ano depois seria *A morta*, do mesmo autor, e *D. Afonso VI*, de João da Câmara, todos eles em verso. O drama histórico, de que a primeira geração romântica usou e abusou a partir de *Um auto de Gil Vicente*, de Garrett, mas desvirtuando-lhe o sentido, e que a comédia-drama da actualidade provisoriamente destronou, fazia com eles a sua reentrada em cena, inserindo-se, *volens non volens*, no movimento lusitanista finissecular. E, não obstante uma articulação mais cuidada entre o conflito dramatizado e o embate das forças sociais em que ele se enquadra, era ainda uma visão romântica da História que os impregnava. *Leonor Teles*, com as suas empolgantes tiradas e finais de efeito, não foge a esse paradigma.

Maiores condições de sobrevivência oferecem, sem dúvida, as peças de aproximação à estética naturalista, se bem que nelas persistam, como nas obras afins dos autores acima mencionados, óbvios resíduos do romantismo.

*Pérola*, a primeira dessas peças, cuja representação o comissário régio junto do Teatro Nacional vetou por "imoral", teve o seu baptismo de fogo no Teatro do Príncipe Real – a que sobretudo acorriam espectadores de mais baixa extração social – em 1885, um ano após a publicação da *Estética naturalista*, de Júlio Lourenço Pinto, de que um capítulo era dedicado ao teatro, acompanhando (e, por vezes, decalcando) a reflexão teórica de Zola. "Episódio da vida académica", chamou-lhe o autor, definindo-o como "uma fotografia", "o desenho gráfico de um episódio real da vida escolar em Lisboa", extraído da sua própria experiência. A evidência dos nexos que o prendem ao drama de actualidade da segunda fase do teatro romântico não lhe retira o título de primeiro texto dramático consistente do naturalismo que entre nós foi possível, sucedendo à tentativa falhada de *O grande homem*, de Teixeira de Queiroz (1881), e antecedendo a obra-prima de D. João da Câmara que são *Os velhos* (1893).

*Os Castros* (1893) e *O velho tema* (1895, por lapso indicado na página 344 como tendo-se estreado no ano seguinte) marcam um recuo em relação a *Pérola*. À história de dois irmãos cujo amor pela mesma mulher leva ao extremo de um suicídio (*Os Castros*) e a um caso de adultério que termina do mesmo modo (*O velho tema*), são comuns os tópicos românticos da honra, do sacrifício e da vingança, que neste último se conjugam com a crítica de uma "sociedade que se decompõe física e moralmente" e "trocou o gume da espada pelo da língua [e] fez da tradição um espantalho ridículo e da honra uma convenção pueril". Como lhes é comum um diálogo que, no afã de parecer natural, se perde em trivialidades e longas digressões inúteis, de que só se afasta para cair na grandiloquência.

Já as duas peças restantes deste primeiro volume – o breve acto *Fim da penitência* e a "tragédia burguesa" (assim o autor lhe chamou) *Dor suprema*, estreadas conjuntamente em 27 de Dezembro de 1895 (e não em noites separadas, como também, por lapso quanto à primeira, se indica) – se elevam a um nível bem superior ao das anteriores: aquela, pela atitude corajosa que assume frente aos preconceitos morais e sociais então vigentes (a que, aliás, *O velho tema* sacrificava); esta, pela sua pungente humanidade e a densidade e concentração do discurso dramático. Ao editá-la, Marcelino Mesquita fê-la preceder de uma citação da *Memória* que, cinquenta anos antes, acompanhava a oferta ao Conservatório do *Frei Luís de Sousa*, assim querendo significar que também ele, como Garrett, se propunha "excitar fortemente o terror e a piedade" dos espectadores. Mas o público burguês que frequentava o Teatro Nacional era, sem dúvida, mais sensível à emoção fácil que o melodrama despertava do que ao estímulo catártico da tragédia – e daí "as lágrimas, os desmaios, os ataques histéricos" que "todas as noites" pontuavam a representação (Rosa 1915: 277) desta história banal de um casal a quem a morte de uma filha precipita na miséria e na loucura e conduz ao duplo suicídio, sob a pressão agónica da dor moral e do egoísmo do mundo hostil. Raul Brandão, crítico implacável dos espectáculos em que "actores, frases, cenário, é tudo de papelão" (1986: 175), aplaudiu a "simplicidade nua e despida" da peça, que definiu como "uma catástrofe arrancada com lágrimas e dor à Vida e atirada para o palco" (*ibidem*184), mas que, para um jornal da época, "não era um drama, nem uma obra de teatro, mas apenas a narração de um facto lúgubre" (*apud* Sequeira 1955: 413). O que não obsta a que tenha sido um marco miliário do naturalismo na cena portuguesa.

Marcelino Mesquita escreveria ainda, além de uma opereta e um quadro alegórico, dezoito peças, igualmente repartidas entre a evocação dos tempos idos e a refração da actualidade (mas desigualmente bem sucedidas). Quando uma delas, a farsa em um acto *O mestre régio*, subiu à cena em 1904, Madureira escreveu que continuava a aguardar que a sua "inspiração lhe [desse] a esperada irmã da *Dor suprema*" (1905: 369). Não se cumpriu a expectativa.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Fialho de (1925), *Actores e autores: Impressões de teatro*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- BRANDÃO, Raul (1986), *Teatro*, Lisboa, Comunicação.
- MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de teatro*, Lisboa, Ferreira & Almeida.
- ROSA, Augusto (1915), *Recordações da cena e de fora de cena*, Lisboa, Livraria Ferreira.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1955), *História do Teatro Nacional D. Maria II*, 1.º vol., Lisboa.